

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

**LEYLÂ ERBİL VE PINAR KÜR'ÜN ESERLERİNDE  
ATAERKİNİN İFŞASI:  
FEMİNİST PSİKANALİTİK BİR OKUMA**

**Baran BARIŞ**

**Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Dilek DİRENÇ**

**İZMİR – 2017**

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

**LEYLÂ ERBİL VE PINAR KÜR'ÜN ESERLERİNDE  
ATAERKİNİN İFŞASI:  
FEMİNİST PSİKANALİTİK BİR OKUMA**

**Baran BARIŞ**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilek DİRENÇ**

**Tez Savunma Sınav Jürisi**

**Prof. Dr. Dilek Direnç**

**Prof. Dr. Nevin Koyuncu**

**Doç. Dr. Nilfen Gökçen**

**İZMİR - 2017**

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum *Leylâ Erbil ve Pınar Kür'ün Eserlerinde Ataerkinin İfşası: Feminist Psikanalitik Bir Okuma* adlı yüksek lisans tezimin tarafımdan bilimsel ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

19/06/2017

Baran BARIŞ





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI ÖĞRENCİNİN

**Adı Soyadı** : Baran Barış  
**Numarası** : 92140002141  
**Anabilim Dalı** : Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı  
**Tez Başlığı (Türkçe)** : Leylâ Erbil ve Pınar Kür'ün Eserlerinde Ataerkinin İfşası:  
Feminist Psikanalitik Bir Okuma  
**Tez Başlığı (İngilizce)** : Disclosure of Patriarchy in Leylâ Erbil and Pınar Kür's Works:  
A Feminist Psychoanalytic Reading  
**Tez Savunma Tarihi** : 19.06.2017  
**Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:**

**JÜRİ ÜYELERİ**

**Jüri Başkanı**

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Dilek Direnç  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza :

**Jüri Üyesi**

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Nevin Yıldırım Koyuncu  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza :

**Jüri Üyesi**

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Nilfen Gökçen  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza :

**TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ**

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	vi
GİRİŞ.....	1
I. JULIA KRISTEVA’NIN <i>ABJECT</i> TEORİSİ.....	16
II. ATAERKİYİ İFŞA EDEN KADINLAR: LEYLÂ ERBİL VE PINAR KÜR.....	26
1. Ataerkil Düzenin Arkaik Korkusu: Kadın Bedeni ve Cinselliği.....	61
2. ‘Temiz’ Mekânlardan Sürgün Edilen Kadınlar ve ‘Kirli’ Mekânlar.....	95
3. Edebiyatta ve Tiyatrodaki <i>Abject</i> 3.1. Erkek Egemen Edebiyat Dünyasının <i>Abject</i> ’i: Kadın Yazarlar.....	119
3.2. ‘Küçük Oyuncu’nun Sınırlarını Tehdit Eden <i>Abject</i> : Kadın Oyuncu.....	149
SONUÇ.....	164
KAYNAKÇA.....	170
ÖZET.....	179
ABSTRACT.....	180
ÖZGEÇMİŞ.....	181

## ÖNSÖZ

“Leylâ Erbil ve Pınar Kür’ün Eserlerinde Ataerkinin İfşası: Feminist Psikanalitik Bir Okuma” başlığını taşıyan bu tezde yazarların Kristeva’nın *abject* teorisi üzerinden incelenmeye uygun öyküleri ve romanları seçilmiş ve iki yazarın ataerkil düzene karşı feminist yaklaşımlarından, eleştirel bakış açılarından da yararlanarak metinler incelenmiştir. Erbil ve Kür’ün ataerkil düzeni tüm yönleriyle ve kurumlarıyla ifşa ettikleri yapıtlarının çözümlenmesiyle ataerkil düzenin kadınları özel alana hapsedip erkeğin egemenliği altına alma çabasının, amacına ulaşamadığında ise ataerkil normlara meydan okuyan kadınları *abject* olarak toplumun çeperlerine itmeye çalışmasının ortaya konması amaçlanmıştır. Bu bağlamda ataerkil düzenin, kadınları dışlarken güç aldığı tüm kurumları ortaya çıkarılırken düzenin öznesi erkeklerin verdiği tepkiler de feminist psikanalitik bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Ataerkil düzenin dışlama pratikleri genel hatlarıyla verildikten sonra toplumun farklı kesimlerinin, cinsiyetler arası eşitsizlik üzerine kurulmuş bir düzene itiraz eden kadınlar karşısında verdikleri tepkilerin, duydukları korkunun birbirine ne kadar benzediğine dikkat çekilmiştir.

1966 yılında Roland Barthes, Claude Lévi Strauss, Jacques Lacan ve Michel Foucault’un aralarında bulunduğu *Tel Quel* grubunun çalışmalarına katılan ve bu gruptaki çalışmalarıyla kendisine sağlam bir teorik altyapı oluşturan Julia Kristeva, 1969’da yayımladığı ilk kitabı *Semeiotiké*’yi izleyen yapıtlarıyla psikanalist teoriye olduğu kadar feminist teoriye de önemli katkıda bulunmuştur. Kristeva’nın 1980 yılında *Pouvoirs de l’horreur* adıyla yayımlanan ve 2004’te Nilgün Tatal tarafından *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* adıyla Türkçeye çevrilen kitabında ortaya koyduğu *abject* teorisi, bizim çalışmamızın teorik altyapısını oluşturmuştur. Türkçeye çevrildiğinde genellikle “iğrenç” karşılığı kullanılmasına karşı Kristeva’nın teorisinde *abject* kavramıyla, düzenin normlarına uymayan ve bu düzene karşı hep tehdit olarak görülen, dışlanan, korkulan, sınır dışına itilen kastedilmektedir. Teoride *abject*

sözcüğünün birden fazla anlam içermesi nedeniyle bu tezde düzenin öznesinin verdiği tepkiler ifade edilirken yer yer iğrenme, korkma, ürkme, dışlama sözcükleri kullanılmakla beraber *abject*'in birden fazla anlamına işaret edilmek istendiğinde Türkçe karşılıklarından biri yerine *abject* sözcüğü doğrudan metin içinde kullanılmıştır.

İncelememizde yazınsal yapıtlara feminist bir perspektiften yaklaşıldığı için ataerkil düzenin kendisine tehdit olarak gördüğü kadınları dışlama, sınır dışına itme pratikleri üzerinde durulmuş ve ataerkil düzenin öznesi olan erkeklerin, eril tahakküme meydan okuyan kadınlara karşı duyduğu tedirginlik ve korku ifşa edilmiştir. Feminist psikanalitik bir yaklaşımla ataerkil düzenin çözümlenmesine olanak tanıyan 1950 kuşağı öykücü ve romancılarımızdan Leylâ Erbil ile 1970 kuşağının önde gelen yazarlarından Pınar Kür'ün yapıtları, düzenin normlaştırdıklarını, değiştirilemez doğrular olarak kabul ettirdiklerini sorgulamaya, tartışmaya açtığından ve ataerkil düzeni tüm yönleriyle ifşa ettiğinden Kristeva'nın *abject* teorisi üzerinden incelenmeye uygun metinler olarak karşımıza çıkmıştır. Tezimizin "Giriş" bölümünde yazarların yaşamöyküleri sunulmuş, sonraki bölümde ise Kristeva'nın *abject* teorisi ele alınmıştır. "Ataerkiyi İfşa Eden Kadınlar: Leylâ Erbil ve Pınar Kür" başlıklı bölümde ise önce genel hatlarıyla ataerkil düzenin kadınları hangi mekanizmaları kullanarak sürgüne gönderdiği, dışladığı ve bunların yazarların yapıtlarına nasıl yansıdığı verilmiştir. "Ataerkil Düzenin Arkaik Korkusu: Kadın Bedeni ve Cinselliği" başlığını taşıyan bölümde erkek öznenin arkaik korkusu olan kadın bedeninin ve cinselliğinin denetim altına alınmadığında verdiği tepkiler metinler üzerinden incelenmiştir. "'Temiz' Mekânlardan Sürgün Edilen Kadınlar ve 'Kirli' Mekânlar" başlığını taşıyan bölümde ise ataerkil düzenin mekânları cinsiyetlendirmesi ve mekânlar arasında sınırlar çizerek kadınları bu sınırlara bağlı olarak özel alana hapsetmesi ya da 'temiz' kabul ettiği mekânlardan dışlaması ele alınmıştır. "Edebiyatta ve Tiyatrodaki *Abject*" başlıklı bölüm ise kendi içinde ikiye ayrılmış, ilk olarak erkek egemen edebiyat dünyasında kadın yazarların uzun yıllar yok sayılması, on dokuzuncu yıldan

sonra ise kadınlara sınırlar getirilerek işaret edilen alan içinde yapıtlar üretmesinin beklenmesi, aksi takdirde verili normlara uymayan yapıtlar kaleme aldığında edebiyat dünyasındaki erkek özneler tarafından sınır dışına itilmesi irdelenmiştir. Devamında ise Kür'ün *Küçük Oyuncu* ve *Bitmeyen Aşk* adlı romanlarındaki kadın oyuncuların piyeslerde öne çıkarak izleyicilerin dikkatini çekmesi üzerine tiyatro dünyasının erkek öznelerine nasıl korku saldıkları ve bununla birlikte tiyatro dışındaki çevrelerde de, örneğin özel alanda, sahneye çıkan bir kadının ataerkil düzenin değer yargıları üzerinden nasıl sınır dışına itildiği ortaya konmuştur. Tezimizin metin incelemelerinin yer aldığı bu bölümlerinden sonra “Sonuç” ve “Kaynakça” bölümlerine yer verilmiştir.

Bu tezde, bana sevdiğim iki yazarın yapıtları üzerine çalışma olanağı sunan, önerileriyle hep yol gösteren, birikimini paylaşan, tanıdığım ve öğrencisi olduğum için çok mutlu olduğum tez danışmanım Prof. Dr. Dilek Direnç'e, hayatımda olduğundan kendimi çok şanslı hissettiğim Ayla Kutlu'ya Dilek Hocam ile tanışmamıza vesile olduğu için, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda dolu dolu bir ders aşaması geçirmemi sağlayan hocalarım Prof. Dr. Solmaz Zelyüt'e, Prof. Dr. Lale Kabadayı'ya, Prof. Dr. Nevin Yıldırım Koyuncu'ya, Prof. Dr. Aylin Nazlı'ya, Prof. Dr. Nuran Şahin'e, Prof. Dr. Dilek Takımcı'ya, Prof. Dr. Konca Yumlu'ya, Doç. Dr. Nilfen Gökçen'e, Doç. Dr. Şerife Yalçinkaya'ya ve Yrd. Doç. Dr. Gülgün Meşe'ye, beni her zaman destekleyen aileme çok teşekkür ederim.

Son olarak, yapıtlarını incelediğim yazarların tezimi okuma olasılığı tez aşaması boyunca beni hep heyecanlandırdı, bir yandan da güç verdi. Bu nedenle “Tezimi okusa acaba beğenir miydi?” diye düşündüğüm, onu tanıdığım *Zihin Kuşları* adlı yapıtından itibaren tüm öykü ve romanlarıyla yazının sınırlarının nasıl zorlanacağını gösteren Leylâ Erbil'e, on yıldan fazla bir zamandır okuru olduğum ama yapıtları üzerine kapsamlı bir çalışmaya kendimi iki yıl önce hazır hissettiğim, bana nerede ve ne zaman olursa olsun doğru bildiğimi söyleme cesaretini veren, “İllaki bir itirazınız olacak. Yaşama, dünyaya ya da sisteme



karşı itirazınız yoksa edebiyatçı olamazsınız” sözü aklımdan hiç çıkmayan Pınar Kür’e, kalemi ve yüreği güçlü iki kadına çok teşekkür ederim.

Baran BARIŞ

İzmir 2017



## GİRİŞ

24 Haziran 1941 Bulgaristan doğumlu teorisyen, psikanalist ve dilbilimci Julia Kristeva, Sofya Üniversitesi'nde Dilbilim eğitimi alır ve 1966'da Philippe Sollers, Michel Foucault ve Roland Barthes'ın bulunduğu *Tel Quel* grubuna katılır. “Unes Femmes: *Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*” başlıklı makalenin yazarı Hülya Durudoğan'a göre “Bu atmosfer Kristeva'nın feminist kurama dair fikirlerinin odağını oluşturan *parlêtre*, yani Türkçeye ‘konuşan varlık’ olarak çevirebileceğimiz kavramını geliştirmesinde de çok büyük bir rol oynamıştır” (51). Paris VII Üniversitesi'nde dilbilim ve psikanaliz dersleri veren Kristeva, Kolombiya Üniversitesi'nde Umberto Eco ve Tzvetan Todorov ile Yazınsal Göstergebilim kürsüsünü paylaşmıştır. 1997'de Fransız Legion d'Honneur nişanına layık görülmüştür. 2004'te Holberg, 2006'da Hannah Arendt ödüllerini alır.

İlk kitabı *Semeiotiké* 1969'da yayımlandıktan sonra yayınlar birbirini izler. *Pouvoirs de l'horreur* (1980), *Histoires d'amaour* (1985), *Soleil Noir Dépression et mélancolie* (1987), *Les Samourais* adlı romanı (1990), *Les nouvelles maladies de l'âme* (1993), *Le Génie Féminin, Tome premier, Hannah Arendt* (1999), *Le Génie Féminin, Tome II, Mélanie Klein* (2000), *Le Génie Féminin, Tome III, Colette* (2002), *Meurtre à Byzance* adlı romanı (2004) başlıca yapıtları arasındadır. *Pouvoirs de l'horreur* adlı kitabı 2004'te *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* adıyla Nilgün Tural, *Histoires d'amaour* adlı kitabı 2016'da *Aşk Hikayeleri* adıyla İsmail Yerguz, *Noir Dépression et mélancolie* adlı kitabı *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli* adıyla Nesrin Demiryontan, *Les Samourais* adlı romanı *Samuraylar* adıyla 2010'da İsmail Yerguz, *Les nouvelles maladies de l'âme* 2007'de *Ruhun Yeni Hastalıkları* adıyla Nilgün Tural, *Le Génie Féminin, Tome premier, Hannah Arendt* 2012'de *Kadın Dehası: Birinci Cilt Hannah Arendt* adıyla Zeynep Mertoğlu Onur, *Le Génie Féminin, Tome II, Mélanie Klein* 2015'te *Mélanie Klein* adıyla Ayşegül Demir ve *Meurtre à Byzance* adlı romanı 2005'te Aysel Bora tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Kristeva'nın *Strangers to Ourselves* (1988) adlı kitabının

birinci bölümü ise “Yabancı İçin Tokkata ve Füg” başlığıyla ve İskender Savaşır’ın çevirisiyle *Defter* dergisinin 1996’da çıkan 28. sayısında yayımlanır. Bu yayınların yanı sıra Kristeva’nın görüşlerinin ele alındığı bölümler içeren yayınların çevirileri de mevcuttur. Jacqueline Rose’un “Julia Kristeva – Baştan Alıyoruz” adlı makalesinin yer aldığı *Sexuality in the Field of Vision*’u (1986) 2010’da Ayşe Deniz Temiz’in çevirisi ve Görme ve Cinsellik adıyla, Terry Eagleton’ın “Psikanaliz” başlığı altında Kristeva’nın görüşlerine yer verdiği *Literary Theory*’si (1983) 1990’da Tuncay Birkan’ın çevirisi ve Edebiyat Kuramı adıyla dilimize kazandırılmıştır. Bella Habip’in yayına hazırladığı, Kristeva’nın bir makalesini de içeren *Kadınlık, Yeniden: Çağdaş Psikanalizin Bakışı* adlı kitap da 2003 yılında yayımlanır.

Türkiye’de Kristeva’nın teorileri üzerine yapılan çalışmalar arasında ise Alev Özkazanç’ın *Feminizm ve Queer Kuram* (2015) adlı kitabında yer alan “Kristeva’da Kadınlık ve Annelik” ile “Butler’in Kristeva Eleştirisi” başlıklı bölümler, Derya Şaşman Kaylı’nın *Özgürleşme ve Kadın Bedeni* (2010) adlı kitabında yer alan “Irigaray, Cixous ve Kristeva’da Kadın Bedenini Yazmak ve Özgürleşme” adlı bölüm, Hülya Durudoğan’ın, Zeynep Direk’in yayına hazırladığı *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (2007) adlı kitapta yer alan “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın” başlıklı makalesi dikkati çeker. Hülya Durudoğan’ın Kristeva’yla yaptığı söyleşi ise *Cogito* dergisinin “Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram” başlıklı 65-66. sayısında “Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır” başlığıyla yayımlanır (2011). Bu tezin teorik tabanını oluşturan Kristeva’nın *abject* kavramı üzerine Zeynep Direk’in de yayınları öne çıkar. *Cogito* dergisinin “Feminizm” başlıklı 58. sayısında yer alan “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği” başlıklı makalesi (11-38) ile aynı derginin “Kan, damardan” başlığını taşıyan 37. sayısında yer alan “Adet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar” başlıklı makalesi (250-61) ve *Defter* dergisinin 39. sayısında yer alan “Cindy Sherman” başlıklı makalesi (133-140), Direk’in Kristeva’nın *abject* kavramını ele aldığı çalışmaları arasındadır.

Bu tezde Kristeva’nın *abject* teorisi üzerinden yapıtları incelenen yazarlardan Leylâ Erbil, 12 Ocak 1931’de İstanbul’da doğar. Emine Huriye –

Hasan Tahsin Bilgin çiftinin ikinci çocuklarıdır. İlkokulu Esmâ Sultan Okulu'nda, ortaokulu ise Beşiktaş İkinci Kız Ortaokulu'nda okur. Lise eğitimine ise Beyoğlu Kız Lisesi'nde başlayıp Kadıköy Kız Lisesi'ne geçer ve bu okuldan mezun olur. Süha Oğuzertem'in yayına hazırladığı *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* (2007) adlı kitapta yer alan, Hülya Dünder'in kaleme aldığı "Leylâ Erbil'in Yaşam Öyküsü" başlıklı yazıda Erbil'in "henüz üniversiteye gitmeden, Edebiyat Fakültesi'nin Coğrafya Bölümü'nde okumakta olan ablası Mürvet Bilgin'in arkadaş grubundaki Metin Eloğlu, Selahattin Hilav ve Nevzat Özmeriç gibi sanatçı ve aydınlarla da tanış[tığına]" dikkat çekilir (12, 13). Liseden sonra eğitimine İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde devam eder. Üniversite yılları, Leylâ Erbil'in edebiyat dünyasını daha yakından tanımaya başladığı yıllardır; ancak yazarın dönemin ünlü şair ve yazarlarının gittikleri mekânlardaki tanıklıkları, Erbil'i kimi zaman düş kırıklığına uğratar. Yazar, bu dönemdeki deneyimlerini şu sözlerle aktarır:

[Y]azar olma kararım beni onların, yazarların yanına çekiyordu ve o dünyaya girebilme şansım bir biçimde masalarında yer almakla mümkündü. Bu düşkünlüğü de sanırım evde şiir, roman ve özellikle de tarih okumayı seven babamın onlara duyduğu hayranlık körüklemiştir. Böylece zaten öteden beri içinde çok sıkıldığım, disiplininden bunaldığım ve neredeyse hatır için okuduğum okulu ekip, yazarlık için daha önemli saydığım arada kuşak farkı da olan bir erkek egemen topluluk okuluna yanaşıyor, gözlemlerimi kendime saklayarak masum bir casus gibi, masanın bir köşesinde uslu uslu onların hayatını ibretle seyrediyordum! İbretle diyorum çünkü hiç de öyle yüce insanlar yoktu ortada! [...] [K]arşımda sıradan, bizim gibi insanlar vardı! Kavgacı, iddialı, aferin budalası, şıpsevdi, vakit vakit birbirinin gözünü oymak isteyen, nevrotik kişiler! Onca kitap devirmiş ve yazmış, insanı derinden anlaması gereken kişilerin, benim gibi gençliğinden başka üstün bir yanı olmayan bir kızla uğraşmaları da hiç anlaşılabilir değildi! (*Türkiye'nin Çıplak Tarihi* 75, 76)

Düş kırıklıklarının yanında hayranı olduğu, Türk edebiyatının önemli öykücülerinden Sait Faik gibi bir dost da kazanır o yıllarda Leylâ Erbil. 1955'te Mehmet Erbil ile evlendikten sonra Ankara'ya taşınırlar. Leylâ Erbil, Ankara'da yaşadığı yıllarda Nezihe Meriç, Vüs'at O. Bener, İlhan Berk, Salim Şengil gibi isimlerin bulunduğu bir çevre edinir. 1956'da ilk öyküsü "Uğraşsız"ı Salim Şengil'e verir ve bu öykü, *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanır. Sonraki yıllarda kaleme aldığı öyküler, yazılar *Ataç, Dost, Dönem, Papirüs, Türk Dili, Türkiye Defteri, Yeditepe, Yeni a, Yeni Dergi, Yeni Ufuklar, Yelken* gibi dergilerde okurla buluşur. Dergide yayımlanan ilk öyküsü "Uğraşsız"ın da yer aldığı ilk yapıtı *Hallaç*, 1960'ta Salim Şengil'in *Dost Yayınları* tarafından yayımlanır. Bu ilk yapıtını Sait Faik ve Samuel Beckett'a adar Erbil. *Hallaç*'ın yayımlandığı yıl, kızı Fatoş Erbil, dünyaya gelir. 1957 – 1960 yılları arasında İzmir'de geçiren yazar ve ailesi, Fatoş Erbil'in doğumundan bir süre sonra İstanbul'a döner.

1961 yılında Türkiye İşçi Partisi'ne üye olan Leylâ Erbil, partinin Sanat ve Kültür Bürosu'nda görev alır (*Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* 15). 1967'de Zürih'e gider ve Türk konsolosluğunda bir yıl kâtip olarak çalışır (*Leylâ Erbil Kitabı* 24). 1968'e gelindiğinde yazarın ikinci yapıtı *Gecede* okurla buluşur. Erbil'in ilk ve son kez ödüle aday gösterdiği yapıtıdır *Gecede*. Sonraki yapıtlarıyla hiçbir ödüle katılmaz. Tüm kitaplarının başında yer alan "Bu kitap hiçbir ödüle katılmamıştır" ibaresiyle ödüller karşısındaki tavrının altı çizilir.

*Gecede*'nin yayımlanmasından bir yıl sonra, 1969'da Bulgaristan Yazarlar Birliği'nin çağrısıyla Sofya'ya gider. 1970'de Türkiye Sanatçılar Birliği'nin, 1974'te ise Türkiye Yazarlar Sendikası'nın kurucu üyeleri arasında yer alır (*Leylâ Erbil Kitabı* 25). 1971'de Habora Yayınevi tarafından yayımlanan ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın*, okurla buluşur. Yazarın yapıtlarıyla ilgili incelemelerde Erbil'in erkek egemen topluma ve edebiyat dünyasına karşı tutumundan söz edilirken bu ilk romanın adına atıf yapılarak *Tuhaf Bir Kadın*'in 'tuhaf yazar'ının başkaldırısına sıklıkla dikkat çekilir. Erbil'in izleyeceği yol, bu üçüncü yapıtla belirginleşmiştir artık. Her yapıtıyla öncü, yenilikçi bir metni

okuruyla buluşturur Erbil; ancak gerek biçim gerek içerikte karşımıza çıkan yenilikler, bir Leylâ Erbil edebiyatından ve biçiminden söz etmeye de engel değildir. Verili normları alt üst ederken normlara karşı tavrı dile de yansır ve bu özellikler, Erbil'in biçimini oluşturur.

Yazarın dördüncü yapıtı *Eski Sevgili*, 1977'de Cem Yayınevi tarafından yayımlanır. 1979'da Iowa Üniversitesi'nden aldığı bir davetle ABD'de Uluslararası Yazarlar Atölyesi çalışmalarına katılan Erbil, farklı ülkelerden kadın yazarlarla bir araya gelir, seminerlere katılır ve bu atölye çalışmaları sayesinde Türk edebiyatını dünyanın çeşitli ülkelerinden gelen katılımcılara tanıtır (*Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* 16). İkinci romanı *Karanlığın Günü*, 1985'te Adam Yayınları tarafından yayımlanır. Can Yayınları tarafından basılan bir sonraki romanı *Mektup Aşkları* ise 1988'de okurla buluşur.

1993'te Fransız Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği "Les Belles Etrangères" adlı programa Türk edebiyatından on yazarla birlikte katılır. 1998'de ilk deneme kitabı *Zihin Kuşları* Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanır. Kitap, Erbil'in daha önce yayımlanan öykü ve romanları kadar dikkat çeker ve üzerine birçok yazı kaleme alınır. Leylâ Erbil, 2000 yılında yayımlanan, Tomris Uyar ve Sırma Köksal'ın yayına hazırladığı *İstanbul'da Zaman* adlı kitapta "Trianon Pastanesi" adlı öyküsü ile yer alır. Yazarın erkek egemen medyayı ifşa ettiği novellası *Cüce*, Mustafa Horasan'ın desenleriyle YKY tarafından 2001'de yayımlanır. *Cüce* yayımlandıktan sonra *Virgül* dergisinin Aralık 2002 tarihli sayısında yayımlanan bir söyleşide Leylâ Erbil, bu yeni novellasıyla Türk edebiyatına getirdiği yenilik ve yapıya yönelik farklı okumalar üzerine şunları söyler:

Doğrusunu isterseniz, *Cüce*'yi anlatmak, tüketmek pek olası görünmüyor. Ayrıca yapısında, dokusunda, türünde başkalık olduğu anlaşılıyor. *Cüce*'nin bir tümcesini alıp oradan dört beş tümce yazmak olası. Bu yapının bu cümlelerin şimdiye kadar dilimizde görüldüğünü sanmıyorum. Kitap hakkında yazarlar özellikle bu yeni dil-yapı üzerinde durdular. Ben bunları anlatmayı da sevmiyorum. Türünü de tam

bilemiyorum. Ahmet Oktay ‘girdap metin,’ Mahmut Temizyürek ‘kırbaç metin,’ Bir Türkolog, ‘kökroman,’ bir başkası ‘kültkitap’ dedi. Siz de *Cüce* üzerine ilk görüşmemizde ‘bu roman’ demiştiniz, ‘novella.’

Eğer ‘yenilik’ günümüzde kabul edildiği biçimiyle, ‘alışılmış dili kırmaktan, değiştirmekten, giderek zihni değiştirmekten’ geçiyorsa *Cüce* bir yenilik sunmuş olmalı.

Evet, deneysel olmanın anlamı zaman içinde benim için de değişti; çünkü bu toplumu bu ölçüde süfli, menfur görmüyordum eskiden. *Cüce* bu değişikliğin sonucu[...] Gerçeklik, Zenîme’yi artık başkalarıyla uyuşması olanaksız, müziç yalnızca dönüştürdü; çünkü uzun ömrü sırasında kuduran toplum, içine karışamayacağı kadar tiksiniç geldi ona, eş biçimde Zenîme de topluma tiksiniç gelmiş olmalı ki artık aynada kendi yüzünü tanıyamaz oldu. Yoksa kaçmayabilirdi[...] Bu bakımdan *Cüce* bir yanıla tiksintinin ve yalnızlığın da romanı. (10)

*Cüce* yayımlandıktan bir yıl sonra 2002’de Leylâ Erbil, Türkiye PEN Yazarlar Derneği tarafından Nobel Edebiyat Ödülü’ne aday gösterilir. 2004’te Cem Mumcu’nun yayına hazırladığı *Türkiye’nin Çıplak Tarihi* adlı kitapta Leylâ Erbil’in “1959” başlıklı yazısı yer alır. Erbil’in *Cüce*’den sonraki novellası *Üç Başlı Ejderha*, 2005 yılında Okuyan Us Yayınları tarafından yayımlanır. Bu novella, yapıta adını veren “Üç Başlı Ejderha” ile birlikte “Bir Kötülük Denemesi” adlı anlatıyı da içerir. 2000’li yıllarda *Kitap-lık*, *Yeni yazı* gibi birçok edebiyat dergisinde Leylâ Erbil edebiyatı üzerine hazırlanan dosyalara yer verilir. Aynı yıllarda Erbil’in edebiyatı üzerine düzenlenen sempozyum ve benzeri etkinlikler de birbirini izler. 21 Ocak 2006’da, Bilkent Üniversitesi’nde Leylâ Erbil edebiyatı üzerine “Tuhaf Bir Yazar: Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik” başlıklı bir sempozyum düzenlenir. Sempozyumda sunulan bildirilerden oluşan kitap, Süha Oğuzertem tarafından yayına hazırlanır ve 2007’de *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik* adıyla yayımlanır. Kitapta Talât S. Halman ve Enver Ercan’ın yaptığı açılış konuşmalarının yanı sıra Hülya Dünder’in kaleme aldığı Leylâ Erbil’in yaşamöyküsü ve Nilay Özer tarafından hazırlanan Leylâ Erbil

bibliyografyası yer alır. Hulki Aktunç, Şeyda Başlı, Sema Bulutsuz, Günil Özlem Ayaydın Cebe, Orhan Koçak, Tamer Kütükçü, Süha Oğuzertem, Ahmet Oktay, Nilay Özer, Sennur Sezer, Necmi Sönmez, Önay Sözer, Mahmut Temizyürek, Ayfer Tunç ve Mehmet Fatih Uslu'ya ait bildirimler, bu kitap sayesinde okurla buluşur. Kitapta ayrıca Füsün Akatlı, İlhan Berk, Güzin Dino, Demir Özlü ve Svetlana Uturgauri'nin mesajları ile Erbil'in teşekkür konuşmasına da yer verilir.

2011'e gelindiğinde Elmas Şahin'in "şiir roman" olarak tarif ettiği bir Leylâ Erbil yapıtı olan *Kalan* okurla buluşur (*Leylâ Erbil Kitabı* 431-54). Yazarın Türkiye İş Bankası tarafından yayımlanan bu yapıtı, yine yenidir, hiçbir yazınsal türün özelliklerini birebir taşımaz, hiçbir kalıba sokulamaz. *Kalan* yayımlandıktan birkaç ay sonra 23-25 Şubat 2012 tarihlerinde İzmir – Konak Belediyesi'nin düzenlendiği 10. Öykü Günleri'nin onur konuğu olarak ağırlanır Leylâ Erbil. 2013'te ise *Kalan*'da haberini verdiği son novellası *Tuhaf Bir Erkek*, yine Türkiye İş Bankası Yayınları tarafından yayımlanır. Leylâ Erbil'in 19 Temmuz 2013'teki vedasının ardından yapıtları üzerine yapılan çalışmalar, 2000'lerin ilk yıllarında olduğu gibi devam eder. 2013 Kasım'ında Kaya Tokmakçioğlu'nun yayına hazırladığı ve Elmas Şahin, Ahmet Cemal, Adnan Özyalçınar, Onur Caymaz, Fuat Sevimay, Simlâ Sunay, Talât S. Halman, Hülya Soyşekerci, Oylum Yılmaz, Mesut Varlık, Sennur Sezer, Semiha Şentürk, Tuğba Özbalak, Hülya DüNDAR Şahin, Fatih Altuğ, Tuba Dik ve Nagihan Kunduz'a ait yazılarla Elmas Şahin'in hazırladığı Leylâ Erbil bibliyografyasının yer aldığı „bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,, adlı kitap Aylak Adam yayınları tarafından yayımlanır. Aynı günlerde Türkiye İş Bankası Yayınları, Ahmed Arif'in Leylâ Erbil'e yazdığı mektupları *Leylim Leylim* adıyla okurla buluşturur. 2015'te ise Leylâ Erbil'in geniş okur kitlelerine ulaşmasını çok istediği, Elmas Şahin'in 2009'da hazırladığı *Leylâ Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım* başlıklı doktora tezi kitaplaştırılır ve Yitik Ülke Yayınları tarafından *Leylâ Erbil Kitabı* adıyla yayımlanır. Erbil'in "hafir" diye seslendiği Elmas Şahin, gerek kendi yayınlarıyla gerekse üniversitede danışmanı olduğu öğrencilerinin tezleriyle Leylâ Erbil edebiyatı üzerine çalışmaya devam etmektedir.



İlk öyküsü “Uğraşsız” 1956 yılında yayımlanan Leylâ Erbil’in de aralarında bulunduğu 1950 kuşağı Türk öykücülüğü için “Yaşları 20-25 arasında değişen ve sonradan ‘1950 kuşağı öykücülere’ olarak anılan isimler, ‘yenilik’ arayışına yönelik başkaldırıcı tutumlarıyla edebiyat dünyasına dahil olurlar ve kimi zaman kendilerinin çıkardığı, kimi zaman da kendilerine sayfalarını açan dergilerde, savundukları ‘yeni’ öykü anlayışını somutlaştıran öyküler yayımlamaya başlar” değerlendirmesini yapan Jale Özata Dirlikyapan’ın dikkat çektiği gibi 1950 kuşağının tüm öykücülerinde olduğu gibi Erbil’in edebiyatının temelinde başkaldırı vardır (*Kabuğunu Kıran Hikâye* 36, 37). Leylâ Erbil edebiyatını en doğru biçimde anlatan Hulki Aktunç’un bir yazısının başlığına atıf yapan Erbil de *Yeniyazı* dergisinin 11. sayısında yayımlanan söyleşisinde “kitaplarım üzerine bence en kısa, açık saptamayı yapan yazarlardan biri de eşsiz bir kalem, sevgili hulki aktunç’tu. hakkımdaki yazısının başlığı, ‘leylâ erbil: isyan grameri’ idi! birçok niteliğimi içeren bir başlık” der (92).

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında Halide Edib Adivar ve Suat Derviş gibi yazarların öncülüğünde bir kadın edebiyatı geleneğinin ilk tohumlarının atıldığını ileri sürebiliriz. 1950’lerde yeni bir edebiyat anlayışıyla Türk edebiyatına hem yön veren hem de kalıcı yapıtlar bırakan Leylâ Erbil ve Nezihe Meriç gibi kadın yazarlardan sonra 1970’lere gelindiğinde ilk roman ve öykülerini arka arkaya yayımlayan kadın yazarların yapıtları sayesinde Türk edebiyatında kadın edebiyatı geleneğinin güçlendiğini görürüz. Bu yıllarda ilk yapıtları okurla buluşan yazarlar arasında 1976 yılında ilk romanı *Yarın Yarın*’la Pınar Kür, büyük ses getirir. Kendisi “Türk romanı açısından bir değerlendirme yapılırsa, benim edebiyata en büyük katkı daha önce de söyledim, *Asılacak Kadın*’la olmuştur herhalde” dese de yalnızca bir romanıyla değil, her defasında yeni biçim ve içerik arayışına girdiği ve bir öncekini hiçbir zaman tekrar etmediği romanları ve öyküleriyle Türk edebiyatına önemi yapıtlar kazandıran Pınar Kür, 1950 kuşağının taşıdığı başkaldırı bayrağını 1970’lerde devralır ve bu başkaldırıcı günümüzde de sürdürür (*Aşkın Sonu Cinayettir* 290). Yazarın söyleşilerinde sık sık tekrarladığı şu sözler, Pınar Kür edebiyatını özetler adeta:

“[İ]llaki bir itirazınız olacak. Yaşama, dünyaya ya da sisteme karşı itirazınız yoksa edebiyatçı olamazsınız” (*Vatan Kitap* 29).

Bu tezde Leylâ Erbil’le birlikte, Kristeva’nın *abject* teorisi üzerinden, yapıtları incelenen Pınar Kür, 15 Nisan 1943’te Bursa’da doğmuştur. Annesi İsmet Kür, Bilecik’te öğretmenlik yaparken hem doğum yapacağı bir yer olmadığından hem de öğretmenliğe başladığı kent olduğundan Bursa’ya gider ve Pınar Kür’ü burada dünyaya getirir (*Aşkın Sonu Cinayettir* 15). Şair, yazar ve Türkçe öğretmeni İsmet Kür, doğumdan sonra eşi Behram Kür ve kızı Pınar Kür’le birlikte Bilecik’e döner. Çocukluk yıllarına ait gözünün önüne gelen ilk resimlerden biri, yazar Pınar Kür’ün habercisidir. Mine Söğüt’ün “‘Çocukluk’ denildiği zaman, nasıl bir resim beliriyor gözünüzün önünde?” sorusuna şu yanıtı verir:

Bir sürü resim geliyor aslında fakat şu anda çok ön plana çıkan bir resim var ki, belki de benim hayatımın çok kısa bir özeti olabilir. Evde yuvarlak bir masa vardı, üzerinde de etekleri püsküllü ipek bir örtü; böyle, yerlere kadar uzanan... Işıklar’la biz onun altına girerdik. Örtünün kırmızılı siyahlı deseni hâlâ gözümün önünde... Onun altına girer ve oradan gizlice insanları seyrederdik. Gizlenmek ve gözetlemek... Her ikisi de o zamandan beri benim hayatımda var. Düşünüyorum da, ben galiba ömrüm boyunca bunu yaptım ve sonunda yazıya dönüştürdüm. Kendini geri plana atıyorsun, gördüklerini biriktiriyorsun ve o ‘püsküller’in ardından seyrettiklerini yazıya aktarıyorsun... Yazarlık bu işte... (13)

İsmet Kür, o yıllarda henüz okuma yazma bilmeyen Pınar Kür’ün söylediği “Ağaçlar” isimli şiirini *Doğan Kardeş* adlı dergiye gönderir ve dergide bu şiir yayımlanır (28). Bilecik’ten sonra taşındıkları Zonguldak’tan 1949’da ayrılıp Ankara’ya gider Pınar Kür ve ailesi. Zonguldak’tayken yıl sonuna doğru birkaç aylığına okula yazdırılan Pınar Kür, Ankara’ya taşındıklarında Atatürk İlkokulu’nda eğitimini sürdürür (28, 36). 1950’lerin başında Behram Kür’ün

Ahmet isimli bir arkadaşı, Pınar Kür'ün o yıllarda yazdığı "Leylekler" isimli şiirini İngilizceye çevirir ve *Doğan Kardeş* aracılığıyla Hindistan'da İngilizce yayımlanan *Shankar's Weekly* adlı derginin yarışmasına gönderilir bu şiir ve Pınar Kür'e ödül getirir (48).

İsmet Kür, Milli Eğitim Bakanlığı'nın öğretmenler için hazırladığı bir programa müracaat eder. Bu programla 1953'te kızları Pınar Kür ve Işıl Kür'le birlikte İngiltere'ye gider. (48). İngiltere'de Raymond School'da yatılı okur Pınar Kür. Bir yıldan fazla kaldıkları İngiltere'den döndüklerinde Pınar Kür, eğitimine Ankara Koleji'nde devam eder. Ankara'da geçen üç senenin ardından 1956'da İsmet Kür'ün "New York'taki öğrenci müfettişliğine müfettiş muavini olarak tayini çık[ınca]" Amerika'ya giderler (63). Pınar Kür, bu yıllarda İngilizce romanlar yazmaya başlar; ancak İsmet Kür, kızlarının Türk edebiyatından uzaklaşmasını da istemez ve onlara Nâzım Hikmet, Saik Faik ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi Türk yazarlarını okutmaya devam eder (69). Pınar Kür, New York'ta bir yandan Türk edebiyatının önemli yazarlarını okumayı sürdürürken bir yandan da Strindberg, Ibsen ve Çehov gibi dünya edebiyatından yazarların yapıtlarını okur (70).

Üniversitede edebiyat eğitimi alan Pınar Kür, Amerika'da master yapmak ister; ancak iki yıl sonra Türkiye'ye döndükleri için lisansüstü eğitimine daha sonra devam eder. O yıllarda oyunculuk, tiyatro ve tiyatro yazarlığı okumak vardır Pınar Kür'ün aklında. Oyunlar yazmaya başlar. İlk oyununu İngilizce kaleme alır (70, 71).

1961'de Amerika'dan Türkiye'ye döndüklerinde Robert Kolej'de İngiliz Edebiyatı okumaya başlar Pınar Kür (75). Bu yıllarda Kür'ün hayatında tiyatro ön plandadır. *Medea* ve *Troilus ve Cressida* gibi klasiklerin yanı sıra Jean Genet gibi çağdaş yazarların oyunlarında rol alır (83). Robert Kolej'deki eğitimine devam ederken *İki Başlı Adamın Tek Eli* isimli bir oyun yazar. Kür, bu oyundan "Ionesco, Beckett, absürd tiyatro etkisinde kalınarak yazılmış bir oyundu" diye söz eder (84).

Kür, 1964'te Can Kolukısa ile evlendikten on beş gün sonra öğrenci pasaportuyla Paris'e gider ve Sorbonne Üniversitesi'nin lisan okuluna kabul

edilir (91). Beş yıl boyunca karış karış dolaştığı Paris'in yapıtlarındaki yansımalarına örnek olarak *Yarın Yarın*'ı verir. “*Yarın Yarın*'da Selim'in ilk izlenimleri benim izlenimlerimdir” der (96); ancak *Yarın Yarın*'dan sonraki birçok yapıtında da birçok karakterinin yaşamında Paris önemli bir yer tutar. 1960'ların Paris'i, Pınar Kür'ü bir yandan Fellini, Truffaut, Godard, Chabrol ve Alain Resnais'in sinemasıyla tanıştıırken bir yandan da yazarın “politik uyanış[ının]” başlamasını sağlar (101). Mine Söğüt'ün “Bu arada üniversiteli bir genç olarak politikayla aranız nasıldı?” sorusuna şu yanıtı verir:

Hiç yok. Robert Kolej'de politik hiçbir şey yoktu. Olaylar öbür üniversitelerde de başlamış değil. Benim ilk politik uyanışım Paris'te oldu. Genel bir politika bakışım var tabii. Amerika'da tarih okuduğum zaman Troçki denen adamı çok beğenmiştim. Lenin'i tanıyorum, biliyorum. Hatta buradakilerden daha çok biliyorum. Ama Troçki'yi de, Lenin'i de, Marks'ı da asıl Paris'te tanıdım, yazdıklarını okudum. (87)

Paris'te oyun yazmaya devam eder. *Kuru Kuru Kurbanın Olam* isimli tek perdelik oyunu *Amour d'Os* adıyla Fransızcaya çevrilir ve Montparnasse-Gaston Baty Tiyatrosu'nda sahnelenir (107). Aynı dönemde *Asılacak Kadın*'ı piyes olarak kaleme alır Pınar Kür (115). 1968'in başındayken bulunduğu Londra'dan Paris'e döndüğünde 68 hareketi ortaya çıkar (124). Aynı yıl oğlu Emrah Kolukısa dünyaya gelir. Kür'ün Sorbonne Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde yazdığı doktora tezi kabul edilir ve mezun olur.

1971'de Türkiye'ye döndüğünde Devlet Tiyatrosu'nda dramaturg olarak çalışmaya başlar. 1971-1973 yılları arasında yazdığı öyküleri *Dost* dergisinde yayımlanır (157). Aynı dönemde çeviriler yapmaya başlar. Daniel Defoe'nun *Moll Flanders*'ı, Pınar Kür'ün Türkçeye kazandırdığı ilk kitaptır. Sonraki yıllarda Oriana Fallaci'nin *Doğmamış Çocuğa Mektup*'u, Jean Rhys'in *Geniş, Geniş Bir Deniz*'i, *Dalda Duran Kuşlar*'ı, *Dörtlü*'sü, *Karanlıkta Yolculuk*'u ve *Günaydın Geceyarısı* adlı bir başka yapıtı, A. S. Byatt'ın *Bülbülün Gözündeki Cin*'i, Carlos Fuentes'in *Diana*'sı, Jack London'ın *Âdem'den Önce*'si, Patricia

Highsmith'in *Küçük g'si*, Jeanette Winterson'un *Vişnenin Cinsiyeti* ve *Tutku* adlı yapıtları, Kay Redfield Jamison'ın *Durulmayan Bir Kafa* adlı kitabı, Vladimir Nabokov'un *Karanlıkta Kahkaha'sı* ve Kür'ün çevirmenleri arasında yer aldığı, Nabokov'un *Bir Günbatımının Ayrıntıları* adlı yapıtı, Arthur Koestler'in *Gün Ortasında Karanlık'ı*, Torsten Krol'un, *Yunus İnsanlar'ı*, Henry James'in *Dostlarımızın Dostları* adlı kitabı (Fatih Özgüven'le birlikte), Vincent Van Gogh'un *Theo'ya Mektuplar'ı*, Peter Greenaway'in *Altın'ı* ve John Kennedy Toole'un *Neon Işıklı İncil'i* Pınar Kür'ün çevirisiyle Türk okuruyla buluşur.

İlk çeviriler, oyunlar ve dergilerde yayımlanan ilk öykülerden sonra Pınar Kür, *Yarın Yarın'ı* yazmaya başlar. Bu ilk romanı 1976'da Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanır ve yayımlanışının hemen ardından kırk yazı çıkar roman üzerine. Sonraki aylarda da edebiyat çevrelerinde *Yarın Yarın* konuşulmaya devam eder. *Yarın Yarın*, 1981-1984 yılları arasında dönemin Türk Ceza Kanunu'nun 142. maddesinden üç yıl yasaklanır. 1977'de Kür'ün ikinci romanı *Küçük Oyuncu*, yine Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanır. 1979'a geldiğimizde yazarın üçüncü romanı *Asılacak Kadın* okurla buluşur. Roman, 1986 yılında Başar Sabuncu'nun yönetmenliğinde sinemaya uyarlanır; ancak *Yarın Yarın'ın* başına gelenler, bu defa farklı bir gerekçe gösterilerek *Asılacak Kadın'ın* da başına gelir ve roman, 'müstehcenlik' gerekçesiyle 1986-1990 yılları arasında yasaklanır. 1986'da vizyona giren *Asılacak Kadın* filmine konulan yasak, kısa sürede kaldırılır; ancak roman, dört yıl sonra okurla yeniden buluşabilir. Roman yasaklandığında İstanbul İkinci Asliye Ceza Mahkemesi Yargıçlığına yaptığı savunmada Pınar Kür, bir edebiyat eserinin okuru rahatsız edecek, sarsacak, ona daha önce düşünmediklerini düşündürecek bir metin olması gerektiğine dikkat çeker:

Romanımda çarpıcı, sarsıcı, rahatsız edici bazı sahneler olduğunu kabul ediyorum. Ancak, sanatın, edebiyatın işlevlerinden biri de zaten budur: Okuru sarsmak, uyarmak, rahatını bozarak o güne değin farkında olmadığı ya da yeterince önem vermediği birtakım gerçekleri algılamasını, kavramasını sağlamak. Adları yüzyıllar boyu unutulmayan

sanatçıların, büyük yazarların yaptıkları bundan başka bir şey değildir.  
(*Asılacak Kadın* 150)

Görünen o ki gerek Pınar Kür'ün adı geçen romanlarını yasaklayanlar gerekse yazarın ilk romanı *Yarın Yarın*'ı “Devrimciler böyle bir şey yapmaz” ya da “Selim gerçek bir devrimci değil” gibi önermelerle eleştirenler, okudukları romanların, öykülerin kendilerine daha önce üzerinde durup düşünmedikleri bir gerçeği sorgulama olanağı sunması yerine hiçbir zaman sorgulamaya cesaret edemedikleri doğrularını, kabullerini onaylayan yapıtlarla karşılaşmak istemektedirler (*Aşkın Sonu Cinayettir* 182, 189). *Asılacak Kadın* adlı romanının yasaklanmasına ve öne sürülen müstehcenlik gerekçesine bir edebiyat eserinin temel işlevlerine dikkat çekerek itiraz eden Pınar Kür, *Yarın Yarın*'da idealize edilmiş tipler bekleyen eleştirmenlere de *Yazko* dergisinin Aralık 1982 tarihli sayısında şu yanıtı verir: “O romandaki burjuva kadını, tipik bir burjuva kadını değildi[...] Aynı romandaki devrimci de tipik bir devrimci değildir” (*Yazko* 100, 101). Romanda şematik, tek boyutlu kişiler görmek isteyenlere karşı Kür, Seyda ve Selim gibi derinliği olan karakterler yaratmıştır.

Yazarın birinci ve üçüncü romanı 1980 sonrasında uzun süre yasaklı kalırken Kür, üretmeye devam eder ve 1981'de ilk öykü kitabı *Bir Deli Ağaç*, Yazko Yayınları tarafından yayımlanır. Öyküler temiz dili, anlatımı, mekân betimlemelerindeki canlılığıyla dikkat çeker. 1982'de *Hürriyet Gösteri* dergisinin 22. sayısında yazarın hiçbir öykü kitabına girmeyen “Ben Çok İyi Bir Yazarım Hem de Ne Güzel Yazıyorum!” başlıklı öyküsü yayımlanır. 1983'te Can Yayınları tarafından yayımlanan ikinci öykü kitabı *Akışı Olmayan Sular*, 1984 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanır. Öykülerini kaleme aldığı yıllarda Pınar Kür, bir yandan da *Nazlı Hanım'ın Kızları* genel başlığını taşıyan dörtlemenin birinci romanını yazmaya başlar ve bu romandan bölümler, *Varlık* ve *Sanat Olayı* dergilerinde yayımlanır; ancak yazar, bu romanı tamamlamaktan vazgeçer. Kür'ün 1986 yılında *Bitmeyen Aşk* adlı romanı yine Can Yayınları tarafından okurla buluşturulur. *Bitmeyen Aşk* da yazarın birinci ve ikinci romanı gibi, bu defa “[c]insel birleşme olayını en ince detayına kadar anlat[tığı]” ileri

sürülerek yasaklanır (*Aşkın Sonu Cinayettir* 312). Kür'ün de Mine Söğüt'le söyleşisinde dikkat çektiği gibi beş yüz otuz beş sayfalık romanın farklı yerlerinden on bir sayfa seçilerek bu yasak konulmuştur (312). Oysa *Bitmeyen Aşk*, yazarın önceki romanlarından farklı bir anlatım tekniği denediği bir yapıttır ve bir sonraki romanı *Bir Cinayet Romanı*'nın habercisi gibi görülebilecek özellikler taşımaktadır; ancak romanın biçimsel özelliklerinin üzerinde durulması, metnin yazınsal yönden değerlendirilmesi için zaman gerekecektir.

1989'da Berna Moran'ın "postmodern polisiye" olarak nitelediği bir Pınar Kür romanı olan *Bir Cinayet Romanı*, Can Yayınları tarafından yayımlanır (*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3 105-117). Yine yeniliğin peşine düşmüştür Kür bu yapıtında da. Bu defa bir cinayet romanının yazılış sürecini ele alır. Polisiye ya da cinayet romanı olarak adlandırılan romanlardaki klasik anlatım tekniklerinin tamamen dışında bir yol izleyen *Bir Cinayet Romanı*'nın ardılı *Sonuncu Sonbahar*, 1992'de yayımlanır. Bu romanın ardından Kür, on iki yıl yeni bir yapıt yayımlamaz. On iki yıl içinde çevirileri ve kimi kitaplarda yayımlanan yazılarıyla okurlarıyla buluşur. 2000 yılında Tomris Uyar ile Sırma Köksal'ın yayına hazırladığı *İstanbul'da Zaman* adlı kitapta Kür'ün "İstanbul'a Dönüyorum" başlıklı yazısı yer alır. Aynı yıl Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin düzenlediği Salı Toplantıları kitaplaştırılır ve Pınar Kür'ün Hulki Aktunç ve Artun Ünsal ile katıldığı söyleşi *İnsanın Halleri* başlığını taşıyan kitapta yer alır (2000). 2001'de Pınar Kür'ün editörlüğünü yaptığı *Short Fiction in English* adlı kitap, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları tarafından yayımlanır. 2004'te Pınar Kür'ün üçüncü öykü kitabı *Hayalet Hikâyeleri*, Everest Yayınları tarafından yayımlanır. Aynı yıl Metis Kitap tarafından yayımlanan, beş yazarın kaleme aldığı, bir yazarın kaldığı yerden bir başka yazarın öyküyü devam ettirdiği *Beşpeşe* adlı romanının son bölümünü Pınar Kür kaleme alır. Yine 2004'te Cem Mumcu'nun yayına hazırladığı *Türkiye'nin Çıplak Tarihi* adlı kitapta Pınar Kür'ün "1969" başlıklı yazısına yer verilir. 2006'da *Bir Cinayet Romanı* ve *Sonuncu Sonbahar*'ın ardılı olan *Cinayet Fakültesi*, Everest Yayınları tarafından yayımlanır. *Cinayet Fakültesi*'nin yayımlandığı yıl, Pınar Kür'ün edebiyattaki otuzuncu yılıdır ve bu yıl yeni romanının yanı sıra hem Mine Söğüt'ün Pınar

Kür’le yaptığı nehir söyleşisi *Aşkın Sonu Cinayettir: Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat* adıyla yayımlanır hem de yazarın ilk romanı *Yarın Yarın*, otuzuncu yıl özel baskısıyla okurla yeniden buluşur. Aynı yıl, Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alam Film Merkezi’nde düzenlenen etkinliklerdeki konuşmalar *Sinema Söyleşileri 2006* adıyla kitaplaştırılır ve Pınar Kür’ün katıldığı söyleşinin metni de bu kitapta yer alır. 2008’de Murat Yalçın’ın yayına hazırladığı *İstanbul Sokakları: 101 Yazardan 101 Sokak* isimli kitapta Pınar Kür’ün “Yaşadığım Sokak” başlıklı yazısına yer verilir.

*Atlas Tarih* dergisinin Ağustos – Eylül 2013 tarihli sayısında Pınar Kür’ün 1968 Paris’ini anlattığı bir yazısına yer verilir. Yazarın 2006 tarihli *Cinayet Fakültesi* adlı romanından on yıl sonra 2016’da *Sadık Bey* adlı romanı, Can Yayınları tarafından yayımlanır. *Sadık Bey*’in yayımlanmasıyla birçok kitap ekinde tanıtım yazıları ve söyleşiler yayımlanır ve aynı zamanda *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*’nin 73. Sayısında yazarla yapılan bir söyleşiye yer verilirken *Tempo* dergisinin Kasım 2016’da çıkan sayısında İpek Özbey’in “Yazarlığının 40’ıncı Yılında Pınar Kür” başlıklı yazısı yayımlanır. *Sadık Bey*’in yayımlanmasından bir süre önce İstanbul Bilgi Üniversitesi’ndeki derslerine son veren Pınar Kür, yaz aylarında Ayvalık’ta düzenlenen yazarlık atölyelerinde genç yazarlarla deneyimlerini paylaşmaya devam etmektedir.



## I. JULIA KRISTEVA’NIN *ABJECT* TEORİSİ

Fransız düşünürlerinden Julia Kristeva’nın ilk kez 1980’de yayımlanan ve Türkçeye 2004’te çevrilen *Pouvoirs de l’horreur (Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme)* adlı kitabında iğrenme, “[v]arlığın kuralsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışına defnedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlarından biri” olarak açıklanır (13). Yazarın *abject* teorisini ele aldığı temel yapıtı *Pouvoirs de l’horreur*’un Türkçe çevirisinde *abject* kavramı, iğrenme sözcülüğüyle karşılaşılır; ancak teoriyi incelediğimizde iğrenme, varlığın *abject*’e karşı verdiği tepkilerden yalnızca biridir. *Abject*, “bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir”; sınırlara, kurallara, konumlara saygı göstermez (16). Sınırlara itilen, hatta o sınırları değiştirmeye, dönüştürmeye kalkıştığında sürgün edilen *abject*, aynı zamanda anlaşılmaz, muğlak olandır (17, 22). Kristeva, *abject*’i tanımlarken bunlarla birlikte ahlâkdışılığına da dikkat çeker. *Abject*’in anlaşılmazlığı, belirsizliği, sınırları çizilmiş ahlâk kurallarının dışında kalması, varlığı ürkütür; çünkü *abject*, yasağı, kuralı ya da yasayı tanımazken ondan uzaklaşmaz ama “onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır” (28). Bu da, sınırları belirlenmiş sistemler ve kimlikler için bir tehdittir. Özne olmayan *abject*, nesne de değildir, özne-ben’in karşıtıdır. “İğrenç dışarıdır, oyun kurallarını kabul etmiyor gibi gözükteği bütünü dışında yer alır. Gelgelelim iğrenç, sürgün edildiği yerden efendisine meydan okumaya devam eder” (14). Sınırları tehdit edilen sistem ise *abject*’i dışlayarak, cezalandırarak ya da yok saymaya çalışarak tepki verir. Kristeva’nın kitabında görüşlerini ele aldığı İngiliz antropolog Mary Douglas da rahatsız edici olana verilen tepkiyi şu şekilde açıklar: “Oluşturduğumuz örüntüye bir türlü dahil edilemeyen rahatsız edici hadiseler söz konusu olduğunda da, kendimizi, yerleşik varsayımları bozmasınlar diye bunları yok sayarken ya da çarpıtırken buluruz” (*Saflık ve Tehlike* 60).

En arkaik biçimi, “yiyecekten tikslenme” olarak karşımıza çıkan *abject*’e “varlık kazandıran kişi, özdeşleşmek, arzulamak, ait olmak ya da reddetmek

yerine (kendisini) yerleştiren, (kendisini) ayıran, (kendisini) konumlandırın ve dolayısıyla da gezip dolaşan bir dışlanmıştır” (*Korkunun Güçleri* 15, 20). Dışlanmışın mekânı da tek, türdeş ve tümleştirilebilir değildir ve “bölünebilir, katlanabilir ve faciamsı” nitelikler taşır (20). Dışlanmışın mekânındaki değişkenliği, *abject*’in anlaşılmazlığıyla, muğlaklığıyla ilişkilendirmek mümkündür. Dışlanmış, kendini yeri hakkında sorgularken *abject*’i sürgün eden sistemin yasaları, yasakları ve kuralları üzerinde durmak gerekir. İğrenmeyi “kültüre doğru atılan ilk adımlar” olarak tanımlayan Kristeva’ya göre insan, simgesel (toplumsal) sistemle tanıştığı anda *abject*’le karşılaşır (15). Tüm uygarlıklarda bulunan *abject*, “farklı ‘simgesel sistemler’ uyarınca özgül biçimler alır, farklı kodlamalara konu olur” (89). Bu kodlamaları çözümlmeden önce Kristeva’nın *abject* teorisinde görüşlerini irdelediği Lacan’ın teorisindeki psikoseksüel safhaları ele almak gerekir.

Hülya Durudoğan’ın “Unes Femmes: *Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*” başlıklı makalesinde belirttiği gibi “Lacan’a göre insanın psikolojik gelişimi üç temel evreden oluşur. Bu üç temel evreye denk düşen üç varolma hali gibi düşünebileceğimiz üç yapı söz konusudur. Bir anlamda, bu üç evreyi yaşarken insan bu hallerin etkisindedir. Lacan bu hallere *le réel, l’imaginaire* ve *le symbolique* adlarını verir” (54). Saffet Murat Tura’nın Türkçeye çevirdiği *Fallus’un Anlamı* (2013) adlı kitapta Jacques Lacan’ın insan gelişiminin psikoseksüel aşamaları üzerine görüşlerine yer verilmiştir. 0 ile 6 – 8 ay arasını kapsayan birinci dönem, “Lacan’ın ‘parçalanmış beden’ şeklinde ruhsal ve eşgüdüm yoksunluğu bakımından ele aldı[ğı]” dönem olarak ifade edilir (akt. Tura 39, 40). Fallik dönem öncesi, 3,5 yaşa kadar süren ikinci dönem ise Lacan’ın “ikili ilişki” dönemi ve “ayna evresi” olarak nitelediği dönemdir ve bu dönem, “‘ben’ ve ‘sen’ kavramlarının (‘shifter’larının) birbirine göreli net konumlarını kazanmasından önceki dönemdir” (43, 44). Üçüncü dönem ise 6 yaşa kadar sürer ve bu dönemde özne, dilin alanına girerek kültürü tanımaya, içselleştirmeye başlar. Dilin düzenine giren özne, “ben” ile “öteki” arasında kültürün belirlediği sınırlarla karşılaşır. Bu nedenle, Lacan’dan aktaran Tura’nın da belirttiği gibi, özne, dilin yapısının imkânları ve kuralları ile düşünür. Bu da,

toplumsal öznenin kuruluşu demektir (*Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* 116 – 118).

Çocuk, dilin düzeninin belirlediği söylemle ilk kez aile içinde karşılaşır. İkili ilişkinin görüldüğü ikinci evrede çocuk ve anneden kurulu bir dünya vardır ve bu nedenle “ben” ve “sen” ayırımına gerek yoktur. Böyle bir gereksinim, “o”nun bu ikili ilişkide devreye girmesiyle ortaya çıkar: “‘O’, ‘Babanın Adı’dır, yani babanın simgesidir. Anne çocuk ilişkisine giren üçüncü ve dolaylandıracı simgedir” (akt. Tura 122). Elizabeth Wright’a göre de bu evredeki “simgesel baba”, dilin kurallarını uygulayan ve gözetten bir metafordur (*Lacan ve Postfeminizm* 76). Bu noktada, artık, toplumsal cinsiyetlendirilmiş öznenin kuruluşunu daha net görebiliriz.

Lacan, simgesel sistemin üçlü etkisinden söz eder. Öncelikle öznenin “ben” ile “ben olmayanı”, içsel ve dışsal olanı ayırt etmesini sağlar. Öte yandan, insanın kendi gerçekliğiyle arasında bir mesafenin oluşmasına yol açar ve son olarak “simgenin düzeni insanı bir özne olarak diğerleri karşısındaki konumuna yerleştirir” (akt. Tura 120). Kristeva’nın *abject* teorisinin de önemli noktalarından biri olarak karşımıza çıkan içsel ve dışsal olanın ayırt edilmesi, konumlandırılmaları, ataerkil sistemde kadının konumlandırılmasını çözümlerken yol gösterir; ancak burada Lacan’ın sözünü ettiği ikinci etkinin üzerinde de durmak gerekir; çünkü Wright’ın da belirttiği gibi, “[s]imgesel düzene giriş kaçınılmaz olarak öznedeki “kendim” (moi), yani yanlış anlayan bilinçlilik ile sadece semptomlar ya da dil sürçmeleri gibi bilinç boşluklarında beliren “ben” (je) arasında bir bölünme yaratır. Lacan’a göre, yabancılaşma, öznelliğin yapısal koşuludur. Öznelliğin yarılması, bir cinsel bölünme yaratarak bize simgesel toplumsal cinsiyeti kazandırır” (22).

Kristeva’nın kuramında ise ilk evre “khora” olarak adlandırılmıştır. Madan Sarup’un da belirttiği gibi, “Kristeva göstergeseli, annenin bedeninin kapladığı uzamca tahakküm altına alınan dişil bir evre olarak tanımlar ve ilk kez Platon’un *Timaios*’unda karşımıza çıkan bu uzamı göstergeseli khora [yer] diye tanımlar” (*Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* 180). Bu evrede “ben olmayanı” ve “nesne” henüz oluşmamıştır ve bunun için “ben”e karşı ölüm ve yaşam

dürtüleri devreye girer. Burada görülen devinim, “ben”i nesnelere oluşan sistemin merkezine taşımayı hedefler. Kristeva’ya göre “Dürtüsel devinim yinelene yinelene merkezkaç hale gelir, dolayısıyla Ötekine tutunur ve anlam üretebilmek için ötekinde kendisini gösterge olarak oluşturur” (*Korkunun Güçleri* 27).

İğrenme ile narsisizm arasındaki ilişki üzerinde duran Kristeva’ya göre “narsisizm ötekenden uzaklaşma anlamına gelen bir gerileme, kendini seyredici, tutucu ve kendine yeterli bir sığınağa geri dönüştür” ve bu noktada Kristeva, tiksinden bir tür narsistik kriz olduğunu ileri sürer (27). Bu narsistik kriz, ilk evrede ortaya çıkar. “Gösterge khora’yı ve onun ebedi dönüşünü bastırır. Artık bu “ilk” evrenin tek tanığı arzu olacaktır. Ama arzu beni bir öteki özneye doğru sürgüne gönderir ve ben’in yalnızca narsistik taleplerini kabul eder”; ancak dürtülerin çatışması, narsistik krize yol açar (27).

Kristeva’ya göre, “ben’in, nesnelere ve temsillerinin oluşmasından önce gerçekleşmiş” ilk bastırmadan sonra, diğer bir deyişle ilk bastırmanın sınırında tiksinti bulantı ve iğrenmeyle karşılaşmaya başlarız (23, 24). Bu ilk karşılaşma, çocuğun “ben olmayan”la arasındaki sınırın çizilmesinin yolunu açar:

Öte yandan iğrenç bizi, annenin varlığından henüz dilsel özerklik sayesinde onun dışında varolamadan [ex-ister] önce ayrılmaya yönelik soykütüğümüzdeki ilk yeltenişlerimizle karşı karşıya getirir. Sancılı ve sakar ayrılma; güven verdiği kadar da boğan bir iktidara bağımlılığa yeniden dönüşün hep pusuya yatıp gözlediği ayrılma. Bir annenin simgesel kerteyi kabul etmekteki (ya da bu kerteye kendisini kabul ettirmekteki) zorluğu –ya da başka bir ifadeyle babasının ya da kocasının temsil ettiği fallus’la yaşadığı sıkıntılar– geleceğin öznesinin doğal barınağı terk etmesine yardım edecek bir doğaya kesinlikle sahip değildir. Çocuk, annesinin onaylanması için gösterge (indice) işlevi görüyor diye çocuğun özerkleşmesi ve onaylanması için annenin aracı işlevi görmesinin hiçbir nedeni yoktur. Bu gırtlak gırtlığa mücadeleye bir

üçüncü kişinin, muhtemelen babanı taşıyabileceği simgesel aydınlanma geleceğın öznesinin –üstelik sağlam bir dürtüsel oluşuma sahip bir özneyse bu–, anneden çıkıp da iğrence dönüşecek şeyle istemeyerek savaşmasına yardımcı olur. Tiksinerek, dışarı atarak; kendisinden tiksinererek, kendisini dışarı atarak, iğrençleştirerek [ab-jectant] savaşır (25, 26).

Üçüncü evrede ise özne, simgesel sistemin alanına girer. Kristeva, bu evrede arkaik düzenin yeniden ortaya çıkarak anlamlandırıldığından ve söze döküldüğünden söz eder. “[B]u arkaik düzenin (dışlama, ayırma, tekrar etme-tiksindirme şeklindeki) stratejileri simgesel bir yaşama kavuşurlar ve bizatihi simgeselin mantığı –akıl yürütme, ispatlama, kanıt vs.– arkaik düzene tabi hale gelir. Bu aşamada nesne sınırlanmış, düşünülmüş ve uzaklaştırılmış olmaktan çıkar: İğrenç biçimine bürünür” (28).

Kristeva, teorisinde *abject*'e karşı verilen tepkileri ele alırken arınma ritüelini çözümler. Bu çözümlmeyi Mary Douglas'ın yapıtı üzerinden yapan Kristeva, arınma ritüelinde yasaklanan kirli nesnenin dünyevi düzenin dışına atılmasına ve ona eş zamanlı biçimde kutsal bir boyut kazandırılmasına dikkat çeker (86). Bu noktadan itibaren çalışmamızda Lacan'ın psikoseksüel safhalarını ele almadan önce değinilen farklı kültürlerdeki farklı kodlamaların çözümlemesine başlayabiliriz. Mary Douglas'ın 1966'da *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo* adıyla yayımlanan ve 2005'te *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi* adıyla Türkçeye çevrilen yapıtındaki “[K]irlenme inançları kadın ve erkekleri verili rollerine raptetme işi görür.” (175) saptaması üzerinde duralım. Douglas, bu saptamayı ilkel toplumlardaki kirlenme inançlarını irdelerken yapar; ancak bizim çalışmamızda metinlerin analizinde ifşa edilecek olan ataerkil toplumlarda durum farklı mıdır? Douglas, genel bir değerlendirme yaparken şunları ileri sürer: “Ben, cinsel tehlikelere ilişkin çoğu fikrin, toplumsal kesimler arasındaki ilişkinin sembolleri, daha genel toplumsal sisteme mahsus hiyerarşi ya da simetrisi yansıtan tasarılar olarak yorumlanmasının daha uygun olacağını öne

sürüyorum. Cinsel kirlenme için geçerli olan her şey bedensel kirlenme için de geçerlidir.” (26)

Douglas, çalışmasında böyle bir genel değerlendirmeye farklı toplumlardaki cinsel kirlenmeye ilişkin kodlamaları çözümleyerek ulaşır. Örneğin, Hindistan’daki kast sistemini incelediğinde kadının daha aşağı kasttan biriyle cinsel ilişkiye girmesi durumunda şiddetli biçimde cezalandırılmasına karşın erkeklere benzer bir sorumluluk yüklenmez, sınırlama getirilmez; ancak daha alt kasttan bir kadınla ilişkiye giren erkeğin, bu ilişkinin neden olduğu düşünülen kirlilikten ritüel bir banyo ile arındığına inanılır (158). Görüldüğü üzere üst kasttan bir kadın, alt kasttan bir erkekle cinsel ilişki kurduğunda saflığını yitirdiği ileri sürülerek şiddetli bir biçimde cezalandırılır, diğer bir deyişle *abject* olarak konumlandırılır. Bununla birlikte üst kasttan bir erkeğin kirlenmesinden sorumlu tutulan da bir kadındır ve kadın, bu durumda da *abject* olarak karşımıza çıkar. Yine bu sistemde kadın ve erkek cinselliğine yüklenen anlamlara ve kadın cinselliğinin bir *abject* olarak görülmesine dikkat çeken Douglas, kadın cinselliğinin ataerkil sistem ve bu sistemin temsilcisi olan erkek için nasıl bir tehdit olarak görüldüğünü şu şekilde açıklar:

Boş akitilmemesi ya da içinde barındırdığı hayati sıvıların seyreltilmemesi gereken kanal analogisi hem erkek hem de kadın fizyolojisi için açıklayıcıdır. Kadınlar, düpedüz, katıksız içeriğin bozulmasına sebep olabilecek birer giriş olarak görülür. Erkekler ise, kıymetli maddenin içinden sızıp kaybolabileceği gözenekler olarak düşünülür, bu durumda bütün sistem güçsüzleşecektir. (158)

Cinsel kirlenmeye ilişkin kodlamalarında sınırları ihlal eden her daim kadın olarak gören Hindu kast sisteminde kirli kanın soya kadının zina yapması durumunda geçmiş olduğunu kabul etmesi de şaşırtıcı değildir (158). Douglas, Hindistan’daki kast sisteminden başka Enga kültürünü de irdeler: “Enga erkeklerine, çocukluk dönemlerinden başlayarak, kadınlarla arkadaşlıktan kaçınmaları öğretilir ve erkekler kendilerini kadınlarla temastan arındırmak için

düzenli olarak inzivaya çekilirler” (182). Kadın cinselliği, erkek için öylesine büyük bir tehlike olarak kodlanır ki erkek, yalnızca üreme amaçlı cinsel ilişkiye girer. Bununla birlikte Enga erkekleri, öncelikle âdet kanından korkar (182). Burada şu soruyu sorabiliriz: Örneğin, Hindistan’daki kast sisteminde erkeğin bedeninden akacak sıvı yüceltilip korunmaya çalışılırken kadının bedeninden bir sıvı neden *abject* olarak kodlanır? Kristeva da yüklenen bu anlamlar üzerinde durarak yaptığı değerlendirmeye bu sorumuza yanıt verir:

Genellikle tümü bedensel uzamı kesen-oluşturan işaret yerleri olan bedendeki deliklerle bağlantılı olarak kirleten nesnelere, şematik olarak iki tiptedir: dışkısal-akıntısız nesnelere ve aybaşı kanıyla bağlantılı nesnelere. Örneğin bedenin sınırlarıyla bağlantılı olmalarına rağmen ne gözyaşı ne de sperm kirlilik değeri taşır.

Dışkılar-akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler; ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam. Oysa aybaşı kanı, (toplumsal ya da cinsel) kimliğin içinden gelen tehlikeyi temsil eder. Bu kan bir yandan toplumsal bir bütündeki cinsler arası ilişkiyi tehdit eder; öte yandan her cinsin kimliğini içselleştirme yoluyla cinsel farklılık açısından tehdit eder. (92)

Zeynep Direk ise âdet kanamasına yüklenen anlamlar üzerinden *abject*’e verilen tepkilerin ikircilliğine işaret eder:

Sembolik toplumsal düzen, hem kirliliğe hem de kutsal addettiği kanla genel olarak başa çıkamaz. Kadın bedeninin atığı olan âdet kanı da, gösterilmesi yasaklanmış olan kan olma özelliğiyle, sembolik toplumsal düzenin kanı ve diğer bedensel atıkları dış(kı)lama işleminde ayrıcalıklı bir yere sahiptir; çünkü ayrıcalıklı bir biçimde dış(kı)lanmıştır. Âdet kanaması üstüne yapılan antropolojik çalışmalar

âdet gören kadın bedenine gösterilen çeşitli kültürel tepkilerin ikircilliğinin altını çizmektedir. Yaralanmadan kanayan, kanadığı halde kan kaybından ölmeyen ve bir rutini takip edebilen dişi bedenindeki bu akıntı, hem onun doğurgan pedergüçlerinin bir işareti olduğu için kutsaldır hem de dişi bu güçleriyle toplumsal düzeni tehdit edebileceği için lanetlidir. Âdet kanaması gören kadının hem tanrılar hem de insanlar tarafından kirli sayılması, dişi vücudun verimliliği karşısında babaerkil düzenlerin yaşadığı dehşetin bir ifadesidir. (“Adet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar” 253)

Kadın bedeninin sınırlarına ilişkin bu kodlamalar, kadını sınırlarını tehdit eden bir *abject* olarak gören ataerkil sistemin kadını konumlandırmasıyla elbette doğrudan ilişkilidir. Bu durumu murdarlığın ritüelleştirildiği toplumlar üzerine yaptığı bir analizle açıklayan Kristeva, bu tür toplumlarda kadın ve erkeği birbirinden ayırt etme kaygısının güçlü bir şekilde karşımıza çıktığına dikkat çeker. Bu kaygı, Kristeva’nın deyişiyle, “erkekler kadınlara üzerinde hak tanıma kaygısıdır” (*Korkunun Güçleri* 91); ancak burada üzerinde durmamız gereken bir diğer nokta kadınlara hem edilgen bir nesne konumu verilirken hem de kadınların “‘entrikacı uğursuz’ güçler olarak görül[üp]” (91) ataerkil sistemin temsilcilerinin kendilerini kadınlardan korumaya çabalamalarıdır. Bu durumun açıklaması, tam da Kristeva’nın *abject* teorisinde karşımıza çıkar; çünkü *abject*, sınırları ihlal ettiği için sınır dışına sürgüne gönderilirken bulunduğu yerden özneye meydan okumaya devam eder. Özne, *abject*’e tepkisini onu yok sayarak vermeye çalışsa da bunu başarması olası değildir. Bu nedenle ataerkil sistemdeki *abject* de sistemin uygulayıcıları tarafından denetim altında tutulmaya çalışılır.

Kadının ataerkil sistemde bir tehlike olarak görülmesinin temelinde ise kadının doğurma gücünden duyulan korku vardır. Kristeva, arkaik anneden duyulan korkunun, bu doğurma gücüne karşı duyulan korkuyla ilişkili olduğunu ileri sürer (98). Bu güç, babasoylu akrabalık için bir tehdit olarak kabul edilir. Erkek, sahip olamadığı bu güç nedeniyle ataerkil sistemin kurulduğu andan itibaren gizliden kadına karşı bir iktidar savaşı verir. Bu gizliliği ise kadını bir



yandan sahip olduğu bu güç üzerinden yüceltir gibi görünürken bir yandan da bu güç üzerinden kadın kimliğinin sınırlarını belirleyerek kadını denetim altında tutarak sağlar. Adeta öznenin *abject* karşısında verdiği tepkileri izleyerek eril iktidarını korumak için kendisine bir yol çizer. Direk'in deyişiyle “[d]oğum öyle anlam ifade eder ki, doğurganlık öyle dehşet uyandırır ki, doğuran kadın kutsal olduğu kadar tiksiniç ve aşağı (abjekt) olur, Tanrıça ve hizmetkâr olarak tarihten dışlanır. Aşkınlığın eril tarihi aynı zamanda bir abjeksiyon tarihidir” (“Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği” 20).

Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* adlı çalışmasında *abject* teorisini modern edebiyattan seçtiği metinler üzerinden yaptığı incelemelerle örneklendirir. Kristeva'ya göre “sapkınlığın niteliği olan iki-aradılığı kaçınılmaz bir şekilde benimse[yen]” ve bu yüzden “iğrenmeye yol aç[n]” modern edebiyatın *abject* ile ilişkisi şu şekildedir:

Modern edebiyat Dinden, Ahlaktan ve Hukuktan boşalan yeri doldurmaz; bu edebiyat sanki daha ziyade üstbensele ya da sapkın konumların tahammül edilemezliğiyle yazılır[...] Sapkınlığın yaptığı gibi edebiyat da onları kullanır, onlardan kaçmanın yolunu bulur ve onları tınmaz. Bununla birlikte edebiyat, iğrençle arasına bir mesafe koyar. İğrencin büyüüne kapılan yazar onun mantığını tahayyül eder, kendini ona yansıtır, onu içe yansıtır ve sonuç olarak da dili –üslubu ve içeriği– sapkınlaştırır. Ama öte yandan, iğrenme duygusunun iğrencin hem yargıcı hem de suç ortağı olması, bu duyguyla karşı karşıya kalan edebiyat için de geçerlidir. Bu açıdan da, bu tür edebiyat, Temiz ve Kirli, Yasak ve Günah, Ahlaki ve Ahlaki olmayan gibi ikili kategoriler arasından açılan yolu katederek yazılır. (*Korkunun Güçleri* 29)

Aynı kitapta Dostoyevski'den Lautréamont'a, Proust'tan Artaud'ya, Kafka'dan Céline'e modern yazarların yapıtlarına odaklanan Kristeva, 1983'te *Histories d'amour* adıyla yayımlanan ve Türkçeye *Aşk Hikayeleri* (2016) adıyla çevrilen çalışmasında da modern yazarların yapıtlarında kadının *abject* olarak

karşımıza çıkışını ortaya koyar. Örneğin Baudelaire’de kadın ve doğa *abject*’tir (*Aşk Hikayeleri* 426). Kristeva’nın *Aşk Hikayeleri*’ndeki ifadesiyle, “kadın vahşidir, yırtıcı ve yok edici bir hayvandır, saf hayvani arzudur ve sırf bu nedenle ondan kendisini bir Güzellik adını verdiği o işaretler dumanıyla koruyan için tehlikelidir” (437).

Sonuç olarak, bu bölümde *abject* teorisini ele aldığımız Julia Kristeva, sınırları ihlal edenin, bir kimliği ya da bir sistemi rahatsız eden *abject*’in ve bu *abject*’e tepkiler veren özneyle ilişkisinin çözümlemesini yaparken Fransız psikanalist Lacan’ın psikoseksüel safhalarının da bir üst okumasını yapar. Devamında teorisini modern edebiyattan seçtiği metinler üzerinden incelemeler yaparak örneklendirir. Bizim çalışmamızda ise Türk edebiyatından iki kadın yazarın, Leylâ Erbil ve Pınar Kür’ün, yapıtlarına odaklanılacak, ataerkil sisteme başkaldıran ve yapıtlarında bu sistemi tüm gerçekliğiyle gözler önüne seren Erbil ve Kür’ün metinlerinde kadınların *abject* olarak sınır dışına hangi yollarla itildiğinin çözümlemesi yapılacaktır.

## II. ATAERKİYİ İFŞA EDEN KADINLAR: LEYLÂ ERBİL VE PINAR KÜR

Leylâ Erbil, 1971’de *Tuhaf Bir Kadın*, Pınar Kür, 1979’da *Asılacak Kadın* adlı romanlarını yayımlar. Peki, kimdir kadını “tuhaf” bulan ve kadının asılmasına karar veren? Ataerkidir, ataerki düzenin öznesi olan erkeklerdir. Ataerki yasalara uymayan kadınlar, erkek özne için bir tehdit haline gelir. Erkek özne, sınırlarını belirlediği dünyaya hapsedemediği kadınları sınır dışına doğru iterken ataerki düzenin tüm kurumları ona eşlik eder. Buna karşı *abject*, Kristeva’nın ileri sürdüğü gibi “sürgün edildiği yerden efendisine meydan okumaya devam eder” (*Korkunun Güçleri* 14). Normlarının doğru ve değiştirilemez olduğunu kabul ettiren ataerki düzenin kadını dışlama pratikleri, bu normları sorgusuz sualsiz benimseyenlerce olağan görülürken Leylâ Erbil ve Pınar Kür, yapıtlarında ataerkinin maskelerini düşürür. Ataerki düzeni tüm kurumlarıyla, kadını dışlamak için başvurduğu yöntemlerle ve bütün ikiye bölünmüşlüğüyle ifşa eder.

Erbil’in 1960’ta yayımlanan ilk öykü kitabı *Hallaç*’ta yer alan “Diktatör” adlı öyküsü, yazarın ileride yayımlayıp ataerki düzeni tüm çıplaklığıyla ortaya koyacağı öykü ve romanlarının habercisi gibidir. “Diktatör” öyküsünün Hıdır’ının sınırlarını tehdit eden, karısı ve kızlarıdır. Eve gelen konuğu Hüsrev’e korkularını anlatırken karısı ve kızlarının koyduğunu ileri sürdüğü kurallara uymazsa cezalandırılacağını savlar. Oysa yasaları koyan erk, kendisidir. Karısı Zilşan, “Yasaları çıkarmakta benim hiç bi yerim olmadı,” der (*Hallaç* 76). Zilşan, kendisinin de belirttiği gibi, çıkarılan yasaların yalnızca uygulayıcısıdır. Hıdır ise Zilşan’ın her hareketinden tedirgindir. Arkadaşı Hüsrev’i eve getirdiğinde Zilşan’la Hüsrev’in el sıkışması, Hıdır’ı rahatsız eder; çünkü arkasında özel alandaki eril otoritenin kadın bedeni üzerindeki denetiminin elinden gitmesinden duyduğu korku vardır. Korkuları bununla bitmez Hıdır’ın. Hüsrev’in karşısında Zilşan’ın önüne bakması da korkutur onu. “[Ö]nüne baka baka etkiler insanı o karı da,” diye geçirir aklından (74). Öykü boyunca Hıdır’ın Zilşan üzerindeki egemenliğini yitirmekten ve Elmas Şahin’in de belirttiği gibi

“karısının yerine geçmesinden” korktuğunu görürüz (*Leylâ Erbil Kitabı* 356). Böyle bir durumda Hıdır’ın sınırları zorlanmakla kalmayıp tümünden yerle bir edilecek ve özel alandaki iktidar el değiştirecektir. Erbil, daha ilk öykülerinden birinde kadın üzerindeki egemenliğini yitirmekten korkan erkek öznenin kadından duyduğu korkuyu ifşa eder böylece. Korkularını itiraf edebildiği Hüsrev’den de bir yandan Zilşan’la yakınlaşmalarından korktuğu için rahatsız olurken bir yandan da karısı ve kızlarına karşı destek bekler Hıdır ve karısıyla kızlarının kendisinin bir gün ölmesini istemelerinden korktuğunu sık sık dile getirir (*Hallaç* 76). Ataerkil düzenin öznesi olan erkeğin otoritesini yitirme korkusu ölümle eş değerdir adeta; çünkü erkek öznenin ölümü, erkeğin kadın üzerindeki egemenliğinin sona ermesi demektir. Bu sona onu yaklaştırdığına inandığı her şeyden tedirgindir Hıdır. Örneğin, kızlarının oynarken kendi aralarındaki kavgalarını, babalarının sevecenliğinden yararlanıp “yeni haklar ele geçir[me]” çabası olarak yorumlar (77). Hıdır’ın, kadınların yeni haklar elde etmesinden duyduğu korku, birinci dalgadan itibaren feministlerin verdiği mücadeleden ve bu mücadele sonundaki kazanımlarından telaşa kapılıp Kate Millett’in *Sexual Politics* (1970) adlı kitabında belirttiği ve “karşı devrim” olarak adlandırdığı süreci başlatan erkek öznenin korkularını akla getirir (*Cinsel Politika* 247 – 352). Erkek özne, kadınların yeni haklar elde etmesini sınırlarının ihlal edilmesi olarak görür ve bundan korkar. Bununla birlikte Hıdır’ın Zilşan’dan duyduğu korku, kızlarından duyduğu korkudan daha büyüktür; çünkü özel alanda her an iktidarı ele geçirme olanağı bulunan bir tehdit olarak görür Zilşan’ı. Buna bağlı olarak karısıyla kızlarının dayanışma içinde olmasından korkar; çünkü kadınların dayanışması, erkek öznenin sınırlarını bu defa daha güçlü biçimde zorlayacaktır. Bunun için Hıdır, kızlarına Zilşan’ın varlığını unutturmak ister adeta. Karısı ve kızlarının birbirlerini görmesine bile engel olacaktır elinden gelse. Hüsrev’e söylediği bir tümce, Hıdır’ın kadın dayanışmasından duyduğu korkuyu açığa çıkarır: “Ah! biliyorum kendini göstermesi, salt önlerinde oyalanıp kendini düşündürmesi bile bir tehlikedir” (*Hallaç* 76).

*Hallaç*'tan sekiz yıl sonra yayımladığı ikinci öykü kitabı *Gecede*'de (1968) kadını dışlayan ataerkil düzeni ifşa etmeyi sürdürür Leylâ Erbil. *Gecede*'de yer alan "Ayna" adlı öyküsüyle soldaki erkek öznelerin kadına bakışını ortaya çıkarmaya başlar. Öyküde anlatıcının Güney Amerika'da verilen mücadeleye katılmayı düşleyen oğlu, kendisini 'sosyal demokrat' olarak tanımlayan kız kardeşini ideolojisine uymadığından dışlar. "[İ]şe yaramaz bir kancıksın sen," diye aşağılar kız kardeşini (Gecede 34). Erkek özne, yine sınırlarını kendisinin çizdiği dünyanın içinde olmayan bir kadını kendi değer yargıları üzerinden aşağılar, dışlar, sınır dışına doğru iter. Annesi ve kız kardeşine ilişkin ne varsa iğrenir. Erbil, ataerkil düzenin öznesinin kadını nasıl dışladığını –*abject* olarak gördüğünü– bir kadın anlatıcının gözünden verir öyküde:

Ben onu nelerle o boya getirdim gidersen hakkımı helal etmem zaten yolda üşütürsün asya gribinden ölürsün dedim babasından kalma küçük çantaya bir gömlek bir diş fırçası bir don bir atlet mavi bir havlu bir de babasının çok eski postallarını koydu mavi renge bayılır bunların hiçbiri gerekmeyecek bir ay sonra bana diye sevindi kurtuluyorum şu sizin giysilerinizden barınaklarınızdan aşağılık dergilerinizden yemeklerinizden radyoyu da çaldırmazdı bize sizin çalgınız sizin sinemalarınız dostluklarınız ne söylesem sizin iğrenç düşünceleriniz derdi. Neden bu denli iğrenmiş bizlerden bilmem sonra bana döndü yağmurluydu da hava ömründe ilk kez bir işe yara pırlanta yüzüğünü ver bana başım sıkışacak birkaç aya varmaz ölecem ama iki amerikalı öldürmeden gitmem bu dünyadan oranın ne havasına alışığım ne suyuna dillerini de bilmiyorum ölmeyebilirim de ölsem de önemli değil beni anlatacak insanlar birbirlerine benim verdiğim örnek onları düşündürecek falan diye bir yığın söz etti... (35)

Erbil, "Ayna" öyküsünden sonra 1977'de yayımlanan ve yapıtıyla aynı adı taşıyan "Eski Sevgili" adlı öyküsünde de solcu, devrimci örgütlerde ya da

bireysel mücadele eden erkeklerin kadına bakışını irdelemeyi sürdürür. “Eski Sevgili”de on beşine gelmeden babasının evinden kaçıp malını mülkünü elinin tersiyle iten ve hiçbir şeyle mülkiyet ilişkisi kurmayan Oğuz, bir gün Nigâr’ın evine birlikte geldiği bir kadını sürekli aşağılar. Ona göre kadın, “herkesi basamak yapıp yıldız olmayı kuran bir tilki[dir]” (*Eski Sevgili* 150). Oğuz, *abject* olarak gördüğü kadına tepkisini hakaret ederek, aşağılayarak verir. Nigâr’la konuşmalarında da kadından söz ederken kullandığı cinsiyetçi dil, Oğuz’un eril bakışını olduğu gibi ortaya koyar. Nigâr’la kadını tanıştırtırken “Bu benim yosmam” diyen ve kadının adını bile söylemeyen Oğuz da bedeni ve cinselliğini denetim altına alamadığı bir kadını *abject* olarak görür ataerkil düzenin tüm özneleri gibi (150). “Diktatör” öyküsünün Hıdır’ıyla “Eski Sevgili” öyküsünün Oğuz’u bu bağlamda birbirlerini anımsatmaya başlar. Hıdır, Zilşan’ın başka erkeklerle konuşmasından, onlara dokunmasından korkarken Oğuz ise üzerinde mutlak bir egemenlik kuramadığı kadından korkar. Suret’in masasından kalkıp yanına gelen kadın, Suret’in koynunda beslediği bir yilandır Oğuz’a göre (151). Oğuz’un kadını dışlaması, kullandığı cinsiyetçi dil üzerine Nigâr, “Korkunçsun bazen!” diye tepki verir. Buna karşı Oğuz, “Bu kız benden de korkunç.” karşılığını verir (151). Erkek özne, kadından duyduğu korkuyu bir kez daha dile getirir. Oğuz, kadının herkesi kullanacağını ileri sürer ama kendisini “kullanmadığım adam” diye anmasını sağlayıp korumaya çalışmaktadır (151). Özne, Kristeva’nın teorisinde ortaya koyduğu gibi *abject*’i tamamen ortadan kaldıramaz ve bunun yerine ondan kendisini –sınırlarını– korumanın yollarını arar. Kadımla evlenirse iki gün içinde aldatılacağını ileri süren Oğuz’a göre kadın, “şerefli adı[n]ı” lekeleyebilecek bir *abject*’tir (151). Oğuz’un kadından söz ederken seçtiği sözcükler, temiz / kirli ayrımının altını çizmeye hizmet eder. Nigâr’la konuşmalarında her geçen dakika kadını daha çok aşağılayıp metalaştıran Oğuz, hangi ideolojiyi savunursa savunsun ‘hizaya getiremediği’ anda kadını dışlamaya, sınır dışına itmeye hazır erkek öznelerden biridir ve böylece Erbil, “Ayna” öyküsündeki gibi farklı erkeklik biçimlerinin kadını tehdit olarak görüp dışlamak söz konusu olduğunda nasıl da birbirine benzediklerini ortaya koyar:

- Lekeler miyim şerefli adımları bir süprüntü uğruna? Bunca yıl leke sürülmemiş temiz bir ad benimkisi! Bir iki günlüğüne bütün geçmişimi kirletir miyim? Hahay! Ne olsa birini bulup gelecek oraya yarın, şimdi aramaya çıktı, öyle yapacağıma yarın sabaha karşı satarım birine onu. Parayla, nakitle! Ha ha ha! (151, 152)

Erbil, “Eski Sevgili” adlı öyküsünde erkek öznenin bir kadına âşık olmasından duyduğu korkuyu da irdeler. Nigâr, Oğuz’un ilk defa kendisini bu kadar anlattığına tanık olur. Bu nedenle Oğuz’un kadına âşık olduğunu düşünür (152). Oğuz’un kadına verdiği tepkiler, Kristeva’nın şu tespitini destekler: “Aşk belirtileri korku belirtileri midir yoksa? Artık sınırlanmamanın, tutulmamanın ama daha öteye gitmenin verdiği korku-arzu. Sadece kurallara, yasaklara uymama korkusu değil; ama aynı zamanda ve özellikle kendi sınırlarını geçme korku ve arzusu...” (*Aşk Hikayeleri* 15). Yine Kristeva’nın ileri sürdüğü gibi “[a]şk deneyimi *simgeseli* (yani yasak, ayırt edilebilir ve düşünülebilir olanı), *imgeseli* (yani Benliğin kendini desteklemek ve büyümek için temsil ettiği şeyi) ve *gerçeği* (...) ayrılmaz bir biçimde birbirine düğümler.” (17). Bu düğümler ise hem erkek öznenin hem de ataerkil düzenin sınırlarını zorladığından erkeği tedirgin eder.

Leylâ Erbil’in *Hallaç ve Gecede*’den sonra yayımladığı üçüncü yapıtı ve ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın*’da (1971) farklı sosyoekonomik sınıflardan da olsa ataerkil düzenin yasalarını sürdürenlerin el birliğiyle sınır dışına doğru itmeye çalıştığı Nermin, önce özel, sonra kamusal alanda karşı karşıya kaldığı ataerkil normlara boyun eğmek yerine meydan okur. “Tuhaf bir kadın”dır Nermin bahsi geçen farklı sosyoekonomik grupların gözünde. Özel alanda annesi sık sık ataerkil düzenin kadına çizdiği sınırları hatırlatır Nermin’e. Kadının yaşamına kendisinin yön vermesi, bedeni ve cinselliği üzerinde egemenlik kurmak isteyen eril otoriteyi reddetmesi, düzenin kendisine tehdit olarak gördüğü kitapları okuması, yasaların tanınmaması demektir ve annesine göre Nermin, “yılanların, çıyanların yemi olacak[tır]” bu nedenlerle (*Tuhaf Bir Kadın* 19). Nermin,

ataerkil yasaların çizdiği sınırların içinde hapsolmayı reddedince ilk tokadı da annesinden yer (19). Nermin'in annesi, Wright'ın deyişiyile yasaların gözeteni olarak karşımıza çıkar bu romanda (*Lacan ve Postfeminizm* 76).

Nermin, yazar ve şairlerle tanıştığı Lambo'ya, üniversiteye gittiğinde kamusal alanda da özel alandaki ataerkil yasaların geçerli olduğunu ve çizilen sınırları zorlamaya başladığında onu her an dışlamaya hazır erkek öznelerin var olduğunu görür. Erkek özneler ve ataerkil yasaların gözetenleri, Nermin'e tepki vermeyi sürdürürken *abject*, bedenini ve cinselliğini denetim altında tutmak isteyen ataerkinin yasalarıyla, erkek öznelerin düştüğü durumlarla, kendisini yapmadığı her şeyden suçlayanlarla alay eder:

Benim hakkımda okul ve Lambo çevrelerinde dedikodular dolaşiyor. Bu dedikodular biraz da hoşuma gidiyor. Yapmadığım her şeyden suçlanmak. Ne enayice şeyler, ne gülünçlük. Dedikodulardan insanların yeni yeni yanlarını öğreniyorum: şaşırtıcı, açık göz, iyiliksever, hiçleyici, bencil. Yapamayacakları, yapmayacakları yok. Annem daha bir kendini tutar oldu. Kendini dersem dilini tutuyor sadece. Ama yaptığım her harekete karşı olduğunu belli ediyor gene. Omzunu kımıldatarak, parmaklarıyla bir yerlere tıp tıp vurarak ya da soluğunun ritmini değiştirerek. Ama razıyım, gizli bir anlaşma var aramızda artık. Beni kabul etmeden bana razı oluyor. İş aramaktayım. Ve vücudumun tılsımlı perdesinden beni kurtaracak kimseye rastlamadım henüz. (45)

Nermin, Lambo'daki erkek şair ve yazarlar için de *abject*'tir; çünkü onların maskelerini düşürür. “[İ]çinizde benimle yatmak isteyen var mı?” diye sorar Nermin (62). Bu soru, kadını cinsel nesneye indirgeyen erkeklerin kadına bakışını ifşa ederken aynı zamanda bir meydan okumadır. Ataerkil düzen, erkeğe cinsellikte hiçbir sınırlama getirmezken kadını yasaklarla kuşatır. Evlenene kadar babanın denetiminde olan kadın cinselliği, evlendikten sonra kocanın denetimine geçer ve bu nedenle kadın, cinselliği üzerinde hiçbir zaman söz hakkına sahip olamaz. Bu söz hakkını elde eden kadını ise yaftalayıp sınır



dışına doğru iter ataerkil düzen. Nermin, bu çifte standarda itiraz eder ve erkeğe sınırsız özgürlük tanıyan, kadını cinselliği üzerinden dışlayan ataerkil düzenin ikiyüzlülüğünü açığa çıkararak meydan okur böylece. Bu soru karşısında erkek özneler korkuya kapılıp sessizleşir. İçlerinden biri “bizim öyle bir merakımız yok” dediğinde Nermin’in yanıtıyla adam susmak zorunda kalır: “‘Var bayım,’ dedim, ‘hele siz sıranızı bekliyormuşsunuz duyduğuma göre’” (62). Erkek özneler, bir kadının cinsellikle ilgili çekinmeden konuşması nedeniyle tedirgin olur ve bu tedirginliğe neden olan *abject*’i görmezden gelmeye çalışarak kendini korumaya çalışır. Nermin ve Meral, Lambo’dan çıkarken mekândaki erkekler önlerindeki yemeklere dalıp kadınların gidişini fark etmemiş gibi görünmeyi seçerler. Öte yandan Nermin’in bu başkaldırısı, en yakın arkadaşı Meral’i bile ürkütür ve artık Nermin, Meral’in gözünde de “tuhaf bir kadın” olur (63).

Nermin, İşçi Partisi’ne üye olup gecekondü mahallelerine giderek halka nasıl sömürüldüklerini anlatmak istediğinde bu defa düzen tarafından sömürülen ama düzeni değiştirmekten korkan ya da böyle bir olasılığı aklına getirmeyenlerden daha büyük tepkiler alır. Taşlanır ve gittiği yerlerden kovulur (154). Buna karşın Nermin, bu düzene boyun eğmemeye ve insanlara nasıl kandırıldıklarını anlatmaya karardır. Birkaç kez gittiği gecekondü mahallelerinden birine yerleşmeye karar verir; ancak Taşlıtarla’daki insanlara ne kadar uğraşsa da derdini anlatamaz. Yalnızca politik kimliği değil, kadınlığı üzerinden de dışlanır Nermin, Taşlıtarlalılar tarafından. Bahçesinde şezlonga uzanıp kitap okuduğu bir gün, bir adam, Nermin’in oturduğu yere doğru tükürür (169, 170). Erkek öznenin, kadının kamusal alanda görünür olmasına verdiği bir tepkidir bu. Buna karşı Nermin, Elmas Şahin’in belirttiği gibi, “karşısındaki adama tepkisini umursamaz tavrıyla koyar. Kim ne derse desin bildiğini okur Nermin, bazen konuşarak bazen de susarak gerçekleşir özgürlük. Bu bakımdan erkeğe ben varım, sen varsan ben de varım, sen bunu yapıyorsan ben de yaparım, bu hava, bu gökyüzü, bu dünya sana ait olduğu kadar bana da aittir mesajı verir” (*Leylâ Erbil Kitabı* 346).

Yazarın 1988 tarihli romanı *Mektup Aşkları*’nda *Tuhaf Bir Kadın*’ın Nermin’i gibi ataerkil düzenin sınırlarını tanımayan, erkek özneleri tedirgin eden

Sacide, en yakınındakiler tarafından bile dışlanır ama o da Nermin gibi meydan okumaktan vazgeçmez. Romanda Ferhunde, Jale'ye yazdığı bir mektubunda Sacide'yle Bekir'in kendisini aldatmalarından söz ederken kadının günah keçisi ilan edilmesini sorgular. İçine doğduğu ataerkil düzenin değer yargılarıyla düzeni eleştirmek arasında bocalar. Önce "Acaba her şeye rağmen suç baştan çıkararak kadının mı?" diye sorarken sonrasında bir ilişkinin bütün yükünü kadının omuzlarına yükleyecek iki soru çıkar Ferhunde'nin kaleminden: "Erkek tek başına, sevgilisiz, kadınsız kimseyi aldatamayacağına göre suç gerçekten de Havva'nın mı? Yani hemcinslerine karşı erkekle işbirliği yapan kadının kancıklığından mı doğuyor ihanetin aslı?" (*Mektup Aşkları* 97, 98). Bu iki soruyla kadını suçlamaya hazır eril zihniyete kendini kaptırmak üzeredir Ferhunde. Sonraki sorusu ise yanıtını bulduğunda ataerkil düzenin çifte standardını, ikiyüzlü ahlâk anlayışını görmesine yardımcı olacaktır. "Fakat dostum erkeksiz bir hayat yaşamaya değmeyeceğine göre bu körkuyunun dibi nerededir?" diye sorar Ferhunde (98). "Bu körkuyunun dibi", ataerkil sistemin temelindedir. Ferhunde, mektubunda Jale'ye içini döktükçe bunu fark etmek için kendine bir kapı aralar. Sacide olmasa da Bekir'in onu bir başkasıyla da aldatılma olasılığı üzerinde durur; çünkü erkeğe tanıdığı hak ve özgürlüklere hiçbir sınır koymayan bir düzen vardır. Ferhunde de bunu fark etmeye başlar. Sacide'yi suçlamak yerine yaşadıklarını düzenin erkeğe tanıdığı sınırsız hak ve özgürlükleri görerek değerlendirmek üzeredir; ancak Ferhunde'nin Jale'ye yazdığı sonraki iki mektubunda Sacide'den söz ederken ataerkil düzenin değer yargılarının galip gelip Sacide hakkında kesin yargıya vardığını görürüz. Sacide, artık "dejenere ve ahlâk düşkünü", "entrikaları korkunç bir iblis", "bir 'şeytan-ı lâin'"dir Ferhunde'nin gözünde (120). Ferhunde de ataerkil düzenin öznelerinin, normlarına uymayan kadınları dışlarken kullandığı sözcükleri sıralar Sacide'den söz ederken. Hem Sacide'nin Bekir'le ilişkileri hem de Ferhunde'nin eniştesinin Sacide'yi taciz ettiğine yönelik savında Sacide'yi suçlar. Bekir ve eniştesini sorgulamayı aklının ucundan bile geçirmez. "Tuttuğu şeyi kirletmeden yaşayamıyor. Bir sapık o bence," diye kesin yargıya varır Sacide hakkında (120). Douglas'ın *Saflık ve Tehlike* adlı kitabında irdelediği, kirlenmeyle kadını

ilişkilendiren ilkel toplumların kadına bakışı, Ferhunde’de de beliriverir böylece (*Saflık ve Tehlike* 188).

Sacide, kendisiyle ilgili her şeyin denetimini elde etmek için direnmesiyle, dayatmalara karşı çıkmasıyla, eşitsizliği olağanlaştıran düzeni sorgulamasıyla bir tehdittir düzen ve düzenin sürdürücüleri için. Onu yaftalayanlara, yargılayanlara, baskı altında tutup eşitsizlik üzerine kurulu bir düzeni kabul ettirmek isteyenlere öfkesi dinmez Sacide’nin. Bir gün bırakıp gittiği yere döndüğünde saygın biri olarak gelip hesap sormayı ister (*Mektup Aşkları* 154). Düzen, onu sınır dışına itip orada durmasını isterken Sacide, o sınırları aşar ama bir gün dönüp hesap sormak, aklının bir köşesinde hep vardır. Ataerkil düzenin, bedeni üzerinden para kazanmak zorunda kalan kadınları, Aslı Zengin’in belirttiği gibi “toplumun çeperlerine it[mesine]” ve “toplumsal ahlak hiyerarşisinin en alt kademelerinde” tutmasına da tepkilidir Sacide (*İktidarın Mahremiyeti* 73, 104). Ataerkil düzen, seks işçisi kadınları kıyılara iterken para vererek cinsel ilişkiye giren erkek özneye herhangi bir yaptırım uygulamaz, eleştiri getirmez. Sacide, bir mektubunda buna dikkat çeker. “Ben vücut satma işinin karşılıklı olduğunu, erkeğin de kendini sattığını söylüyorum. Kendisini sevmediğimi bile bile bir erkek bana para ödüyorsa bu onun adına bin kere daha alçaltıcı bir şey değil midir? Çünkü ben param olmadığı için satıyorum bedenimi!” diye yazar Jale’ye (*Mektup Aşkları* 155). Kadını yaftalamaya alışkın ataerkil düzen, iğrenç bulduğu bir ilişkide erkeği aklamaya hazırlarken Sacide, bu bakışı, tutumu ters yüz eder. Sacide, *Mektup Aşkları* romanının kahramanlarının birçoğu için “tuhaf bir kadın”dır. Hem düşünceleriyle hem hareketleriyle düzenin sınırlarını epey zorlar. O sınırları bir yandan yıkmak isteyen bir yandan da o sınırların içinde yaşamını sürdürmeye çalışan Jale bile bir mektubunda Sacide’ye eskiden ondan öğrendiğini itiraf eder. Jale de Ferhunde gibi ataerkil düzenin değer yargıları üzerinden bakmıştır Sacide’ye. Böylece onu yererken kendisini yüceltmeye çalışmıştır. Sonunda Sacide’ye ne kadar benzediğini fark eder Jale ama bu farkına varışta bir şey yine eksiktir; çünkü kendisini de artık temiz biri olarak görmemektedir. Nedeni ise kendisini aldatan kocası Ahmet’i aldatmasıdır. Sacide’ye yazdığı mektubunun sonlarına doğru “Sevgili Reha ne

kadar da temiz sanıyor beni!” diye yazar (229). Temiz ve kirli olanı belirleyen nedir? Jale kendini, toplum ise Sacide’yi neden kirlenmiş kabul eder? Bu normları belirleyen düzeni sorgulamanın zamanı gelmemiş midir? Erbil, romanı Jale’nin alıntılanan bu tümcesinin geçtiği mektubuyla bitirerek okurun bu soruları sormasına olanak tanır.

Nermin ve Sacide en çok cinselliği üzerinden yaftalanır, bedeni ve cinselliğinin denetiminin erkeğin ele geçirmesine izin vermediği için gittikleri mekânlardan, arkadaş gruplarından kovulur, dışlanırlar. Yazar, ataerkinin tuhaf olarak görüp çeperlere doğru itmeye çalıştığı kadını *Tuhaf Bir Kadın* ile anlattıktan kırk iki yıl sonra *Tuhaf Bir Erkek* (2013) adlı novellasını yayımlar. Ataerkil düzenin, yasalarına uymadığı için kadını tuhaf bulup dışlamasına karşı bu defa kadın yazar, “tuhaf bir erkek”i yazar. Novella boyunca aynı erkeği anlattığı halde adı sürekli değişir erkek kahramanın: Bir yerde Hurşit, bir yerde Bümin, bir yerde Bünyamin diye söz eder anlatıcı (*Tuhaf Bir Erkek* 18, 22, 23). Oysa hepsi aynı adamdır. Peki, erkeğin “tuhaf” olarak görülmesine yol açan nedir? Ataerkil düzenin erkek öznesi, kadını sınırlarını çizdiği dünyaya hapsedemediğinde bu sıfatı kullanırken *Tuhaf Bir Erkek*’teki kadın anlatıcı Sevda’nın, erkeği egemenlik altına almak gibi bir amacı yoktur. Adı sürekli değişen erkek, kadın üzerinde egemenlik kurma çabasında olup amacına ulaşamadığında kadını dışladığı, yaftaladığı, cezalandırmak istediği için tuhaftır. Sevda, bekâret tabusu üzerinden kadına değer biçen bu tuhaf erkekleri ve öznesi oldukları ataerkil düzeni hem sert bir dille eleştirir hem de erkek öznenin ve düzenin acizliğini gözler önüne sererek alay eder. “Merak etmeyenleri tenzih ve terfi ederim” tümcesinde bir iğneleme vardır. Bu defa kadın anlatıcı, bir kadının evlenmeden önce cinsel birlikteliğinin olup olmadığını merak edenlerle etmeyenlere değer biçer:

bugün

benim için bir parti veriyor bümin-i mümin

ida dağı peçekuş manastırı’nda

sürpriz bir kutlama partisi bu sevgili eşim

yanından ayıramadığı orguyla  
 365 gün sonra birlikteliğimizin  
 birliktelik dedim ama  
 birlikte sayılır mıydık  
 tam bilemeyeceğim  
 ucu sivri kahverengi ayakkabılı  
 bir ağaç benim eşim  
 evin içinde hep dikilen  
 yatak mı  
 genç evliler pek  
 merak edilir bilirim  
 hele köylerde  
 gelinin kanlı çarşafı  
 bayrağıdır  
 zifaf sabahı  
 damadın otomobilinin  
 penceresinde bir kanlı bayrak  
 hayasız gelenek  
 çünkü herkes merakta  
 bakire mi çıktı  
 merak etmeyenleri  
 tenzih ve terfi ederim (40, 41)

Pınar Kür de ilk romanı *Yarın Yarın* (1976) ile ataerkil toplumun çeperlere ittiği kadınları merkeze alıp derinlemesine anlatmaya başlar. Romanın daha ilk sayfalarında Selim'in İstiklal Caddesi'nden fark etmeden uzaklaşarak gittiği muhitte bedeni ve cinselliği üzerinden alay edilen, aşağılanan, on dört, on beş yaşlarında Melek isimli bir kızla tanışırız. Hem o gecekondu mahallesinde yaşayanlar hem benzer muhitlere daha önceden yolu düşen Selim, o çevredeki kadınların kendilerini saklamalarına alışmıştır. Renkli giysileri, saçları ve yürüyüşüyle Melek, erkek öznelerin adlandıramadıkları, kategorize edemedikleri

bir durumla karşılaşmalarına neden olmuştur. Kadını cinsel ahlak üzerinden sınıflandıran ve kadının kimliğini ikiye bölen ataerkil düzenin sürdürücüleri, Melek'i önceden belirlenmiş sınıflardan birine dâhil etmekte gecikmezler. Bu sınıf, cinsiyetçi bir dille aşağıladıkları, cinsel nesneye indirgeyip toplumun kıyılarına itmeye çalıştıkları bütün kadınları dâhil ettikleri sınıftır. Buna karşı erkek özneler, Melek'i yok da sayamaz. *Abject*'e alay ederek, aşağılayarak tepki verirler. Melek'e "Senin bacaklarını kim ayırıyor, Meleeeek?" diye sorar içlerinden biri (*Yarın Yarın* 16). Bu soruyu soran ve arkadaşları da hemen hemen Melek'le yaşıt ya da aralarında birkaç yaş fark bulunan erkek öznelerdir. Ataerkil düzenin kendilerinden beklediği erkeklik yapılanmaya başlamıştır. Erkeklik biçimlerini incelerken Connell'dan aktaran Cenk Özbay, Connell'ın hegemonik erkeklik kavramını ele aldığı "Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak" başlıklı makalesinde hegemonik erkeklikle erkek öznenin kendisini kadından üstün görmesi arasındaki ilişki için Connell'ın şu çözümlemesine dikkat çeker:

Çoğul erkeklikler eşit değil, hiyerarşik bir cinsiyet mimarisi yaratıyor. İçlerinden en az bir tanesi erkek öznelere en doğru, mantıklı, sağlıklı, normal, faydalı, makbul olanmışçasına (ve o doğrultuda tekmişçesine, *zaten* olması gerekenmişçesine) aktarılıyor, norm teşkil edermişçesine övülüyor ve erkek özneler de bu tip bir erkekliği benimsemenin, hayata geçirmenin, ona benzemenin ya da mümkün mertebe ona yaklaşmanın menfaatlerine olacağına inanıyor, kültürel dolayım ile inanmaya çağırılıyor, ikna ediliyorlar. Kabul gören, desteklenen, kutsanan, takdir edilen bu hegemonik erkeklik biçimi daima erkeklerin kadınlardan üstünlüğünü salık veren yapısal hakikat ile uyum içinde olmak zorundadır. Öyle ki, çeşitli faktörlerle hegemonik erkeklik bu amaçtan ya da etkiden uzaklaşırsa bir 'erkeklik krizi' doğuyor ve yeni ancak gene aynı temel prensiple uyumlu bir hegemonik erkeklik şekilleniyor. Erkeklik krizini takiben farklı aktörlerin katılımıyla kolektif şekilde inşa edilen 'yeni erkeklik' eskilerden pek çok bakımdan

farklılıklar taşıyabilse de hegemonikleşebilen tüm erkeklikler, erkeklerin kadınlardan üstün olduğunun imâ edildiği cinsiyet rejimleri ve düzenleri ile uyumlu oluyor ve bunları sorguya mahal vermeksizin yeniden üretiyor. (186)

Erkek öznenin kendini kadından üstün görmesi, yasalarına uymadığı anda kadını aşağılama, dışlama, cezalandırma hakkını kendinde görmesine yol açar. Bu erkeklik, zaman içinde küçük değişiklikler gösterse de kuşaktan kuşağa geçerken kurulu düzen, kadını yargılayan, egemenlik altında tutamadığında dışlayan ataerkil kodları, Özbay'ın da belirttiği gibi, yeniden üretir. *Yarın Yarın*'daki gecekodu mahallesinde bu hegemonik erkekliği hayata geçirmeye başlayan erkek çocuklar, kendilerini kadından üstün görmelerine ve kadını ilk fırsatta çeperele itmelerine olanak tanıyan düzenden güç alarak Melek'i herkesin içinde küçük düşürmeye, değersizleştirmeye çalışırlar.

*Yarın Yarın*'ın Melek'le benzer deneyimler edinmek zorunda kalan bir başka kahramanı Aysel Alsan'dır. Ataerkil düzen tarafından Melek'le aynı sınıfa dâhil edilip aynı kıyılara itilmiştir ama Aysel de Melek gibi sessiz kalmayıp düzenin öznelerine başkaldırmayı, meydan okumayı sürdürür. Aysel'le para karşılığı birlikte olan erkekler, ilişkilerinin bilinmesini istemez. Çevrelerinin yine cinsel ahlak üzerinden bu ilişkiyi değerlendireceklerinden korkarlar ama ortaya çıksa erkek, derhal aklanırken kadına iğrenilerek bakılacaktır; çünkü ataerkil toplum, onaylamadığı ilişkide de yükü kadının üzerine yüklemeye hazırdır. Bu nedenle *abject* olarak gördükleri, iğrendikleri hiçbir zaman o ilişkinin taraflarından biri olan erkek olmaz. Aysel ise bu iğrenmeyi avantaja çevirmeye çalışır zaman zaman. Birlikte olduğu erkeklerden onları iğrendirerek kurtulmayı dener. Para verdiği için kendisi ve bedeni üzerinde egemenlik kurmaya çalışanlardan, onların bedenlerinden, bedeni üzerinden para kazandığı için kendisini dışlayanlardan adeta iğrenir Aysel de ama o, ataerkil düzenin özneleri gibi onlar üzerinde bir egemenlik kuramadığı için değil, istemediği bir erkeğin bedeni bedenine değdiğinden, erkek öznelerin onun bedenini nesneleştirip sömürmesinden dolayı bu tepkiyi verir. Bununla birlikte onlardan

kurtulmanın bir yolunu da kendisine en çok verilen tepkilerden birinden yararlanarak bulur. Aysel, midesini bulandıran Oktay'ın gitmesi için onu iğrendirmeye çalışır:

Kadın, yüzünde alaycı bir anlam, gözlerini iyice kısarak bir süre aynadan izledi adamın gidip gelişlerini. Birazdan gelip omuzlarına yapışacağını, filmlere yakışır bir ateşle saçlarını öpmeye koyulacağını biliyordu. Yeniden sevişmek düşüncesi midesini bulandırdı hafifçe. Adam bir an önce giyinsin, defolup gitsin istiyordu. Biri çıksa da, şu erkeklere çıplak gövdelerinin ne denli yakışsız olduğunu açıklasa ne iyi olurdu. Günün birinde kendisi yapardı belki bunu. Ama bugün değil. Şimdi herifin geniş omuzlu, göbeksiz, erkek gövdelerince kusursuz biçiminin yakışsızlığından söz açıp konuşmayı uzatmanın gereği yoktu. Onu bir an önce savmanın tek yolu... Tuvalet masasının camına yapıştırmış olduğu çiğnenmemiş sakızı ağzına attığı gibi olanca şakırtısıyla çiğnemeye koyuldu. Adamın sinirlerinin daha da gerildiğini gördü. Sevindi. Daha da belirginleşti yüzündeki alay. Bir keresinde sakızı dilinin altına saklamış, saklamış, tam öpüşürken adamın ağzına itivermişti. Öylesine sinirlenmişti ki aptal herif, sevişmeyi yarıda kesmek zorunda kalmıştı. (*Yarın Yarın* 17, 18)

Romandaki erkek özne Oktay, düzenin ona sunduğu tüm olanaklardan yararlanır. Bir yandan saklamaya çalıştığı ilişkilerini bir gün ifşa etmesinden korktuğu Aysel'den tedirgin olurken bir yandan da evlendikten bir süre sonra uzaklaştığı karısı Seyda'ya öfkeli ve bu nedenle "Aysel'i yüceltmeyi, soyluluğun doruğuna çıkartmayı nasıl istiyorsa, Seyda'yı küçültmeyi, adilik çukurunun en dibine itmeyi de öylesine ist[er]" (44). Böylece hem kendisine Aysel'in 'kurtarıcısı' payesi verecek hem de kendisinden uzaklaştığı için Seyda'dan onu herkesin içinde değersizleştirerek öç alacaktır. Oktay'ın iki kadına karşı tutumunda görüldüğü üzere erkek özne, kadını yüceltme ya da değersizleştirme olanağına sahip bir otorite olarak ataerkil düzende her zaman



kadını sınıflara ayıran ve kadına değer biçen konumdadır. Bu eril otoriteye “Enkaz Kaldırma Çalışmaları” adlı şiirinde “Asaletim de sizin olsun baylar, rezaletim de!” dizesiyle itiraz eden Didem Madak’inkine benzer bir ret, Aysel’den gelir (*Grapon Kâğıtları* 38). Ataerkil toplumun onu, aslında bütün kadınları, asil ya da rezil gibi sıfatlarla etiketleyip göklere çıkarmasına ya da tam tersi yerin dibine sokmasına sessiz kalmaz Aysel. Bedeni üzerinden para kazandığı için kendisinden rahatsız olanların toplantılarına, yemeklerine katılır. İtildiği sınırdaki beklemek yerine o sınırları yerinden oynatır. Kristeva’nın teorisinde ortaya koyduğu gibi *abject*, yasaları terk etmeyip dönüştürmeye çalışır. Onun seks işçiliği yaptığını bilenlerin olduğu bir mekânda kendi uygun gördüğü bir rolü canlandırarak, örneğin bir “hanımefendi” olarak, var olur Aysel. Böylece sadece o mekânın sınırlarını zorlamakla kalmaz, aynı zamanda Madak’ın şiirinde de altını çizdiği eril otoritenin etiketleriyle, kadına uygun gördüğü sıfatlarla alay edencesine bu etiketlere yüklenen anlamları ters yüz eder. Öte yandan onların sırlarını açığa çıkarmaya hazır halde bekleyerek düzenin öznelerini korkutur (*Yarın Yarın* 45, 46).

Türkiye’de ekofeminizm üzerine çalışan araştırmacıların yazılarından oluşan *Kadınlar Ekolojik Dönüşümde* (2010) isimli kitabı yayına hazırlayan Emet Değirmenci’nin kitapta yer alan biyografisinde geçen şu tümceler dikkat çeker: “Üniversitedeki öğrencilik yıllarında (70’lerin sonu) meraklı bir sosyalizm sempatzanı olmuştur. Ancak ‘...bacı sizin kurtuluşunuz devrimden sonra olacaktır’ deyişine takılmıştır bir kere... Bu duruş onu 40 yaşından sonra yüksek lisans düzeyinde kadın araştırmaları ve çalışmaları yapmaya yöneltmiştir.” (*Kadınlar Ekolojik Dönüşümde* 2). Değirmenci’nin biyografisinde geçen bu tümceler, sosyalist, devrimci örgütlerde mücadele veren erkeklerin erkek egemen zihniyetten kendilerini tam olarak kurtaramadıklarının göstergesidir. Eşitlik, özgürlük savunulurken kimlerin daha önce eşit ve özgür olacağına karar veren, mücadelenin yol haritasını belirleyen yine erkek öznelerdir. Erkek özneler, önce istedikleri devrimi yapacaklar, ardından istedikleri zaman kadınları ‘kurtaracaklardır’. Leylâ Erbil’in sosyalist, devrimci örgütlerde mücadele veren ya da bireysel de olsa sömürü düzenine bir şekilde

karşı çıkmayı deneyen erkeklerin kadının sömürsü, ezilmesi, dışlanması söz konusu olduğunda toplumsal cinsiyet rejimiyle nasıl da uyum sağladıklarını gösteren “Ayna” ve “Eski Sevgili” adlı öyküleri karşımıza çıkarken Pınar Kür’ün daha ilk romanı *Yarın Yarın*’da Selim ve Doğan üzerinden sosyalist, devrimci erkeklerin de kadına bakışının epey sorunlu olduğunu ifşa ettiğini görürüz. Selim de ataerkil düzenin öznesi olan tüm erkekler gibi kadınları tasnif eder. Selim, kendisinin politik uyanışını sağlayan Josette’i Seyda’ya anlatırken “[S]arışın kadınlar sınıfına koyma onu” diye uyarma gereği duyar (*Yarın Yarın* 185). Selim’in bu uyarısının arkasında Josette’i yükseltme çabası vardır; ancak sözünü ettiği sarışın kadınlar sınıfını belirleyen kimdir? Kim, hangi kadınları, hangi gerekçelerle bu sınıfa dâhil eder? Selim, neden Josette’in kendisi için ne kadar değerli olduğunu anlatırken başka kadınları değersizleştirme gereği duyar? Benzer bir tutum, Selim’in, babasının bir dönem birlikte olduğu Aysel’den söz edişinde de dikkati çeker. “Resmî metresi olmayı kabul etmediği gibi, yalnızca kendi keyfi istediği zamanlar o da parayı peşin alarak girmiş pederin koynuna. Kendi çapında esaslı bir karıymış galiba...” diye anlatır Selim, Aysel’i (186). Övgü gibi görünen sözlerinin arkasında bile yergi, küçümseme vardır. Selim’in gözünde Aysel’in “kendi çapında” bir değeri vardır. Erkek özne, kadının ‘çapını’ ve değerini belirleme hakkını yine kendinde bulur.

Selim’in en çok küçümsediği, en ağır tepkileri verdiği kadın ise âşık olduğu Seyda’dır. Seyda’nın elinde Freud’un yaşamını anlatan bir kitap görünce okudukları üzerinden bir tartışma başlatır. Kendi okudukları dışındaki kitaplardan “süprüntüler” diye söz eder (274). O “süprüntüleri” okuduğu için Seyda’dan utanmasını bekler. Seyda, alttan alıp bu tartışmanın asıl nedenini çözmeye çalıştığında Selim, hakaretlerini artırır: “Anlayamazsın elbet... Anlamazsın. İnsan değilsin çünkü... İşte onun için kızıyorum sana...” diye bağırır Seyda’ya (274). Seyda’yı bencillik ve hiçbir işe yaramamakla suçlar ve sosyoekonomik sınıfı üzerinden yargılar. Ardından kendisine kadının ‘kurtarıcısı’ payesini verme olanağı bulduğunda Seyda’ya “kurtarılacak bir yanı” olduğunu ve bu nedenle onunla uğraştığını söyler (278). Erkek öznenin gözünde Seyda, “kurtarılacak bir yanı” olan bir kadinken diğer kadınlardan “Bana ne

birtakım geri zekâlı karılardan?” diye söz eder Selim (278). Seyda’yı övermiş gibi görünürken bile onu ve daha birçok kadını aşağılar ve buna karşı kendini yüceltir. Peki, Selim’in bir anda Seyda’ya bu denli öfkelenmesinin, ondan bu kadar rahatsız olmasının sebebi nedir? Seyda, sonunda alttan almaktan vazgeçip sesini yükselttiğinde Selim’in rahatsızlığının nedeni ortaya çıkmaya başlar. Seyda, Selim’in onu ve çevresini küçümsemesine karşı çocukluğunu hatırlatır: “Benim büyüdüğüm çevre bambaşkaydı. Anadolu’da büyüdüm ben. Hani senin beyaz ata binip gidip kurtaracağın Anadolu’da, senin değil görmek, adını bile işitmediğin nice kentte, kasabada geçti çocukluğum.” (278). Selim, kendi çocukluğunu, varsıl babası nedeniyle sahip olduğu olanakları unutmak için Seyda’nın üzerine daha çok gider; çünkü Seyda, ailesiyle Anadolu’nun çeşitli kentlerinde çocukluğunu geçirirken Selim, fabrika sahibi babasının maddî desteğini yirmi bir yaşına kadar almıştır. Yirmi bir yaşından sonra benimsediği dünya görüşü üzerinden değerler, sınırlar, doğrular belirlemiştir Selim; ancak kendi geçmişi yirmi birinden sonra benimsediği dünya görüşüyle ters düştüğünde bir iç çatışma yaşar. Seyda ise Selim’in aksine evlendikten sonra daha fazla ekonomik olanağa sahip olmuştur. Seyda’nın romanın şimdiki zamanında sahip olduğu olanaklarla Selim’in yirmi birinden önce sahip olduğu olanaklar benzerlik gösterir. Şimdiki Seyda’dan kendisine geçmişteki Selim’i hatırlattığı için rahatsızdır Selim ve iç çatışmadan kurtulmanın yolunu Seyda’yı küçümsemekte, aşağılamakta bulur. Kendisi, birkaç yıl öncesine kadar yaşadığı ülkenin halkını tanımamakla eleştirilirken (24) şimdi aynı eleştiriyle Seyda’nın karşısına çıkar (280). Seyda, Selim’e yalnızca geçmişini değil, eksiklerini de hatırlattığı için tedirginlik verir adeta. Öte yandan Selim’in birlikte mücadele ettiği arkadaşı Doğan’ı da tedirgin eder önceleri Seyda. Doğan’ın tedirginliğinin sebebi ise başta “sosyete karısı” damgasını vurmaya çalıştığı Seyda’yı tanıdıktan sonra hiçbir kategoriye dâhil edememesidir. Erkek özne, adlandıramadığından, tasnif edemediğinden yine ürker. Merkezde mi, yoksa sınıra yakın bir yerde mi durmalıdır Seyda? Çizdiği sınırların içinde nerede Seyda’ya yer vereceğine karar veremez:

Doğan için için güldü. Selim'in hevesle tasarladığı üçlü söyleşi gerçekleşmeyecek diye o da üzülmüştü ama, durumun gülünçlüğünü görmeden edemiyordu. Selim'i bu kırık dökük meyhaneye ilk kendisi getirmişti; birbirlerine ilk kez burada açılmışlar, birbirlerini sevmişler, dost olmuşlardı. Şimdi de sevgili Seyda'sını en yakın arkadaşına tanıştırmak için neden burasını seçtiğini çok iyi anlıyordu Doğan. Aslında Seyda'yı tanımak için büyük bir istek duymamıştı, duymuyordu da. Gerçi 'sosyete karısı' olarak tanımladığı bir kadının Selim gibi birini neden bunca etkilediğini merak etmemiş değildi ama, bu merakı doyurmasa da olurdu. Selim'inin geçici bir sevda olduğuna inanmak istemişti. Şu yabancı adam yüzünden konuşamadıkları için kadının ne menem bir şey olduğunu anlayamamıştı daha. Tam yanında oturduğundan yüzünü bile doğru dürüst inceleyemiyordu. Selim'in dediğine göre birden çok değişmişti Seyda, şu son ay içinde bambaşka bir insan olmuştu. Onu önceden tanımadığı için değişip değişmediğini, değiştiyse nasıl, ne yönde değiştiğini anlayamayacaktı Doğan elbet. Zaten kişinin belli bir yaştan sonra öyle tümüyle değişebileceğine pek akli ermiyordu ya, neyse. Hele sosyete karıları öyle durup dururken devrimci kesilmezlerdi bildiği kadarıyla. Gerçi kafasındaki 'sosyete karısı' tipine pek uymuyordu bu yanında oturan kadın, ama Doğan onu neye benzeteceğine de bir türlü karar verememişti. (289)

Pınar Kür'ün 1977'de yayımlanan ikinci romanı *Küçük Oyuncu*'nun Semra'sı, Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ının "[İ]çinizde benimle yatmak isteyen var mı?" diye soran Nermin'i gibi (*Tuhaf Bir Kadın* 62) bir gün sohbet sırasında "Ömrümde Cem'den başka biriyle yatmayı düşünseydim, Özer'le yatardım!" der (*Küçük Oyuncu* 20). Semra'nın cinsellikle ilgili bir konuda düşüncesini çekinmeden dile getirmesi, Özer ve Cem'i ürkütür. Önce bir süre sessiz kalırlar, sonra şakaya vurarak tedirginliklerini gizlemeye çalışırlar; ancak şakayla geçiştirmeyi denerken kurguladıkları mizansende Özer ve Cem, kendilerine göğüs göğüse çarpışan 'kahraman erkekler' rolünü uygun görürken

Semra'nın payına iki erkeği birbirine düşüren kadın rolü düşer. Semra, iki erkeğin kurgusunda yine 'kirlenmiş' olandır, yani *abject*'tir. "Yoksa ona bir teklifte mi bulundun?" diye soran Cem'e Özer, "Senin kirlettiğin bir kıza el sürer miyim ben? Kirletmediysen başka elbet..." yanıtını verir (21). Kadın cinselliği, yine kirlilikle ilişkilendirilip ataerkil kodlar yeniden üretilirken aynı zamanda iki erkeğin iktidar savaşının odağında yer alır. Semra'nın Özer'e karşı arzusunu dile getirmesini iki erkek, bir erkeklik savaşı çıkarmak için fırsat olarak görür. Özer, konuyu daha da alevlendirmek, tartışmanın şiddetini arttırmak isterken Semra'nın konuyu kapatmasından rahatsızlık duyar. İki erkeğe şakayla karışık da olsa erkekliklerini kanıtlayacak, aralarındaki rekabetin sonunda birinin galip geleceği bir tartışma ortamı doğmuşken Semra, onların elinden bu olanağı alır. Özer'e karşı hissettiklerini dile getirdiğinde Cem'le beraberdir Semra; ancak arzularını dürüstçe dile getirmek, her şeyin şeffaf olmasını ister. Sonradan o günü düşündüğünde iki erkeğin bu şeffaflıktan korktukları için konuyu şakaya vurmaya çalışmış olabileceklerini aklına getirir. Öte yandan Cem'le birlikteyken Özer'e ilgi duyduğu için zaman zaman suçluluk duygusuna kapılmaktan kendini alıkoyamaz; çünkü ataerkinin yasaları, erkek öznelerce olduğu kadar bazen kadınlar tarafından da doğru ve değiştirilemez gibi görülebilmektedir. Oysa Zeynep Direk'in "Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği" başlıklı makalesinde belirttiği gibi "Ötekileştirme veya abjeksiyon, kadınlar ve erkeklerin ilişkilerini tarihsel bir biçimde evrensel olarak belirlemiş olduğu halde olumsuzdur; yani tarihin zorunlu, *a priori*, olmazsa olmaz bir yasası değildir. Eğer bu yasa zorunlu olsaydı, değiştirilmesi düşünülemezdi." (24):

Sorunu ciddiye almaya korktukları için mi matrağa aldılar, yoksa gerçekten ciddiye almadılar mı, yoksa benim sorun saydığım şey onlar için sorun olmaktan çok uzak mıydı, anlamamıştım o zaman. Hemen o sıra üstünde düşünmek de istemedim; kızgınlığıma neden aramaktan korktum belki. Sonraları çok düşündüm. Yazmaya başlamadan önce her şeyin gerçeğini bulmaya çalıştım çünkü. Ama dedim ya kafam hâlâ belkilerle dolu. Neden kapattım konuyu, neden kurcalamadım? Neden

mutfağa gittiğimde içim rahatlamıştı. Sorunu bildikleri gibi çözümlerdi işte, günah benden gitti, diye düşündüğümü ansıyorum. Acaba tüm çabam suçu kendi omuzlarımdan onların omuzlarına aktarmak mıydı? Özer’i istemenin suçunu, yani –istiyorduysam eğer–. Belki de her yanıla böylesine hayran olduğum, böylesine sevdiğim bir kişiye cinsel istek duymanın doğal olduğunu düşünmüştüm... Duyuyorsam eğer bunun gizli kalmamasını istemişimdir. Her şeyin açık seçik olmadığı bir ilişkide yalanın zamanla ağır basacağından ilişkiyi bozacağından korkmuşumdur belki, bende olan şüpheler onlarda da varsa açığa çıksın istemişimdir. (Küçük Oyuncu 23)

Kür’ün 1979 tarihli üçüncü romanı *Asılacak Kadın*, ataerkil düzenin en sert, dışlayıcı, cezalandırıcı yüzünü yansıtırken ikiyüzlü ahlak anlayışını da ifşa etmekten geri kalmaz. Roman, erkek egemen medyanın cinsiyetçiliğini ortaya çıkararak başlar ve ataerkinin tüm kurumlarının üzerindeki örtüleri kaldırarak devam eder. Romanın başında verilen haber metni ile yalı cinayetinde erkek öznenin tarafını tutup kadını suçlayan medyanın da düzenin sürdürücülerinden biri olduğuna dikkat çekilir. Haberin yayınlandığı gazetenin okurlarının kadınla ilgili kesin yargıya varmasına yol açacak biçimde tümceler kurulmuştur. Metinde maktul Hüsrev Ebruzade’nin “köklü” ailesine vurgu yapılarak ‘saygınlığının’, ‘soyluluğunun’ altı çizilirken Melek, âşığıyla bir olup kocasını öldüren bir katil olarak resmedilir. Melek’in yıllarca maruz kaldığı şiddetten hiç söz edilmez (*Asılacak Kadın* 11).

Üç bölümden oluşan romanın bu haber metninden sonra gelen ilk bölümünde olaylar, yargıç Faik İrfan Elverir’in gözünden bilinç akışı tekniği kullanılarak aktarılır. Böylece kadını *abject* olarak görüp cezalandırmaya hazır olan ve ataerkil düzenin öznesi olan Faik İrfan Elverir’in zihniyeti, kadın korkusu ve düşmanlığı olduğu gibi gözler önüne serilir. Melek, erkek yargıcın gözünde “[ö]yle domuz domuz bakıp dur[an]” biridir sadece (15). Kadının kendini savunmayıp gözlerinin içine sessizce bakması bile rahatsız eder Faik’i; çünkü bu tavrını, kadının eril otoriteye karşı meydan okuması olarak görür.

*Abject* olarak otoritesini sarsan kadınlar, birbirini hatırlatmaya başlar Faik’e. Önce Melek’in bakışlarını, karısı Nihal’i hatırlatır. Faik’e göre kadınların susup sadece bakmaları, onu “adam yerine koym[amaları]” anlamına gelir (15). Erkek özne, otoritesinin tescillenmesini, *abject* olarak sürgüne gönderdiği kadınlar tarafından da kabul edilmesini ister ama Melek ve Nihal, Faik’e istediğini vermez. Melek’in bakışları ona yalnızca Nihal’i hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda Faik’in geçmişinde kalmasını istediği, sakladığı her şeyin birileri tarafından bilindiğine dair bir korkuya neden olur. Faik’in saklamak isteyip de kadınların onun yüzünde gördüğü, yüzyıllardır kadınları ezen, sömüren ataerkinin tarihi midir? Bu noktada roman okura iki farklı yorum olanağı sunar. Birincisi, Faik’in saklamak isteyip de açığa çıkmasından tedirgin olduğu gerçeğin, Direk’in deyişiyle ataerkinin “abjeksiyon tarihi” olduğunu ileri sürmek mümkündür (“Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği” 20); çünkü erkek özne, ataerkin düzen kurulduğundan bu yana kendisine verilen tüm olanaklardan yararlanmış ve kurallarına uymayan kadınları toplumun çeperlerine itmiş, yargılamış, cezalandırmıştır. Romanda mahkeme sırasında maruz kaldığı şiddet ortaya çıksa bile Melek, erkek yargıcın gözünde en başından suçludur. Ona göre kadınlar, “[s]uçluluğu kesin olanlar[dır]” (*Asılacak Kadın* 16). Asıl mağdurun Melek olması, cinayeti Yalçın’ın işlemiş olması, Faik’in cezayı Melek’e kesmesine engel değildir. Burada yazar, ‘erkek adalet’in adalet olmadığını gösterir adeta. Erkek yargıcın, kadın sanığın bakışlarından rahatsız olmasını şu şekilde de yorumlayabiliriz: Melek’in bakışları, Faik’e çocukluğunda nasıl ezildiğini, arkadaşlarının aileleri tarafından pis olarak görülüp evlerden kovulduğunu hatırlatır (28). Faik, çocukluğunda ezilen taraftayken yıllar sonra statüsü yükseldiğinde ezen tarafa geçmiştir. Ataerkin yasaların uygulayıcılarından artık; ancak Melek’in, Faik’e göre, kirli elleri, çocukluğunda başkalarının da kendisinden nasıl öğrendiklerini hatırlatır erkek özneye. Arkadaşlarının aileleri, aynı sosyoekonomik sınıftan olmadıkları için Faik’ten öğrenirken Faik İrfan Elverir, sırf kadın oldukları için Melek’ten, Nihal’den öğrenir, kendisi gibi yargıç olan Mefaret’in varlığından rahatsız olur. Erkek öznenin gözünde Melek, kocasının ölümüne neden olduğundan, Nihal,

kendisiyle sevmeden evlenmek zorunda kalıp Ali diye bir gence âşık olduğundan, Mefaret ise adaletin tecelli etmesini isteyen bir yargıç olarak ‘erkek adalet’in tecelli etmesine engel olmaya çalıştığından *abject*’tir. Üç kadın da rahatsız eder Faik’i. Onlardan hep şüphe duyar. Örneğin Nihal’in uykusunda bile kendisini aldattığına inanır (21). Ataerkil düzenin paranoyak erkek öznelere en tipik örneğidir bu erkek yargıç. Onu istemeyen biriyle evlendiği için kendisini hiç sorgulamaz Faik. Nihal’in bir başkasını sevme hakkı olduğunu kabullenmek istemez; çünkü kadını egemenliği altında tutmak istediği bir köle gibi görür. İsteddiği egemenliği kadının üzerinde kuramadığı için Nihal, erkek öznenin sınırlarını tehdit eden bir *abject* olmuştur. Nihal’in Ali’yle yaşadığı ilişkiden öğrenerek söz eder Faik. Ali’yi işlemediği bir suçtan hapse atılarak öcünü almıştır. Nihal’i ise günün birinde boğarak cezalandırmayı düşünür. Bunlar aklından geçerken Nihal’in yanında korkmadan uyuyabilmesi, Melek’in gözünün içine sessiz ama devamlı bakması gibi rahatsız eder onu (23). Erkek özne, kurallarına uymadığı için sınır dışına doğru itmek istediği kadınların sessizliğini de meydan okuma olarak görür. Nihal’in geçmişini, yetişme tarzını düşünürken kadınların “tabiat itibarıyla rezil” olduğuna karar verir (24). Derken Nihal’in evlenmeden önce Ali’yle cinsel ilişkiye girmediklerini hatırlar. Nihal’in birlikte olduğu “ilk” erkek olduğunu hatırladığında zafer kazanmış gibi hisseder kendini (24). Erkek özneye göre kadın, sevdiği bir erkekle ilişkiye girse ‘kirlenmiş’ kabul edilir. Buna karşı zorla da olsa evlendiği kocasıyla ilişkiye girmesi bir görevdir Faik için. Nihal’i sürekli suçlarken yalnızca onu sevmeyen bir kadınla evlendiği için değil, kendisinden yaşça küçük, on beş yaşında biriyle evlendiği için de hiç suçlamaz kendini Faik; çünkü ataerkil düzen ve sonradan yükselen statüsü ona tüm hakları vermiştir.

Melek’in duruşma esnasındaki sessizliğini düşündüğü gece boyunca *abject*ler birbirini hatırlatmayı sürdürür Faik’e. Melek, Nihal ve Mefaret’ten sonra kız kardeşleri aklına gelir. Rukiye’yi hem cinsiyeti hem sosyoekonomik durumu üzerinden yargılayarak hüküm verir. Erkek yargıca göre “[d]üşük ahlaklı olur işçi milleti” (25). Yasanın uygulayıcısı, sözünü ettiği ahlakın neleri içerip neleri dışladığını öznesi olduğu düzenin normları üzerinden belirlemiştir.



Rukiye, kılık kıyafetine özen gösterdiğinden ve yine cinselliği üzerinden öne sürdüğü gerekçelerden dışlanmıştı erkek özne tarafından; ancak kız kardeşini eğrenerek hatırlayan Faik İrfan Elverir, kendisinden de eğrenen birileri olduğunu bir kez daha hatırlamak zorunda kalır:

Körpeydi. Güzeldi de belki kim bilir. Hep sümüklü saç başı dağınık pis bir kız çocuğu olarak geliyor gözümün önüne. Aysel’le didişen dövüşen alt alta üst üste çamurların içinde yuvarlanan. Fabrikaya girdikten bir süre sonra kılık kıyafetlerine özenmeye başlamışlardı ikisi de. Nasıl özenmekse işte o da. Kendi burnu sümüklü ağzı sakızlı gecekonda heveslerine göre. Yeşil pantolon üstüne kırmızı etek üstüne sarı gömlek üstüne mor hırka. Trende gidip gelirken peşine düştüğüm o kız pantolon üstüne etek giymezi. Ondan mı tutulmuştum acaba. Bacakları güzel miydi. Bakmadım bile belki. Kocaman kara gözleri vardı. Ay rahat bıraksana beni pis herif. Bunalıyorum üstüme üstüme gelme. Neden bunalıyormuş. Sidik kokmuyordum artık. (29)

Kendi kırı, yeniden aklına Melek’i getirir. Melek’in duruşma boyunca hiçbir şey söylememesine karşın erkek yargıç, onunla ilgili bir öykü yazar kafasında. Melek, erkekleri baştan çıkaran bir şeytanken Yalçın, onun ağına düşen bir kurbandır erkek öznenin öyküsünde (35, 36). Yalçın, cinayeti işlediğini itiraf etse de erkek yargıç inandıramaz. Melek’in tek suçlu olduğuna karar verilmiştir çoktan. Yalçın ise *abject* tarafından kandırılan ve suçu üstlenmeye çalışan “toy çocuk[tur]” (36). Erkek yargıç, olaydaki bütün erkekleri temize çıkarır esas suçlu onlar oldukları halde. Hüsrev Ebruzade’nin eve getirdiği diğer erkeklerle birlikte Yalçın, Melek’in kadınlığına yüklenilerek, Hüsrev Ebruzade ise “asil eski bir aile[den]” geldiği için aklanır (37). Hüsrev’in yalıza getirdiği erkeklerle Melek’i ilişkiye girmeye zorlamasını “Zavallı ihtiyar. Bunamış besbelli” diye geçiştirir (39). Sınıf ve cinsiyet ilişkisinin ne kadar kuvvetli olduğunu gözler önüne serer bu tablo. En katı sınıf ayrımlarından birinin cinsiyetler arasında olduğunu da gösterir. Erkekler ‘beraat’ ederken

Melek için aklına gelen tüm cezalar yetersiz kalır Faik İrfan Elverir için. Bununla birlikte önünde bir engel vardır: Kadın yargıç Mefaret. Erkek yargıç, Melek için idam kararı çıkarmak isterken Mefaret, muhalefet şerhi koymakta direnir (42). Bunun üzerine kadından yargıç da olamayacağına hükmeder Faik İrfan Elverir. Yasanın uygulayıcısı olup egemenliğini her daim korumak istediği alandan, hukuktan da, kadınları uzaklaştırmak ister. Kadınlardan yargıç olamamasına neden olarak kadınların duygusal kararlar verip adaletin tecelli etmesine engel olmasını ileri sürer. Oysa kendisi cinsiyetçi bir yaklaşımla karar vermektedir ve bu nedenle tecelli eden gerçek adalet değil, ‘erkek adalet’ tir. Ona göre “[h]üküm vermek işi kadınların başından çok aşkın bir şey[dir]” (43). Hukuken kadınla eşit söz hakkına sahip olmayı eril otoritesine karşı bir tehdit olarak görür erkek yargıç. Mefaret’le dava üzerine tartışırken kadının “dünyanın sahibiymiş gibi konuş[tuğunu]” düşünür (43). Ona göre hukuk fakültelerine bile alınmamalıdır kadınlar. Böylece kadın, ataerkil düzene hizmet eder hale getirilmiş olan hukuk kurumundan da uzaklaştırılır Faik İrfan Elverir tarafından.

Erkek özneye *abject*ler nasıl birbirini hatırlatıyorsa düzenin dışladıklarına da erkek özneler birbirini hatırlatır. Romanın “Melek’e Hücrede Gelenler” başlıklı ikinci bölümünde mahkemede hiç sesi çıkmayan Melek’in aklından geçenleri okuruz. Faik İrfan Elverir’in bakışları, üvey ağası ve Hüsrev’i hatırlatır Melek’e. “Hiçbişey demedim ağzımı açmadım ne diyecem ki karşıma dikilmiş bir sürü büyük adam karalar giyinmişler biri de kadın kadın olanı daha bi iyi daha bi yumuşak bakıyo ama erkeklerin tümü de kötü kötü dikmişler gözlerini hele o en ortada oturan kocca bi adam gözleri ağu saçıyo bıraksalar sanki o dakika üstüme çöküp boğuverecek aynı Hüsrev bey gibi aynı üvey ağam gibi” diye aklından geçiren Melek, ataerkil düzenin öznelerinin sosyoekonomik durumları değişse bile birbirlerine ne kadar benzediklerini fark eder (49). Yaşadıklarını tek tek gözden geçirirken üvey ağası ve Hüsrev’in aynı sözcüklerle onu aşağıladıklarını, dışladıklarını ve kendisinden öğrendiklerini görür. Hüsrev Ebruzade’yi öldüren Yalçın, Melek’in “baskıyı, zorbalığı yaşamının doğal bir ögesi” olarak kabullendiğini düşünür (144). Dahası,

Melek'in bütün bunları düşünemeyeceğini, sorgulayamayacağını sanır. Gerçekten Yalçın'ın ileri sürdüğü gibi Melek, yaşadıklarını sorgulamamakta, özneler arasındaki benzerliği fark etmemekte midir? Hayır! Melek, Yalçın'ın onu kurtaracağını ileri sürerken başka bir felakete sürüklediğinin, aslında Yalçın'ın da Hüsrev'in suç ortağı, bu sömürü düzeninin parçası olduğunun farkındadır. Yalnızca bu sömürü düzeninin değişeceğine dair umudu yoktur. Kendisine kadının 'kurtarıcısı' payesi vermeye kalkışan Yalçın'ı düşünürken şunlar geçer Melek'in aklından:

boyun eğmeyip de ne edecem peki bak hiç ağzından çıkan sözü kulağı duyar mı bak hiç anlamı var mı sorduğunun *Gel, alıp götüreyim seni buradan. Kaçalım birlikte. Kurtul.* kurtulacağımışım o da nasıl kurtulmuş kim ki Yalçın beni kurtaracak bi kalfanın oğlu hem de ötekiler gibi çöküverdi üstüme madem kurtarmasını biliyodu yapmayaydı Hüsrev beyin her dediğini önüme diz çöküp köpekler gibi oramı buramı yalayıp sonra da döşeğin üstünde aynı öteki herifler gibi bi de seviyomuş beni o ne biçim sevmek ayrıca sevmek ne demek bi kere (84)

Kendisini "pisboklukarı" diye aşağılayan, dışlayan üvey ağası ve Hüsrev Ebruzade'nin arasındaki benzerliğin ne kadar farkındaysa (54) Yalçın'ın da Hüsrev'in yalığa getirdiği diğer erkekler gibi ona cinsel şiddet uyguladığını unutmamıştır Melek. Yalçın da hiç masum değildir. Melek, erkek egemen bir dünyaya ancak erkek olarak gelseydi bu sömürüye, şiddete maruz kalmayacağını düşünür. "Ah, erkek olacağıydın biçare yetim kızım. ben bi biçare yetim kız olmayaydım edebilir miydi bana ettiklerini erkişi olaydım çökü çöküverirler miydi üstüme öyle" diye geçirir aklından bu yüzden (87). Karşılaştığı tüm erkeklerin ona nasıl düşmanca baktığı belleğinden silinmez Melek'in. Onların yüzleri tek tek gözlerinin önüne gelmeye devam eder. Hüsrev'in yalığa ilk getirdiği adamı hatırlar. Melek, direnip adamın böğrüne tekme savurduğunda erkek özne daha da öfkelenmiş ve Melek'e cinsel ve fiziksel şiddet uygulamıştır. Şiddet de erkek öznenin *abject* olarak gördüğü kadınlara verdiği tepkilerden

biridir. Melek, bedenine dokunulmasına itiraz ederek erkek öznenin kadın bedeni üzerinde kurmak istediği egemenliğe engel olmaya çalışmıştır. Bu direnç, öfkelenirir yalıya ilk getirilen adamı. Erkek özne, şiddetle tepki verir (62-5).

Melek'in aklından geçenleri öğrendiğimiz bu bölümün devamında mahkemede yaşananlara onun gözünden bakma olanağı buluruz. Hüsrev'in yalıya getirdiği erkekler mahkemede her şeyi itiraf ederler ama erkek yargıç, anlatılanları kadının aleyhine, onu suçlayacak biçimde kayda geçirir: “*Yaz kızım, sanıkla hiçbir cebir bahis konusu olmaksızın kocasının gözü önünde, yani maktulün gözü önünde beş altı defa cinsi münasebette bulundum, dedi*” (78). Peki nedir Melek'in davasında gerçek adaletin tecelli etmesine engel olan? Ayşegül Huysal, “Türk Ceza Hukukunda Kadının Kamusalılığı” başlıklı makalesinde bu durumu şöyle açıklar: “Ceza hukuku sistemi, sadece toplumsal düzeni koruma değil, aynı zamanda toplumun iyileşmesini ve ilerlemesini sağlama amacını taşır. Ancak ceza hukuku sisteminde kadını ilgilendiren hukuk kuralları değişse de, sorunlar çözülememektedir. Bunun nedeni erkek egemen anlayışın değişmemesidir” (*Kadın, Kamusal Alan ve Hukuk* 173). Romanda bütün delillere, Yalçın'ın cinayeti işlediğini itiraf etmesine, Hüsrev'in eve getirdiği erkeklerin her şeyi anlatmasına ve kadın yargıç Mefaret'in muhalefet şerhi koymak için direktmesine karşın mahkemenin sonunda Melek'in idam edilmesine karar verilir. Melek'e cinsel şiddet uygulayan erkek özneler, düzenin kendilerine sunduğu olanaklardan bir daha yararlanıp temize çıkarılarken Melek, yıllarca maruz kaldığı fiziksel ve cinsel şiddetten sonra yaşamından da olur; ancak ataerki düzenin özneleri için kadınlar, çizdikleri sınırların içine hapsedemediklerinde bir tehdit olarak görülmeye devam eder. Örneğin Nihal, Faik İrfan Elverir'in, bedeni ve cinselliği üzerinde egemenlik kuramadıkları kadınlar, Melek'e cinsel ve fiziksel şiddet uygulayan erkeklerin gözünde *abject* olarak ataerkinin yasalarını dönüştürme, değiştirme olasılıklarıyla tedirginlik vermeyi sürdüreceklerdir.

Yazarın *Asılacak Kadın*'dan iki yıl sonra yayımlanan ilk öykü kitabı *Bir Deli Ağaç*'ta yer alan “Herkes Bana Düşman” adlı öyküsünün Orhan'ı için kendisine düşman olduklarına inandığı insanların birçoğu yaşamındaki

kadınlardır. Annesiyle telefon görüşmesini yarıda kestiğini ona sonradan hatırlatmadığı için sekreteri, önceki bayramda annesini aramadığını hatırlattığı için karısı suçludur (*Bir Deli Ağaç* 64). Ağabeyinin karısı Gülçin, kumar oynadığı için kocasını hayatını alt üst edecek bir kadındır. Başta kendisi ve aslında diğer erkekler için de hep bir tehdit olarak görür kadınları; çünkü Orhan'a göre kadınlar “yerini bilmeli[dir]” (65). Erkek öznenin belirlediği o yeri ‘bilmediklerinde’ kadınlar hemen düşman olurlar Orhan için. Pınar Kür’ün *Hürriyet Gösteri* dergisinin Eylül 1982 tarihli sayısında yer alan “Ben Çok İyi Bir Yazarım Hem de Ne Güzel Yazıyorum!” adlı öyküsündekine benzer bir ses duyuruz “Herkes Bana Düşman” adlı öyküsünde. Yazar, derginin aynı sayısında yayımlanan söyleşisinde bu iki öyküyle ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

Ben bunlara ‘kendini savunan’ ses diyorum. **Herkes Bana Düşman**’da bu hikayede bir de yeni bir hikayemde, **İnsaniyen**’de bu sesi özellikle kullanıyorum. Sesin sahipleri sırasıyla bir işadamı, bir edebiyatçı ve bir eleştirmen... Bu sesi kullanmayı –en azından bir çeşit hikayede– sürdürmemin nedeni bir hikaye kişisinden çok bir çeşit ‘tip’, bir ‘tavır’ araştırması yapmak istemem... Belirli bir tavrın bir tipte odaklaşması. Kızdığım bazı konular üzerine yazı yazmak yerine böyle bir hikaye yazıyorum kısacası. (14, 15)

Kür, dergide yayımlanan öyküsünde olduğu gibi “Herkes Bana Düşman”da da söyleşisinde sözünü ettiği ‘kendini savunan’ sesi duyurur okura. Bu sesin sahibi kimi temsil eder ve neden, kimlere karşı kendini savunma gereği duyar? Gerek “Ben Çok İyi bir Yazarım Hem de Ne Güzel Yazıyorum!” öyküsündeki erkek yazar gerek “Herkes Bana Düşman” öyküsünün Orhan’ı ataerkil düzenin erkek öznesini temsil eder. Kadını dışlayan, tehdit ve düşman olarak gören erkeklerdir bu öykülerde karşımıza çıkanlar ve Kür, ataerkil düzenin öznelerine odaklanarak onları birçok yönüyle ifşa eder. Hayatlarında ters giden her şeyin sorumlusu olarak başkalarını, en çok da kadınları görür bu erkekler. Kendi uygun gördükleri alan içinde yaşamlarını sürdürmelerini

beklerler kadınlardan ama istedikleri gerçekleşmeyince bundan rahatsız olup kadınları suçlamaya başlarlar. Yazarın *Bitmeyen Aşk* (1985) romanının Sinan'ı ve *Sadık Bey* (2016) adlı romanının Sadık'ı da benzer bir tavır içindedir. Sinan, Nilgün'le ilişkilerinin devam etmesi için direnmeyip ailesinin istediği Suna ile evlenir ama mutsuz olur. Mutsuzluğunun sorumluluğunu yıllarca hep başkalarına yükler. Örneğin Suna tarafından kandırıldığını düşünür (*Bitmeyen Aşk* 197). “Herkes Bana Düşman”ın Orhan'ı nasıl neredeyse bütün kadınların kendisine düşman olduğuna kendini inandırmışsa *Bitmeyen Aşk*'ın Sinan'ı da bütün kadınların kendisine yalan söylediğine inanır. Karısı Suna da “[b]üsbütün suçsuz değil[dir]” ona göre (199). *Sadık Bey*'in Sadık'ı ise eski karısı Nuriye'nin “tuzağına düştüğün[e]” inanmıştır (*Sadık Bey* 18). Kadınlar erkeklere düşman olan, yalan söyleyen, tuzak kuran *abject*lerdir ataerkil düzenin paranoyak erkek öznelerinin gözünde.

Huriye Kuruoğlu'nun yayına hazırladığı, medyada erkeklik temsillerini inceleyen makalelerin yer aldığı kitap, *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri* (2009) adını taşır. Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı* (1989), *Sonuncu Sonbahar* (1992) ve *Cinayet Fakültesi* (2006) adlı romanlarında aynı erkek kahramanı, Emin Köklü'yü, karşımıza çıkarırken Kuruoğlu'nun yayına hazırladığı kitabın başlığında dikkat çekilen erkek kimliğinin değişemeyen hallerini ortaya koyar adeta. Böylece okur, Emin Köklü üzerinden, yıllar geçtikçe erkek kimliğinde herhangi bir değişme olup olmadığının izini sürme olanağı bulur. Üçlemenin ilk romanı *Bir Cinayet Romanı*'nda matematik profesörümüz Emin Köklü, daha ilk sayfalarda itiraf eder kadınlardan korktuğunu. Erkek özneye göre “[k]ırkına varmış yalnız kadınlar, otuzunu aşmış evli kadınlardan çok daha korkunçturlar” (*Bir Cinayet Romanı* 20). Köklü'nün kaleminden bu tümce çıktıktan hemen sonra bir itiraf daha gelir: “Aslında, bütün kadınları az çok korkutucu bulurum” (20). Eski arkadaşı, ünlü yazar Akın Erkan, romanıyla ilgili bir konuda yardım istemek için aradığında erkeğe tuzak kurmuş kadın imgesi belirir Emin Köklü'nün aklında (20). Akın Erkan'la çalışmaya başladıktan bir süre sonra kadını denetim altına alamadıkça korkuları artar Emin'in. “Bu romanın en gizemli yanı onun ele geçirilmezliği oluyor gittikçe” diye yazar günlüğüne Emin

(129). Ona göre “[t]üm denge[si] bozul[muştur]” Akın Erkan tarafından (136). *Asılacak Kadın*’ın Melek’inin sessizliği Faik İrfan Elverir’i nasıl rahatsız ettiyse Akın Erkan’ın konuşması da Emin Köklü’yü rahatsız eder ve onu susturmaya çalışır. Bu olayı anlatırken “Kadın kısmının ağzını kapatmasını bilmek gerek” gibi bir tümce çıkar kaleminden (272). Kadının sesi de sessizliği de ürkütür ataerkil düzenin öznelerini ve Emin’in bu tümcesi, *Asılacak Kadın*’ın erkek yargıcı Faik İrfan Elverir’den Melek’in kapıcı üvey ağasına, *Bir Cinayet Romanı*’nın matematik profesörü Emin Köklü’den komiser Haydar Bilir’ine erkek kimliğinin çok büyük değişiklikler göstermediğini ortaya koyar.

Yalnızca Akın değil, maktul Levent’le ilişkisi olan kadınlar da tedirgin eder Emin’i. Örneğin Aysel adlı bir kadından gelen telefon, Emin Köklü’de “şaşkınlık, gerekmezlik, fazlalık, tedirginlik duyguları uyandı[r]” (232). Erkek özne, bu defa kendisinde tedirginlik uyandıran kadını unutmaya çalışır: “[B]u adın romanda yeri olmadığına yemin edebilirim. Ya da, bu kadını ertelemeyi yeğliyorum” diye günlüğüne not düşen Emin Köklü’nün karşısına Aysel, *Sonuncu Sonbahar*’da çıkar (232). Aysel Alsan’ın kocası Ateş Altındal öldürülür. Emin Köklü, Akın Erkan’ın önerisiyle, romanı için bu cinayetin peşine düşer. “Hiçbir kadına güvenmemeyi, hepsinden şüphelenmeyi ilke edin[diğini]” kendisine hatırlatan bir Emin Köklü’yle karşılaşırız bu romanda bir kez daha (*Sonuncu Sonbahar* 58). Bununla birlikte kadınlardan tedirgin olan, ortada bir suç olduğunda suçun failinin bir kadın olduğunu kanıtlamak için uğraşan başka erkek özneler de vardır Emin Köklü’nün çevresinde. Cinayeti çözmek için işbirliği yaptığı, önceki romandan tanıdığımız, komiser Haydar Bilir, Aysel’in kanıtlanmış bir suçunun olmadığını söylese de hemen geçmişinin “temiz” olmayacağını da söyleme gereği duyar:

‘Ohooo, o karının geçmişi çok karışık,’ dedi hemen toparlanarak.

‘Yanlış tabir etmiyorsam, yıllardır Türk sinemasının taşsız kraliçesi olarak biliniyor, özel hayatını halkın ve özellikle basın gözleri önünde sürdürüyor,’ dedim bilgiç bilgiç. Halkın ve basının gözleri önünde sürdürülen bu yaşam hakkında pek az bilgim vardı aslında.

‘Aman hocam, bunların gazetelere yansıyan hayatları ile gerçek hayatları arasında dağlar denizlerde vardır,’ diye hoşgörülü bir tavırla gülümsedi. ‘Siz bir bilginsiniz, nereden bileceksiniz? Gazeteler hep yalan yazar.’

‘Kadının suçu nedir?’ diye sordum.

‘Öyle belirli bir suçu yok. Ama bu orosp... pardon, af buyurun, sayın hocam, yıldızların demek istedim... geçmişleri temiz olamaz. Durup dururken kim üne kavuşmuş?’ (17)

Maktullerle ilişkisi olan insanlar gözden geçirilirken *Yarın Yarın*’dan tanıdığımız Sulhi Gebzeli çıkar yeniden karşımıza. Haydar Bilir, Sulhi Gebzeli’nin geçmişini Emin Köklü’ye “Bu adamın vergi bile kaçırdığı şüpheli... Çok köklü bir aile, çok lekesiz bir geçmiş...” sözleriyle anlatır ama devamında “Yaşantısındaki tek kara leke Aysel Alsan,” diyerek Aysel’i tehdit olarak gördüğünün altını bir daha çizer (139). Öte yandan yalnızca Aysel değildir Haydar Bilir’i korkutan. Cinayet soruşturması için Aysel’in rol aldığı filmin setine gitmeden önce Emin Köklü’ye yönetmen Kenan Keçecioglu’nu ve senarist Ceren Yüksel’i anlatır Haydar Bilir. Yönetmenden “Yabancı festivallere katılabilen sayılı rejisörlerimizden” diye söz ederken Ceren Yüksel için kullandığı ifadeler ve feminizme yüklediği anlam dikkat çeker: “Ceren Yüksel, karısı oluyor, ama kocasının soyadını kullanmıyor. Tanınmış biri olduğunu sanmıyorum. Bir kere, eşini sorguya çekerken karşılaştım. Çok cazgır bir karı. Hani, şimdi feminist diyorlar ya, öyle bir tip,” (40). Haydar Bilir, Ceren Yüksel’in kocasıyla ilişkisi üzerinden, tanınmış bir erkeğin karısı olarak tanıtırken erkeğin soyadını kullanmamasını belirtme gereği duyar. Devamında da erkeğin egemenliği altına girmeyen, düşüncelerini yüksek sesle dile getirebilen bir kadın olduğu için Ceren Yüksel’den “cazgır bir karı” diye söz eder (40). Haydar Bilir’in burada kullandığı cazgır sözcüğünün sözlükteki ikinci karşılığı “fitneci” sözcüğü olur. Bu sözcük de “karıştırıcı, arabozucu” gibi anlamlar taşır (*Dil Derneği*, <http://www.dilderneği.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html>, 27 Nisan 2017’de erişildi). Feminizme yüklediği anlam da



benzerdir Haydar Bilir'in; çünkü kurulu düzeni, yani ataerkil düzeni eleştiren, düzenin öznesi karşısında sessiz kalmayan kadınlar ve ataerkil düzende kadınların ikincil konumuna itiraz eden feminist hareket, Haydar Bilir için *abject*'tir. Erkek özne, kendisine sınırsız bir özgürlük alanı açarken kadını erkeğin egemenliği altında tutan, ona söz hakkı tanımayan, erkeğe kadının yaşamını biçimlendirme hakkı tanıyan ataerkil düzenin devam etmesini ister. Bu isteğine itiraz edip sesini yükseltenler oldukça korkuya kapılır.

Üçlemenin sonuncu romanı *Cinayet Fakültesi*'nde (2006) ise Emin Köklü'nün roman boyunca karşılaştığı kadınlar, zaman içinde ona üç romandır kendisini hep tedirgin eden bir kadını, yazar Akın Erkan'ı hatırlatır. Çok eskiden tanıdığı Akın Erkan, Emin Köklü'nün arkaik korkusudur adeta. Örneğin Narin'in eleştirilerini kendisine karşı bir meydan okuma olarak gören Emin Köklü, Akın Erkan'ı aklına getirir. Narin'deki değişimi anlatırken şu tümceler çıkar kaleminden: "Karşımda bana böyle hesap soran kadın, ilk karşılaştığımız günden beri bana huzuru çağrıştıran, bu sabah koynumda uyandığında yumuşak başlı, güler yüzlü, kendisiyle barışık görüntüsüyle içime sular serpen kişi değildi. Bambaşka bir kimliğe bürünmüştü birden. Ve evet, evet, Akın'ı hatırlatıyordu, aynı onun gibi meydan okuyordu bana," (*Cinayet Fakültesi* 88). Narin'le birlikte Akın'ı hatırlatan başka bir kadın daha çıkar Emin'in karşısına: ressam Banu Sayar. Kendisine Akın Erkan'ın yazdığı bir roman kahramanı olduğu hatırlatılınca tedirgin olmaya başlar Emin Köklü ve Banu Sayar'ın onu "Akın Erkan bağlamında değerlendirmesine" sinirlenir (181). Bir kadın yazarın kaleminden çıkan bir roman kahramanı ve bir kadının kocası olarak anılmak rahatsız eder Emin Köklü'yü. Peki, önceki romanda senarist Ceren Yüksel'i yönetmen Kenan Keçecioğlu'nun karısı olarak tanıtan Haydar Bilir'e de benzer bir tepki vermiş midir Emin Köklü? Hayır. Kadınların, yaşamlarındaki erkeklerin bir yakını olarak anılması olağanlaştırılmış, sıradanlaştırılmıştır. Oysa bir erkeğin kadınla ilişkisi bağlamında tanınması, hatırlanması, erkek özneyi öfkelenmiştir.

Yazarın 2004'te yayımlanan yapıtı *Hayalet Hikâyeleri*'ndeki öyküler, adeta bir kimseyi, bir düzeni ürküten, tedirgin eden *abject* ve onunla ilişkisi olan

insanlar üzerine kurulur. Çalışmamızın mekânla ilgili çözümlerinin yer aldığı bölümünde ayrıntılı olarak üzerinde durulan ilk öykü “Hayalet Hikâyesi”nde bir ailenin yıllar önce evlerinden kovduğu ve intihar etmesine neden olduğu bir kadının bir süre sonra hayalet olarak o aileyi tedirgin ettiğine inanılır. Ev, bu olayların ardından lanetli olarak anılmaya başlar. Evin bulunduğu muhitte evle ilgili rivayetlerde hayaletin hep kadın suretinde tasvir edilmesi dikkat çeker. Bu durum, ataerkil düzenin sürdürücülerinin kadın korkusunu bir daha gözler önüne serer.

Yapıtta yer alan bir başka öykü “Edebiyat Neye Yarar? (Kına)” ise devrimci mücadelenin içinde olan erkeklerin yaşamlarındaki kadınlara bakışındaki cinsiyetçiliğe ve atılan bir imzayla kadın üzerinde egemenlik kurma çabasının hemen kendini göstermesine dikkat çeker. Vural, evlenmeden önce birlikte mücadele ettiği, afişe çıktığı Engin’den evlendikten sonra ataerkil düzenin kadına biçtiği toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmesini bekler. Engin, babasının baskısından kurtulup kocası Vural’ın baskılarına maruz kalmıştır. Evlilikle birlikte eril otorite el değiştirmiştir yalnızca. Vural, Engin’in sınırlarını, nerede ne yapıp ne yapmaması gerektiğini belirler. Engin, bu sınırları zorladığıdaysa Vural’ın deyişiyle “aristokrat artı[ğ]” olur (*Hayalet Hikâyeleri* 82):

En ufak şikayette ‘aristokrat artık’lığı suçlamasının yinleneceğini biliyordu. Ama en zoru, bir günden bir güne ‘yoldaş’lık statüsünü yitirip ‘ev kadını’na indirgenmesi olmuştu. Sırf hamile olduğu için değil de, evlendiği için! Artık yürüyüşlere katılmak, geceleri ‘afişe çıkmak’ yok. Ama onlar herhangi bir eylemden döndüklerinde, bodrum katının küçücük oturma odasına en az on kişi dolduklarında çay demleyip hizmet etmek var. Daha birkaç hafta önce sokaklarda birlikte koştukları, forumlarda birlikte coştukları eylem arkadaşlarının ona neredeyse hizmetçi muamelesi etmelerine nasıl sinirlenmesin? Enginciğim, bir çay daha koyar mısın? Ama açık olsun bu sefer... Getirirdi çayı itiraz etmeden, gülümsemeye çalışarak koyardı önlerine. Herkes gittikten sonra

Vural'a sarıldığında tümüyle geçer miydi siniri? Unutmak için sarılırdı ona, ama içinde bir şeyler birikiyordu elbette. (82)

*Hayalet Hikâyeleri*'nde yer alan "Gece Görüşmesi" adlı öykünün yargılanıp hüküm verilen ve sürgüne gönderilen kadını Leyla'dır. Anlatıcı, babasının ailesini terk etmesinin ve geçirdiği trafik kazasının sorumlusu olarak Leyla'yı görür. Ataerkil düzenin değer yargıları üzerinden baktığı *abject*'e öfkelenerek, onu aşağılayarak tepki verir. Bir gece evine gelen bu davetsiz misafirden rahatsız olur anlatıcı:

İçimden tanımlar yakıştırıyorum ona. Geçkin prima dona... Eskimiş femme fatale... Pis orospu... Nasıl da kızıyorum ona. Hep kızdım. Nicedir unutmuştum – unuttuğumu sanıyordum. Belki de en çok eski düşmanlık duygularımı kabarttığı için öfkeleniyorum. Ne işi var burada? Nerden esti de böyle durup dururken geldi yıllar sonra? Gökten düşer gibi evime dalıyor ve onu bir eski dost gibi karşılamamı bekliyor. (100)

Leyla, anlatıcının tüm hakaretlerine, onu küçümsemesine karşın kendini savunur (108). Leyla, anlatıcının babasına layık görmediği bir "sokak kızı[dır]" (109). Yalnızca babasıyla birlikte olduğu için değil, babasını eleştirdiği için de öfkelenir anlatıcı, Leyla'ya. Leyla, anlatıcının babasının yanlışlarını dile getirir. Oysa anlatıcı, bir ilişkinin tüm yükünü kadının üzerine yüklemiştir çoktan. Anlatıcının gözünde kadın suçludur, babası ise 'baştan çıkarılmış bir kurban'. Anlatıcı, "Peki, onu o hale getiren kim? İşinde başarılı, ailesine bağlı, çocuklarını çok seven, akli başında bir adamdı benim baba. Sen onun yaşamını, hepimizin yaşamını allak bullak ettin," diye çıkışır Leyla'ya (114). Leyla ise anlatıcının duymak istemediği gerçekleri anlatarak o sürgüne gönderildiği yerden erkek öznenin savunucularına meydan okur:

Kendisine anlatılan masala inanmayan, inanmadığını anında açıklamak hevesinde olan cin bir çocuk gibi dudaklarını abartılı bir şekilde bükerek sordu. ‘Babanın ilk sevgilisi ben miydim yani? Bunca yıl öyle mi sanıyordun? *Mazbut* aile babasını baştan çıkarmak için büyü filan mı yaptım acaba?’ Gülmekten çok hırlamaya benzeyen bir ses çıktı gırtlığından. Gözlerini meydan okurcasına dikti gözlerime. Ağır ağır bana doğru eğilerek dirseklerini dizlerine dayadı, her nasılsa ikisi de boş kalmış elleriyle yüzünü çevreledi. Sözcükleri tek tek, hatta heceleyerek söyledi. ‘Tek suçum ötekilerden daha çok sevmesiydi beni. Ölünceye dek seveceğine söz vermişti ama... başaramadı işte... Ya da *ben* başaramadım.’ (115)

Pınar Kür’ün 2016 tarihli romanı *Sadık Bey*’e geldiğimizde ise yaklaşık kırk yıla yayılan bir zaman diliminde roman kahramanların değişimi, dönüşümü üzerinden toplumdaki değişimi, dönüşümü görme olanağı sunan bir metinle karşılaşırız. Ataerkil düzenin kadını dışlaması ve erkek öznenin konumu üzerinden incelediğimizde bir yanda Ertuğrul gibi zaman içinde değişmeyen bir erkek kimliği dikkati çekerken bir yanda da Sadık gibi üniversite yıllarında hayalleri olan, şiir ve tiyatroyla ilgilenen, âşık olduğu Semiramis’le yaşamlarını Paris’te sürdürmeyi düşünen biriyken toplumsal değişimlerin, baskıların, koşulların etkisiyle hayallerinden vazgeçen, korkan, “[h]ayatı inkâr üzerine kurulu” olan birine dönüşen bir adam karşımıza çıkar (*Sadık Bey* 45). Böylece Sadık üzerinden de erkek kimliğinin değişen hallerine tanık olurken toplumun, koşulların bu değişimdeki izini süreriz. Ertuğrul, daha öğrencilik yıllarından beri başkaları, en çok da kadınlar, üzerinde egemenlik kurmayı kendisine hak gören (67, 68), kadınları tasnif eden (70), egemenliği altına alamadığı kadınları ise aşağılayarak eril iktidarını korumanın peşine düşen (83, 84) bir erkek kimliğini temsil eder. Sadık ise yaşamındaki eksiklerden, hatalarından yaşamına giren kadınları sorumlu tutan bir noktaya yıllar sonra gelir. Ellilerinin sonunda olan Sadık Bey, kadınları cinsel nesneye indirgediği, cinsellikten ibaret ilişkiler yaşar; çünkü bu dönem, Sadık Bey’in kadınları erkeğe ‘tuzak kuran’ *abject*ler olarak

gördüğü dönemdir. Uzun süreli ilişkilerden kaçınır. Bir ilişkisi, birkaç aydan uzun sürdüğünde “çalmaya başlayan tehlike çanları yüzünden kaçıp kurt[armak]” ister kendini (94). Sadık’ın korkuları, Semiramis’le birlikte gittiği Paris’te başlamıştır. Bu kentteki özgürlük korkmuştur Sadık’ı; çünkü geldiği yerde insanlar, kendilerini ifade etmekten, sorgulamaktan, soru sormaktan kaçınmayı öğrenmiştir. Alıştığı düzene oldukça ters bir tabloyla karşılaşır Paris’te ve bir süre sonra geldiği yere döner. Böylece Semiramis’le ilişkileri de biter; çünkü yalnızca Paris değildir Sadık’ı ürküten. Semiramis’in yabancı bir kentte insanlarla kolaylıkla iletişim kurabilmesi, kendini çekinmeden ifade etmesi, tedirgin etmiştir Sadık’ı. Semiramis, hayallerinin peşinden giderken Sadık, hayallerinden vazgeçer; ancak bu vazgeçişin mutsuzluğundaki payını hiçbir zaman sorgulamaz. Ne zaman geçmişine dönüp baksa eski karısı Nuriye’yi, kızı Nurcan’ı suçlar. Nurcan’la telefon görüşmesinin ardından “Neden anana benziyorsun? Neden okumadın? Neden serserinin biriyle evlendin? Neden beni düş kırıklığına uğrattın?” diye sorar kendi kendine (12). Oysa Sadık’ı düş kırıklığına uğratan gerçekten Nurcan mıdır? Düzenin istediği bir insan olarak o düşleri tuzla buz eden kendisidir Sadık’ın ve uyum sağladığı düzenin kadına yaklaşımını da benimsemiştir Sadık. Bu nedenle yaşamında kadınların uzun süre var olmasından tedirgin olur, cinselliğe dayalı ilişkiler yaşar.

## 1. Ataerkil Düzenin Arkaik Korkusu: Kadın Bedeni ve Cinselliği

Kadını dışlayan ataerkil düzenin temeldeki korkusunun kadının “doğurma gücünden duyulan bir korku” olduğunu ileri süren Kristeva’ya göre bu güç, babasoylu akrabalık için endişe vericidir (*Korkunun Güçleri* 98). Ataerkil düzene geçişte erkeğin üretimi tekeline alıp kadının yaratıcılığını doğurganlıkla sınırladığını göz önüne alırsak Kristeva’nın savı, ataerkil düzenin üzerine inşa edildiği temelle kanıtlanmaktadır. Bu temel, kadın bedeni ve cinselliğine ilişkin her konuda bir denetim ve dışlama pratiğinin geliştirilmesine zemin hazırlamıştır. İlkel toplumlardaki kirlenme inançlarını örnek gösteren Douglas, kirlenme ritüellerinin bir düzen dayatma işlevi görürken “kadın ve erkekleri verili rollerine raptetme[sine]” dikkat çeker (*Saflık ve Tehlike* 27, 175). Ataerkil yapılar güçlendikçe kadın bedeni ve cinselliğine yüklenen anlamın büyük değişiklikler gösterdiği ileri sürülebilirken ataerkil düzenin başlangıcından bugüne, ilkel toplumlardan modern toplumlara, kadın bedeni ve cinselliğine ilişkin algıda böylesine büyük değişiklikler göze çarpmaz. Modernite de, Derya Şaşman Kaylı’nın belirttiği gibi, “ideal, akışkanlığın kirlenmediği, temiz erkek bedenini, tanımlayan olarak kabul edip kadın bedenini kirli/temiz karşıtlığına tabi tutarak kadının ikincilliğini günlük yaşamın ritüellerine yerleştirir” (*Özgürleşme ve Kadın Bedeni* 48). Akışkanlığa adet kanamasını örnek gösterip norm olarak erkek bedenini kabul ederken kadın bedenini anormalliğin temsilcisi olarak kurgulamaktadır (48). Bu kurgu, bütün ataerkil toplumlarda erkeği kadın bedeni üzerinde denetim hakkı olduğuna inandırarak denetime itiraz eden kadınları *abject* olarak sınır dışına itme olanağını erkek özneye sunar. Bu durum, aynı zamanda ataerkil düzendeki cinsel ahlakın ikiyüzlülüğünü de ifşa eder. Bu gerçeğe dikkat çeken Kaylı, ataerkinin belirlediği normlara uymayan kadınların nasıl dışlandıklarını şu şekilde örneklendirir:

Erkek zihni, yarattığı düzende, kendi bedensel varlığına karşı çıkıp cinsel deneyimleri kendisine serbest kılıp kadın bedenini saflığın, namusun,

taşıyıcısı olarak bir tek erkeğe adanmak istemektedir. Egemenlik altına alamadığı kadınların büyücü sayılma olasılığı çok daha fazladır; çünkü kadının yazgısı başka bir varlığa adanmak olduğundan, erkeğin boyunduruğundan kurtulmuşsa mutlaka şeytanla işbirliğine girmiş demektir. (50)

Kadını düzen için tehdit olarak gören ve yansıtan ataerkinin kadının kimliğini bölerken cinselliğe indirgediği kadın kimliğini tanımlamak için kullanılan “femme fatale” kavramı da Kayılı’nın verdiği örnekleri göz önünde bulundurduğumuzda dikkate değerdir. Erkek özne, özel alana hapsedtiği kadını üzerinde bir egemenlik kurabilseyse tehdit olarak görmezken “femme fatale” olarak tanımladığı kadın, onun gözünde ölümcüldür, şeytanîdir ki bu da *abject*’e karşılık gelir.

Yaşar Çabuklu’nun “Kutsamadan Utanmaya: Âdet Kanaması” başlıklı yazısında ele aldığı âdet kanamasına ataerkil düzenin kurulmasından önce ve sonra yüklenen anlamları karşılaştırdığımızda kadın bedeni ve cinselliği üzerindeki denetim ve dışlama pratiklerinin maskesini düşürme fırsatı buluruz; çünkü Çabuklu’nun ileri sürdüğü gibi “[k]utsal bir sıvı olarak görülen âdet kanı”, ne zaman ve nasıl ataerkil düzene tehdit olarak görülen bir *abject*’e dönüşmüştür (*Bedenin Farklı Halleri* 45)? Ataerkil düzenin kurulmasıyla kadın bedeni ve cinselliği erkek öznenin denetimine bağlanırken kadın bedeninden gelen bir sıvının denetlenememesi onun *abject* olarak kodlanmasına yol açmıştır. Çabuklu’nun da örneklendirdiği gibi bu algı, modern öncesi toplumlarda karşımıza çıkarken on sekizinci yüzyılda ise âdet kanamasının “bilimsel olarak” kurgulanmasına ataerkinin kadın bedeni ve cinselliği üzerindeki denetimi eşlik eder ve yine cinsel ahlak üzerinden yapılan kurgu, kadının dışlanmasına da zemin hazırlar:

Doktorlara göre ilk âdet kanamasının geç başlaması daha iyiydi çünkü böylece ‘temiz bedenden kirli bedene geçiş’ gecikmiş oluyordu! Ayrıca müstehcen kitaplar okumak, bedene iffetsiz biçimlerde dokunmak âdet

kanamasının erken başlamasına neden olabilirdi! Bazı doktorlar erken gerçekleşen ilk âdet kanamasını ahlaksızlıkla ilişkilendiriyorlardı. (47)

Çabuklu'nun verdiği örnek, ataerkinin tüm kurumlarının olduğu gibi tıbbın da düzene hizmet ettiğini ortaya koyarken temiz/kirli ayrımı, düalist düşünce yapısının nasıl işlediği sorusunu akla getirir. Düalizm, karşıtlıklar yaratarak bir tarafa olumlu, bir tarafa olumsuz değerler yükler. Kadın – erkek düalizminde de bu değerler karşımıza çıkarken Aylin Nazlı'nın “Modernitenin Ötekisi: Kadın ve Bedeni” başlıklı makalesinde belirttiği gibi “[d]eğerli sayılan her şey erkek ile özdeşleştirilirken tersi durumlar ve nitelikler kadın ile bağdaştırılır.” (12) ve olumsuz nitelikler, ataerkinin kendisine bir tehdit olarak gördüğü kadını dışlamasında sırtını dayadığı argümanlar olarak kullanılır. Her düzen gibi ataerkil düzen de bu kurgusunu norm halinde sunarak toplumdaki bireylerin sorgusuz sualsiz kabul etmesini ister. Bununla birlikte sömürüye dayanan bütün düzenler birbiriyle kesişip her fırsatta dirsek temasına geçerken kurulu düzenlerin sürdürülmesine yarayan bu dayanışma, düalizmden beslenir; çünkü kadın/erkek ayrımına benzer biçimde akıl/beden, kültür/doğa, mantık/duygu gibi ikilikler yaratılmıştır. Olumlu ve olumsuz anlamlar yüklenen taraflar birbiriyle özdeşleştirilmiştir. Örneğin, ataerkil düzenin öznesi erkek, karşısında korkuya kapıldığı doğayı kendi yarattığı kültür ile denetim altına almaya çalışmıştır. Benzer biçimde akılla özdeşleştirilen erkek, merkeze alınırken duyguyla özdeşleştirilen kadın marjda tutulmuştur. Bu bağlamda Hülya Durudoğan'a göre “Kristeva'nın düşünce tarihine en büyük katkılarından biri bu zıtlıkların nedenini sorgulayıp, anlamlandırma konusunda beden ve aklın beraber çalıştıklarını göstermek olmuştur.” (“Unes Femmes: *Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*” 62)

Kaylı'nın deyişiyle “‘konuşan beden’ fikrini sosyal bilimlerin konularından biri haline getir[en]” (*Özgürleşme ve Kadın Bedeni* 168) Kristeva'nın *abject* kuramını temel alarak ataerkil düzende kadın bedeni ve cinselliği üzerindeki denetim ve dışlama pratiklerinin Leylâ Erbil ve Pınar Kür'ün yapıtlarındaki ifşasını incelediğimizde iki kadın yazarın, düzenin



maskelerini bir bir düşürdüklerini görürüz. Erbil'in yapıtlarında ataerkil düzende kadın ve erkek bedenine yüklenen anlamların izini kronolojik olarak sürdüğümüzde ilk yapıtı *Hallaç*'ta (1960) yer alan "Sarhoş Yaşantılar" isimli öyküde bir ters köşe ile karşılaşırız; çünkü bu öyküde öznesi olduğu ataerkil düzenin yüzyıllardır kadın bedeni ve cinselliğini *abject*leştirmesini norm olarak benimsemiş bir erkeğin, bedeninden bir kadının iğrenmiş olma olasılığının neden olduğu öfkeyi görürüz. Öyküdeki kadın ve erkeğin isimleri yoktur. Kadın "A", erkek "B" harfi ile kodlanmıştır. Kadın ve erkeğin bir isim yerine birer harf ile anlatılması bile ataerkil düzendeki cinsiyetler arası eşitsizliğin, yüzyıllardır süren düzenin normlarının yol açtığı çatışmaların herhangi bir zaman ve toplumla sınırlı olmadığını gösterme amacını taşıdığı ileri sürülebilir. Bu öyküde de A tarafından izlendiğini görünce "gövdesini şişire şişire gezin[en]" (*Hallaç* 32) bir B görürüz. Öznesi olduğu ataerkil düzenin kendi bedenini norm olarak kabul ettiğinin farkındadır adeta. Buna karşı anlatıcı, kendi bedeniyle övünüp şişinen bu erkeğin eriyen çikolataya parmağını batırıp alınına ve şakaklarına sürdüğünü anlatırken ne denli iğrençleştiğini ve bu yüzden kadının kafasını "kuma göm[me]" gereği duyduğunu anlatır (32). Anlatıcı, B'nin bütün davranışlarının hayranlıkla baktığı bedenini daha çok ortaya çıkarmak için olduğunun ve bu çabasının erkeklikle ilişkisinin altını çizer. Ataerkil toplumun ondan beklediği erkeklik, tüm davranışlarını ve ilişkilerini biçimlendirir. A'nın onunla sevişmek istememesinin nedeni, B ile yaşayacağı cinsellikten iğrenmesidir. Bu gerçek, B'nin kadın üzerinde kurmaya çalıştığı egemenliği yerle bir eder ve o andan itibaren aralarındaki çatışma artar. A gitmek isterken B, ona engel olmaya çalışır. Tartışırken bile B'nin kendi bedenine duyduğu hayranlığı ve A'nın da onun bedenine aynı hayranlıkla bakmasını istediğini görürüz. Otoritesi sarsılan erkek özne, ipleri eline almak için uğraşır; ancak başaramayınca düzenin yasalarına uymayarak erkeğe itiraz eden ve meydan okuyan A'yı kovar:

B – Benden iğreniyor musun

A – Yooo

B – Öyleyse niye benle yatmıyorsun

A – Seninle o duruma gelmekten öğrendiğimi biliyorsun ya

B – Benle de olsa öğrenecek misin

A – Evet. Sana gelmeden önce konuşmamış mıydık bunları

B – Demek sevmiyorsun beni

A – Seni nasıl sevdiğimi bilirsin

B – Demek sevmiyor beni.

A – Artık gidiyorum

B – Gidemezsin

A – Neden gidemiyim

B – Gidemezsin diyorum

A hazırlandı, aklına koymuştu gitmeyi. Öyle ona gitmek düşünüyordu gene. Ama ne yanılmıştı bu kez ne yanılmıştı. Zapata taslağı B. B. kolunu duvara dayamış –o arada pazusunu kabarmayı da unutmadan– A ya bakıyor, ‘gitme n’olur, yalvarırım kal’ ‘kalamam’ diyor A. Camın önüne geliyo B ‘seni gerçek karım sanıcağlar nerdeyse, gitmek bilmiyorsun ne bilsinler kapatmam olduğunu,’ diye bağıyor. Kız bembeyaz, ‘seninle yatmamam senin hatan değildi ki,’ diyor. Adam kunduralarını giyiyor, kıza dönüyor soğukkanlılıkla, ‘gitmessen ne istersen yaparım elimi bile sürmem sana ne olur kal’ diyor. ‘Peki, pencerenin önünde deminki sesinle bağırarak tekrar söyle bunları bana.’ diyor A. Adam kapıyı, sokak kapısını itiyor bu kez avazı çıktığıınca ‘def’ool git, dönüşte bulmayım seni burda’ diyor. Ve koşarcasına çıkıyor kapıdan. Balıkçı biçimli birine rastlayıp evi göstererek birnenler anlatıyor. (32, 33)

B, A tarafından reddedilmeyi, bir kadının onunla sevişmekten öğrenebileceği gerçeğini öfkeyle karşılar; çünkü bunu eril iktidarına bir tehdit olarak görür. Öykünün bu sahnesinden sonra ise anlatıcı, A ile B’nin tartışmasını irdelerek kazananın kim olduğunu sorgular. B, A’yı kovsa da öncesinde ona yalvarmasının ataerkil toplumun gözünde erkeği küçük düşürme olasılığı üzerinde durur anlatıcı. B, evin biraz ilerisinde karşılaştığı balıkçıya bir şeyler

anlatır; çünkü kendini savuma ve böylece çevreye karşı kişiliğini sağlamaya gereksinim duyar (33). Öykünün erkek öznesi, A ile tartışmasından galip çıkan taraf olmaya çabalayadursun öykünün anlatıcısının ataerkil düzenin yasalarının yol açtığı kadınla erkek arasındaki çatışmada kesin bir kazanan olup olmayacağını soran sesini duyarız: “Ola ki, bu küçük düşenlerle üstün kalanlar arasında sürekli bir sessiz ya da sesli savaş vardır, sessiz ya da sesli savaşın ezintileri, yitkileri, çıkıntı ya da girintileri vardır. Ama hiçbir vakit kesinliğe varamayacak bir savaşta yenilgi kime yüklenebilir.” (34) diye sorar anlatıcı. Tartışmanın ayrıntılarını bilmeyenlerin gözünde B’nin kendini savunmasıyla birlikte B, kazanan taraf olabilir; ancak A tarafından reddedildiğinde, A’nın onunla sevişmekten öğrendiğini öğrendiğinde neden öfkelenmiştir B? Bunun üzerinde durmak gerekir. B’nin A karşısında otoritesinin yerle bir olmasına karşı ataerkil toplumun gözünde kazanan olmak için verdiği çaba, düzenin kadınla erkeğin ilişkisi üzerindeki olumsuz etkilerinin ortaya çıkması için ilk ipucunu verir. A ile B arasındaki çatışmanın temelinde ataerkil toplumun kadın ve erkeğe biçtiği toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili olarak zıtlıklar üzerine kurduğu bir ilişki biçimini kadın ve erkeğe dayatması vardır: Etken/edilgen, kazanan/yenilen, haklı/haksız gibi zıtlıklar, çatışmanın zeminini hazırlar. B, A karşısında mağlup olmayı kabullenmiş gibidir ve onun için önemli olan, çevrenin ona yüklediği değerdir. Bu nedenle kendini çevreye karşı savunarak A ile girdiği tartışmada haklı, kazanan taraf olduğunu kabul ettirmek ister. B’nin önceliği, ataerkil toplumun gözünde nerede, hangi tarafta olduğudur. Tartışmayı başlatan da düzenin ondan beklediği erkekliği koşulsuz biçimde benimsemiş ve bu rolü yerine getirmek için uğraşmış olmasıdır. Erkeğin yüzyıllardır kadın bedenini ve cinselliğini *abject*leştirmesini yadırgamaz ama bir kadının, onun bedenini istememesine, onunla sevişmekten iğrenmesine öfkeyle karşılık verir; çünkü ataerkil yasalar, B’ye her şeye hakkı olduğunu, buna karşı kadının reddetme hakkının olmadığını öğretmiştir.

Anlatıcı, A ile B tartışmasında kimin galip geldiğini sorgularken olasılıklar üzerinde durmaya devam eder. Bütün tartışmayı başından sonuna kadar B’nin tasarladığı ve bile isteye yenildiği olasılığını ele alır ama bu defa da

karşısına, verili rolleri, boyun eğmeyi, reddeden A'nın bireyi toplumdan daha çok önemseydiği gerçeği çıkar. Bu gerçeğin arkasında ise B'nin toplumun gözündeki konumunu önemsemesi dikkati çeker bir kez daha (36). Anlatıcının göz önünde bulundurduğu bir başka olasılıksa A'nın başından sonuna her şeyi planlamış olmasıdır. Anlatıcı, tüm denetimin A'nın elinde olmasının, oyunun sonunda B'nin kişiliğini onarma gereği duymasına neden olacağını altını çizer (37).

Dili, biçemi ve kurgusuyla okurdan her tümcesinde uyanık kalmasını bekleyen bir öykü 1958 tarihli “Sarhoş Yaşantılar” ve aynı zamanda sonraki yıllarda yayımlanacak olan Erbil yapıtlarının ipuçlarını da veren bir metin. Kalem, erkeklerin tekelindeyken yüzyıllar boyunca cinsel nesneye indirgenen, dışlanan, korkulan kadın bedeniyle Erbil, “Sarhoş Yaşantılar” dışındaki öykülerinde ve romanlarında da kadın anlatıcının kaleminden iğrenç erkek bedenlerini betimlemeyi sürdürür. 1968’de yayımlanan *Gecede* adlı yapıtında yer alan “Ölü” adlı öyküsünde kadın anlatıcı, ölü kocasına onu aldatma girişimlerini anlatırken Nurhan’ın, etlerinin iplikleri sallanan kocasından, Kınalı açıklarında, sandaldaki “adamın iğrenç uzun kıvrık ayak tırnakların[dan]”, “[d]udağının kıyısına bir yemek parçası yapış[tığı]” için öpemediği ozandan ve kocasının iğrendiği ayak tırnaklarıyla sevişmeden önce sirkelediği saçlarından söz eder (58, 59). Bu öyküde de ataerkinin norm beden olarak sunduğu erkek bedeninin kadının gözünde iğrençleşebileceği verilerek ataerkinin normlarından biri altüst edilir.

Erbil’in yapıtlarını kronolojik olarak incelemeyi sürdürdüğümüzde yapıta adını veren “Gecede” öyküsünde bu defa ataerkinin kadın bedenini dışlamasının kadın üzerindeki etkisiyle karşılaşırız. “[Ç]arpık bedenimi tek başıma mı adayacaktım bu topluma.” (76) diye soran kadın anlatıcı, yalnızca bedeninden değil, ataerkinin toplumun dayattığı rollere uyum sağladığı, bedeni ve cinselliği üzerindeki denetime göz yumduğu için geçmişinden ve bugününden de iğrenir:

anam: ‘Kızlar koşmaz, kızlar etmez,’ der dururdu, ‘örselenirmiş’ nazik yerleri kızların koşunca, onun için birinci olurdu koşularda ben de

gider, göstereceğim ben daha ona ‘örselenmeyi’, Elizabeth sarayında ‘ye ye’ yapar mı kim bilir? Sonunda anamın istediği biçim bir kız oldum heh! Evli barklı, evlilikle sınıf değiştirmiş, eşine pek bağlı, başkalarıyla yatmayan –yatmayan değil yatamayan–, ayrı ev açmış, sokaklarda mutlu bir çift olarak, cıvıl da cıvıl konuşarak, kol kola yürüyerek, bayramlarda Divan’dan bir kilo sütsüz çikolata alıp büyüklerinin elini öpmeye giden, yani ‘örselenir’ diye düşünenlerin, geçmişinden iğrenmiş, şimdinden tiksinen, salihati nisvandan, başı ezilecek bir burjuva. (77, 78)

Kadın bedeni ve cinselliğini *abject*leştirilen ataerki, kadın üzerindeki denetimiyle, uyguladığı baskılarla bu öyküdeki kadının kendi bedenini *abject* olarak görmesine neden olmuştur. Kendi bedenini “çarpık” diye betimleyen öykünün başkişisi Semra için cinsellik de kirlenmeyle ilişkilidir. Arkadaşları Nermin ve Arif’in birlikte olduğu yataktaki yastık kılıflarından, yorgandan, çarşaflardan iğrenir. Douglas’ın sözünü ettiği yıkanma ritüellerini bir an önce yerine getirmek ister Semra (91).

Erbil’in 1971 tarihli *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanında ise Nermin’in bedeni ve cinselliği üzerindeki denetime başkaldırıp tabuları yıkması, dışlanmasına neden olur. Özel alandaki denetim, Nermin’in rüyasına bile girmiştir. Rüyasında bir oturakla peşinden koşan annesini görür (24, 25). Annesinin derdi, kızının bekaretidir; çünkü bekaret tabusu, ataerki toplumlarda kadın bedeni üzerindeki denetim mekanizmalarından biridir ve toplum bu denetimi kaybettiğinde kadını *abject*leştirir. Ataerkinin normlarını sorgusuz sualsiz kabullenen annesi de Nermin’in bedeni ve cinselliğini denetim altına almaya çalışır; ancak kızı sınırları zorlamaya başladığında tokat atarak *abject*’e ilk tepkiyi veren de kendisi olur (19). Buna karşı Nermin, bekâret tabusuyla “zar parçası” diye alay edip meydan okumasını sürdürür (37). Nermin’in kamusal alandaki deneyimlerini önceleri babasından saklayarak ataerki yasaların gözeteni olarak karşımıza çıkan annesinden “zar bekçisi hanım” diye söz eder (51). Ataerki kurumlardan biriyle –kadın bedeninin ve cinselliğinin özel

alandaki denetimini sağlayan evlilik kurumuyla da– alay eder. Evindeki baskıdan kaçıp kurtulmak için bir süre sonra boşanmak üzere Bedri ile evlenir. Arkadaşı Meral ve Bedri ile birlikte meyhaneden eve dönüşlerini anlatırken “kutsal evlilik kurumumuza doğru ilerledik” (69) diyerek ataerkil toplumun yücelttiği evlilik kurumuna yüklenen anlamları da alaşağı eder. Şahin’in belirttiği gibi “İroni yapar bu sözlerle Nermin. Alay vardır ince bir şekilde. İnanmadığı bir evliliği, sevmediği bir insan ile istemeden yapacaktır. Yüce, kutsal olarak görülen evlilik kurumunun arka planını sunar okuyucuya.” (*Leylâ Erbil Kitabı* 322).

Erbil’in yayımlandığı yıllarda epey ses getirmesinin yanı sıra metinde ifşa edilen eril zihniyetin sahipleri tarafından tepkiyle karşılanan *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanı, yazarın önceki yapıtlarında yer alan öykülerinde gördüğümüz gibi, ataerkinin norm beden olarak sunduğu erkek bedeninden kadının iğrenerek söz ettiği pasajlar içerir. Bu yönüyle de roman, verili normlara başkaldırmayı sürdürür. Evliliklerinin ilk günlerinde Bedri’nin bedeninden, bedeninden akan sıvılardan, onunla ilişkiye girmekten rahatsızlık duyar Nermin. Üzerindeki baskıdan kaçmak için bir süre sonra boşanmak üzere yaptığı bu evlilikte Nermin, başka bir erkek öznenin –Bedri’nin– bedeni ve cinselliği üzerinde egemenlik kurma çabasıyla karşılaşır. Nermin’in birlikte olmak isteyip istemediğine önem vermeksizin ilişkiye giren Bedri’den bu nedenle iğrenir:

Evliliklerinin ilk günlerinde adamı yanına sokmamıştı Bayan Nermin. Yalnız kaldıklarında, yatak odasına girdiklerinde Bay Bedri üzerine atıyor, tüm gücüyle sarılıp üzerine boşalıyordu. Islanan eteklerini bir yanında iğrenerek tutup tutup yıkıyordu Bayan Nermin. Umduğu gibi değildi kadınlık, ne yapılacağını nasıl yapılacağını bilemiyordu, bu iş olanca pisliğiyle birdenbire bindirmişti üzerine. Kadının bütünsel özgürlüğü için yaptığı kavgaları, atıp tutmaları kendisi için yapmamış olduğunu anladı. O bir haksızlığa karşı çıkmak istemişti, evine, toplumuna yapılması gerekenin ne olduğunu göstermek istemişti, bir yol açıcı olmak istemişti ama hesabının bir yerlerinde bir yanlışlık

vardı, bunu çıkarmaya çalışıyordu. Bunları Bedri'yle konuşuyordu, tartışıyordu. Genç adam onu dinliyor, hak veriyor, sonra sımsıkı sarılıp boşalıveriyordu üzerine... (*Tuhaf Bir Kadın* 179, 180)

Ataerkil düzenin hem kendi hem erkeklerin bedeninden ve cinsellikten öğrenmesine neden olduğu bir başka kadın, Erbil'in 1985 tarihli *Karanlığın Günü* adlı romanında karşımıza çıkar. İkbâl, baba evindeyken eniştesinin cinsel şiddetine uğramıştır. Anlatıcı, İkbâl'in cinsellikle bu olayla tanıştığını dile getirir; ancak İkbâl'in yaşadığı, Alberto Godenzi'nin *Cinsel Şiddet* adlı kitabında belirttiği gibi "şiddete dayalı cinsellik değil, cinsellik görünümlü şiddettir" (19) ve maruz kaldığı cinsel şiddet, okuduğu yatılı okuldaki diğer kızların arasında kendisini kirli hissetmesine yol açarak bir travmaya neden olur. Birçok kişiyle ilişkiye girerek, birkaç kez birlikte olduktan sonra onları terk edip güçlenmeyi ve hep bir öncekinden intikam almayı amaçlar (*Karanlığın Günü* 64, 65).

Erbil'in sonraki romanı, 1988 tarihli *Mektup Aşkları*'nda kadın bedenini *abject*leştiren ataerkinin başka bir yüzüyle karşılaşırız. Roman kahramanlarının birbirlerine yazdıkları mektuplardan oluşan romanda Ahmet'in Jale'ye yazdığı mektuplarında ona olan tutkusu fazlasıyla dikkat çeker; ancak bir süre sonra Jale'den aynı karşılığı alamamanın verdiği öfke, onu *abject*leştirmesine neden olur. Jale ise bu gerçeği Ahmet'in Handan'a yazdığı mektuplardan öğrenir. Bu mektuplarda Ahmet, "kendini büyük gören, insan beğenmeyen, ukalâ bir kız" (215) diye söz ettiği Jale'den tanıştıkları günden beri nefret ettiğini yazar. Jale'den beklediği ilgiyi görememesi, Ahmet'in –"Sarhoş Yaşantılar" öyküsünün B'si gibi– Jale ile ilişkilerinde elde edemediği üstünlüğü başka birinin karşısında sağlamak istemesine neden olur. "Sarhoş Yaşantılar" öyküsünün anlatıcısı, B'nin A ile kavga ettikten sonra evden çıktığında karşısına çıkan balıkçıya kavgalarını kendi lehine sonuçlanmış gibi anlatma olasılığı üzerinde durur; çünkü B, kendini savunarak kazanan tarafta olmaya çalışır. *Mektup Aşkları*'nın Ahmet'i ise Handan'a yazdığı mektupta benzer bir çabaya girişir. Ahmet'in roman boyunca okuduğumuz mektuplarında Jale'ye karşı duygularının neredeyse takıntılı bir hal aldığını görürken Handan'a yazdığı

mektuplarda Jale'ye acıdığını dile getirmiştir. Kendini ilişkinin iplerini elinde tutan taraf olarak gösterirken Jale'yi zayıf biri gibi tanıtır. Devamında ise Jale ile sevişmekten öğrendiğini yazar. Böylece hem Handan'ın karşısında Jale ile ilişkilerinde sahip olamadığı eril iktidarı elde etmeye hem de kadının cinselliğini bir *abject* olarak yansıtırken Jale'den intikam almaya çalışır. Bu mektupları tesadüfen okuyan Jale, Sacide'ye yazdığı mektubunda Ahmet'in Handan'a yazdıklarından söz eder:

Bana en kötü, en ağır geleni ise evlendikten sonra İzmir'de zarfsız olarak elden verilmiş olan birkaç tanesi. Onlarda benimle sevişirken ne kadar öğrendiğini yazıyor, yatmak zorunda kaldığım akşamlar (çok seyrekmiş bunlar!) onun üzerindeyken seni düşünüyorum, yoksa kollarımın arasında bir yılan tuttuğumu bilerek yaşamama imkân yok, sevgilim ne olur bu dertten beni kurtar, bana yardım et, büyük aşkımız gün ışığına çıksın diyor. Daha da beteri, ben henüz İstanbul'dan buraya gelmeden evi yerleştirdiği sırada, müstakbel gelin yatağında sevişmiş olmaları! Seninle o yatakta seviştikten sonra ona büsbütün düşman kesildim dayanamıyorum, demez mi! Son mektubunda ise benimle yatamadığını, odasını ayırdığını, eğer bir şeyler yapamazsa kendini öldüreceğini yazmış. (215)

Bu mektuplarda yazılanlar nedeniyle çıkan kavgada Jale'den intikam almak istediğini itiraf eder Ahmet. Aşkına yeterine karşılık alamamasını, arkadaşlarıyla buluşup kendisiyle alay etmelerini gerekçe olarak gösterir. Bununla birlikte Jale ile ilişkilerinin bitmesini de göze alamaz. Beklediği sevgiyi elde edemese de evlenmişlerdir ve Handan'a yazılan mektupların ortaya çıkmasıyla Ahmet'in düzeni bir kez daha sarsılmıştır. Bundan da Handan'ı sorumlu tutar ve bu defa Jale'nin karşısında Handan'ı *abject*leştirerek evliliklerini kurtarmaya çalışır. Handan'ı sınır dışına doğru iterken ondan “kendisini baştan çıkarın”, “altına yatmadığı adam kalma[yan]” bir kadın olarak söz eder. Kadın yine bedeni ve cinselliği üzerinden dışlanırken ilişkinin tüm sorumluluğu da kadına yüklenir.



Erkeği baştan çıkaran, şeytanî kadın (femme fatale) imgesi bir kez daha karşımıza çıkar Ahmet'in savunmalarında (219). Roman, kadından beklediği karşılığı alamayınca kadını dışlayan ve bunu başka bir kadının karşısında yaparak kendini yücelten ama bir yandan da dışladığı kadınla ilişkisini sürdürmeye çalışırken karşısında kendini yücelttiği kadını suçlayan erkek öznenin cinsiyetçiliğiyle birlikte ikiyüzlülüğünü de gözler önüne serer böylelikle.

Erbil'in 2001 tarihli novellası *Cüce* ise hem ataerkinin arkaik korkusu olan kadın bedenini ve cinselliğini nasıl *abject*leştirdiğini ele alır hem de ataerkil düzenin norm beden olarak sunduğu erkek bedenini ucubeleştirerek normları altüst eder. “Yazarın Notu” başlıklı giriş bölümünde Leylâ Erbil, Zenîme'nin kendisine teslim ettiği kâğıtlarda çizili savaş resimlerinde “elleri kılıç yerine erkeklik organlarıyla dolu gözü dönük cücemsî yaratıklar” vardır (xv). Zenîme'nin çizdiği resimlerdir bunlar. Yazar, önce bu resimlerde hangi savaştan söz edildiğini çözemez. Elmas Şahin'in “Leylâ Erbil'in Menipo'su Cüce” başlıklı makalesinde belirttiği gibi yazarın bu resimlerin hangi savaşı anlattığını çözemediğini dile getirmesi bir ironidir (49). Ellerinde kılıç yerine erkeklik organları olan erkekler, bu savaşa dair bir ipucu verir. “[Y]azın adamı değil, kadınıyım ben!” diyen Zenîme'nin elinden çıkmış olması ise bir başka ipucudur. Nitekim Zenîme, yazara bu uyarıyı yaptıktan sonra yazdıklarının tümünü okuduğunda ne demek istediğini anlayacağını söyler (*Cüce* xiv). Zenîme'nin çizdiği resimlerde betimlenen savaş, ataerkil düzenin erkek öznesinin *abject*leştirdiği kadına karşı sürdürdüğü savaş olarak görmek mümkündür. Şahin'in deyişiyle “cinsiyetler savaşı[dır]” bu (48). Her *abject* gibi ataerkil düzenin sınırlarını tehdit eden de sürgün edildiği yerden özneye meydan okumayı sürdürür. Novellanın daha ilk sayfalarında karşılaştığımız ucubeleştirilmiş erkek bedenlerinin çizildiği resimler, ataerkinin normlarını altüst eden Zenîme'nin meydan okumasıdır. “[U]cube toplumsal olarak üretilmiş, yaratılmış bir kurguydu.” (99) diyen Robert Bogdan'a atıf yapan Yaşar Çabuklu, “Modernliğin Yarattığı Öteki: Ucube” başlıklı denemesinde “insanlardaki bedensel, fiziksel ‘anormallikler’” üzerinden bu kurgunun

yapıldığıının altını çizer (*Bedenin Farklı Halleri* 94). Zaman içinde farklı anlamlar yüklenen ucube, 1920’lerde dünyada feminist mücadeleye katılan kadınlarla ilişkilendirilerek yeni bir anlam daha kazanır. Çabuklu, bu dönemden “kadınların oy hakkını elde etmek için mücadele ettikleri, kamusal, politik hayata katılmaya çalıştıkları ve bu nedenle muhafazakâr kesimler tarafından ucube sıfatıyla suçlandıkları bir dönemdi” diye söz eder (101). Bu bağlamda, tarihte ucube, anormal yaratık olarak görülen cücenin Erbil’in novellasında erkek egemen medyanın temsilcisi olan erkek gazeteci olarak karşımıza çıkması, ataerkil normların ters yüz edildiğinin bir göstergesidir. Erbil, *Varlık* dergisinin 1134. sayısında yayımlanan söyleşisinde Zenîme ile cüce arasındaki ilişkiyi şu şekilde yorumlar:

Burada şöyle bir şey de var, Zenîme Hanım, benim gibi düşünmeyeceği için bu cüceyi sevimli bulmuyor, kabullenemiyor, için için pek bir küçümsüyor aslında, çünkü Cüce aynı zamanda medyadır; hayatınca kaçtığı, evine sokmadığı medya. Bunu kendine itiraf etmek istemez, tersine onunla yatarak kendisini cezalandırmış da olur; öylesine hiçliğe düşmekte ki. (28)

Erbil’in belirttiği gibi Zenîme bir yandan yıllarca uzak durduğu bir yandan dışlandığı, yok sayıldığı medyaya, bir temsilcisini evine davet edip konuşmayı, fotoğraf çekirtmeyi kabul etse de küçümseyerek bakar. Hem düzenin bir parçası olmamak isteyen hem de unutulmaktan korkan Zenîme, sonunda o düzene dâhil olmaya karar verdiği için kendini de cezalandırırken cüce, bir araç haline gelir adeta.

Cüce, bir yandan erkek egemen medyayı temsil ederken bir yandan ataerkil düzenin bütününe de karşılık gelir. Zenîme, ataerkil düzenin en arkaik korkusuna, kadın bedeninden duyulan korkuya, dikkat çekerek başlar söze. Ataerkinin denetim altına aldığı kadın bedeninden “korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenler” diye söz ederken erkek öznenin korktuğu kadın bedenini nasıl sınır dışına doğru ittiğini, görünmez

hale getirmek için çabaladığını ortaya koyar (Cüce 3). Zenîme de bu düzenin medyası tarafından yok sayılarak sınır dışına doğru itilmiştir. Zenîme'den “Lanetin biridir” diye söz ettiklerini söyleyen cüce de Zenîme'yi sürgünde tutmak ister (64). Söyleşi ve fotoğraf çekimi boyunca Zenîme'nin üzerinde egemenlik kurmaya çalışır. Ondan “ilahi bir teslimiyet” bekler (66). Cücenin çektiği fotoğraflarda Zenîme'yi şekilden şekle sokup gülünçleştirmek için uğraşmasına karşı Zenîme de cüceyi yazdığı metinde küçümser, hiçbir başarısının olmadığını ileri sürerek ataerkinin güçle özdeşleştirdiği erkeği anlatırken verili normlara ters düşen bir resim çizer (66-71).

Erbil'in “Sarhoş Yaşantılar” adlı öyküsünde sorduğu kazananın hangi taraf olduğu sorusu *Cüce*'de de sorulabilir. Zenîme'ye söyleşi ve fotoğraf çekimleri sırasında erkek egemen medyanın onu nasıl dışladığını hatırlatan, verdiği emirlerle onu egemenliği altına almaya çalışan cücenin bedeninin Zenîme'nin yazdığı metin boyunca ataerkil düzenin norm beden olarak sunduğu erkek bedeni imgesine aykırı bir biçimde betimlenmesi, ağacın en yüksek dallarına çıkan Zenîme'nin aşağıya inmesi için cücenin yalvarması, Zenîme ile cüce arasındaki ilişkide erkeğin kadın üzerinde bir egemenlik kuramadığının göstergesidir. Zenîme ağaçtan indikten sonra gerçekleşen cinsel birlikteliği de cücenin fotoğraf çekimlerinde Zenîme'den beklediği ilahi bir teslimiyetin gerçekleştiği yönünde yorumlamak mümkün değildir; çünkü kendi istediği zaman ağaçtan inen Zenîme, yine kendi istediği anda cüceyle birlikte olmuştur. Nitekim bu cinsel birleşmenin ilk adımını da cüceye elmayı uzatan Zenîme atar. Yıllardır uzak durduğu medyaya röportaj vermeyi, fotoğraf çekirmeyi kabul ederek düzene boyun eğmiş gibi görünse de erkek egemen medyayı temsil eden cüceyle Zenîme'nin arasındaki çekişme gün boyu sürer. Cücenin isteğiyle ağaca tırmanan; ancak daha sonra sürgün edildiği sınırı da aşarak erkek öznenin hiç istemediği kadar yükseklerle çıkan Zenîme, sınırları zorlar. Bu bağlamda novellanın sonundaki intiharı da ataerkinin kadını ittiği sınırların tamamen dışına çıkması olarak yorumlanabilir; çünkü düzen, sürgüne gönderdiği *object*'in tamamen görünmez olmasından yana da değildir. Onu denetlemek, dışlandığı yerdeki hareketlerini görmek ister; ancak Zenîme, bu sürgünü ve denetimi

reddederek intihar eder ve çizilen sınırın tamamen dışına çıkarak ataerkil düzenin onu artık denetleyememesine neden olacak bir karar alır. Şahin’in de belirttiği gibi Zenîme’nin intiharını “toplumdan alınacak bir intikam olarak” görmek mümkündür (“Leylâ Erbil’in Menipo’su Cüce” 51).

Ataerkil düzenin öznesi erkekler, Erbil’in *Cüce*’sinde, Şahin’in deyişiyle, “devleştirildiği tahtından indirilerek fallussuz birer ‘Cüce’ olarak karşımıza çıkar.” (48). Ataerkil bir kurum olarak bilimin de yıllarca fallus üzerinden yücelttiği ve merkeze aldığı erkeğin bedeni ve cinselliğine yönelik eleştirilerde nasıl hiddetlendiğini Erbil’in 2011 tarihli novellası *Kalan*’ın Lahzen’i anlatır. Ablasının Lahzen’e cinsellikle ilgili anlattıkları, halalarının onlara anlattıklarından farklıdır; çünkü halaları, Lahzen ve ablasına fallusu kadını cezalandıracak bir güç olarak anlatırken ablası, Lahzen’e kadınların cinsel ilişkiden alacağı hazzı anlatır (*Kalan* 37). Lahzen de ilişkilerinde yüzyıllarca kadın bedenini nesneleştiren ataerkil düzenin dayattığı rollerin aksine bir kadın özne olarak cinsel birlikteliklerinden alacağı hazzı önemser. Ataerkil düzenin öznesi erkek ise bunu kendine bir tehdit olarak görür; çünkü düzenin yücelttiği bedeninin bir kadın tarafından eleştirilmesi, sınırlarının ihlal edilmesi anlamına gelir. Lahzen, birlikte olduğu erkeklere “sünnetin kadının alacağı zevki eksilttiğini söyledi[ği]” için *abject*leştirilir (38). Erkeğin bedenine ilişkin bir eksikliği dile getirdiği için erkek öznenin sınırlarını sarsan *abject*, öznelerin hiddetiyle karşılaşır, hatta onlardan biri tarafından yataktan atılır:

çok sonraları büyüyüp  
 epeyi deneyim sahibi olduktan sonra da  
 sünnetin kadının alacağı zevki eksilttiğini söyledim erkeklerime  
 ama onların anlam veremediğim hiddetiyle  
 karşılaştım hep  
 en entelektüellerinden biri bir tekmeyle  
 şimdi profesördür bir yerlerde  
 yataktan düşürmüştü beni yere  
 orgazm sonrası sohbetimizde

ışıtince bu sözlerimi (38)

Ataerkil düzenin öznesinin şiddetiyle de karşılaşsa Lahzen, yaşamı, bedeni ve cinselliğiyle ilgili kararları kendi vermek ister ama bunu gerçekleştirmenin ataerkil bir toplumda ne kadar zor olduğunun da farkındadır. Buna karşın ataerkil düzenin sınırlarını zorlamanın yollarını arar. Âşık olmadığı ama evliliğini sürdürmek zorunda kaldığı kocası Sabit'ten değil de âşık olduğu Zeyyat'tan bir çocuğu olmasını ister. Bu isteği nedeniyle ataerkil toplumun onu “günahkâr” addedip dışlayacağını bilir ama düzenin kurallarına boyun eğmeye de niyeti yoktur Lahzen'in. Eyleme geçemese de yazarak kayda geçirdiği deneyimleri, gerçekleştiremediği düşleri, arzuları, ataerkinin *abjectleştirerek* sürgüne göndermeye hazır beklediği kadınlara sorgulamaları, yaşamlarını değiştirebilmenin, maruz kaldıkları erkek baskısından kurtulmanın yollarını aramaları için bir kapı aralar: “*bir çocuğum olsa zeyyat'tan ama sabit'e senden desem,,, anlar mı? anlamaz,,, günahkâr kadının çocuğu olur doğan bebek,,, ama neden öyle yapayım,,, neler geçiyor aklından insanın,,, durup dururken,,, durup dururken mi,,, ne inanılmaz yaptırımcılığı var şu uygarlığın...*” (176)

Leylâ Erbil'in yapıtlarında ataerkil düzenin kadın bedeni ve cinselliğinden duyduğu korku ve buna bağlı olarak kadın bedeninin *abjectleştirilmesi* ele alınır. Bununla birlikte Erbil, ataerkil düzende norm beden olarak sunulan erkek bedenini öykü ve romanlarında deforme ederek, verili normlara aykırı biçimde betimleyerek ataerkil normlara meydan okur ve aynı zamanda düzenin yücelttiği erkeğin bedeni ve cinselliğine yönelik eleştiriler karşısında *abjectleştirdiği* kadına verdiği tepkileri, sınırlarının ihlal edilmesinden duyduğu korkuyu ifşa eder. Pınar Kür'ün yapıtlarında kadın bedeninden korkan erkek öznenin tepkilerinin yansımalarını kronolojik olarak incelediğimizde ilk romanı *Yarın Yarın*'da (1976) Seyda ile Oktay'ın evliliğinde erkek özne ile *abject* arasındaki çatışmaya tanık oluruz. Oktay, karısı Seyda'nın âşık olmasına neden olan özelliklerinden evlendikten bir süre sonra rahatsız olmaya başlar. Evlenmeden önce Seyda'nın zekâsına âşıkken evlendikten sonra kadının zekâsı, erkek özne için bir tehdide dönüşür; çünkü ataerkinin erkekle özdeşleştirdiği

zekânın kadınla özdeşleşmesi, verili normlara ters düşer. Bununla birlikte erkek öznenin kadının bedenini ve cinselliğini denetim altına alamamasının verdiği tedirginlik de Seyda ile Oktay arasındaki gerilimin nedenlerinden biridir. Kadının aklını ve bedenini birbirinden ayıran erkek özne, kadının zekâsından duyduğu korkunun yanı sıra bedenini biçimlendiremediği için de huzursuzdur. Seyda'nın kendi bedenini istediği gibi biçimlendirmesini özentisi olarak değerlendirir. Bununla birlikte Seyda'nın şimdi rahatsız olduğu fiziksel özelliklerine, farklılığına evlenmeden önce âşık olduğu için kendini kadın tarafından kandırılmış bir kurban gibi görür Oktay. Erkek özne, kadını denetim altına alamamış ve bunu kadın üzerinde kurmak istediği egemenliğe yönelik bir tehdit olarak algılamıştır. Bu nedenle kendini bir kurban, kadını ise erkeği baştan çıkararak bir *abject* olarak kabul etmek ister:

Artık moda oldu ya, yakında kendi değiştirmeye kalkar bunları diye geçirdi kafasından Oktay. Sinirli sinirli salladı başını. Karısının birçok özentileri olduğu kanısındaydı. Kendi özentisi, giyimde, döşemede, hatta içkide bile, modaya harfi harfine uymaksa örneğin, Seyda'nınki modanın tam tersine gitmekti. Yedi yıldır tanıyordu şu kadını. Yedi yıl içinde milletin saçı uzamış, kısalmış, gene uzamış, at kuyruğu olmuş, topuz olmuş, iyice kabarmış, dümdüz bırakılmış, binbir biçime girmişti. Seyda'nınkiyse hep erkek gibi kısacık kalmıştı. Hemen hiçbir kadının pantolon giymediği yıllarda ayağından pantolonu çıkarmazdı da, bu yaz bir kez olsun giymemişti. Herkesin etekleri dizin altındayken, hanım, dizinden bir karış yukarıda eteklerle gezerdi. Saymakla bitecek gibi değildi canım özentileri! Ama başlangıçta Oktay bütün bunların özentisi olduğunu çakamamış, Seyda'nın 'değişikliğine' tutulmuştu salaklar gibi[...] Ne enayilik, ne körlük Tanrım! Seyda'ya tutulduğunda gerçekten de körleştiğine, sağırлаştığına, hatta dilsizleştiğine inanıyordu şimdi. Yoksa yenip yutulacak kız mıydı Seyda, ilk tanıştıklarında bile? Akli başında mıydı? Hayır! Oysa yıllar yılı, onu

bir zekâ, zevk ve güzellik harikası olarak görmüştü. Şımarıklıklarını, ukalâlıklarını, evet evet ukalâlıklarını bile, sevmiştir. (25, 26)

Oğulları Gil'in dünyaya gelmesi, Seyda ile Oktay'ın evliliklerinin kırılma noktası olmuştur. Seyda'nın Gil'e daha çok zaman ayırması, Oktay'ı giderek daha çok rahatsız etmiştir. Önce, Gil'in varlığı sarsar Oktay'ın özel alandaki iktidarını. *Slow Motion: Changing Masculinities / Changing Men* adıyla 1990'da yayımlanan ve 1992'de *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler* adıyla Türkçeye çevrilen kitabında baba – oğul ilişkisini de inceleyen Lynne Segal'e göre "babalık, kıskançlık duyguları ve yetersizlik endişeleri doğurarak, erkekleri yorgunluk, şaşkınlık, kırılmanlık, güvensizlik ve reddedilmişlik duyguları (kadınların da doğum sıralarında aynı şekilde eğilim gösterdikleri duygular) içinde bırakarak kendilerini bir yetişkin olarak algılama biçimlerini sarsabilir." (71). Ataerkil düzen, erkekler arasında da bir hiyerarşi oluşturduğunda kendisini üst basamaklarda konumlandıran baba, oğlunun varlığını da kendi iktidarına yönelik bir tehdit olarak algılayabilmektedir. Bu algıda hem ataerkil düzendeki yapılanmanın neden olduğu erkekler arasındaki hiyerarşinin hem de kadının doğurganlığından duyulan korkuyla ilişkili olarak Gil'in Oktay'a bu korkuyu hatırlatmasının etkisi vardır. Lacan ve Kristeva'dan aktaran Derya Şaşman Kaylı'nın psikoseksüel gelişimin dönemlere ayrılmasında Kristeva'nın Lacan'dan ayrılan yönlerinde dikkat çektiği noktalar, Oktay'ın Seyda ile Gil'in ilişkisinden duyduğu korkuyu ve rahatsızlığını aydınlatacak niteliktedir:

Lacan'dan farklı olarak Oidipus öncesi dönem olan göstergesel, çocuğun sembolik düzene girmesiyle sonlanmaz. Ataerkil kültürün imgesel baba yasasına dayanan simgesel düzeninde etkisini dilde devam ettirir. Çünkü simgesel düzen, her ne kadar annenin inkârıyla kendi devamını sağlasa da çocuğun anne ile paylaşımı ve bu paylaşımından doğan özel ilişki, simgesel düzende anlam taşımasa bile Kristeva'ya göre kullanılan dilde etkisini her zaman sürdürür. (*Özgürleşme ve Kadın Bedeni* 170)

Bu bağlamda Seyda ile Gil arasındaki paylaşımdan doğan özel ilişki, baba yarasını –yani Oktay’ı– tehdit eder. Oktay, Seyda’nın gebeliğini öğrendiği ilk andan itibaren tedirgindir. Seyda’yı dikkatsizlikle suçlayıp ona sövüp sayarak tepki verir. Seyda’nın anneliği kendisine yakıştırmaması iğrendirir Oktay’ı (*Yarın Yarın* 178, 179). Doğum sonrası Seyda’nın Gil’le yakınlaşırken Oktay’dan uzaklaşması ve bir süre sonra Oktay’ı arzulamaması, erkek öznenin iktidarını her geçen gün sarsar. Bu da Oktay’ın en çok Seyda’ya karşı öfkelenmesine, nefretinin artmasına neden olur (93).

Erbil gibi Kür de ataerkinin norm beden olarak sunduğu erkek bedeninden kadınların iğrendiği durumları yapıtlarında işler. *Yarın Yarın*’ın Aysel’i terzisi Halûk’un aracılığıyla bedeni üzerinden geçimini sağlamaya başladığında birlikte olduğu adamın bedeninden iğrenmiştir. O gece, kulübe gittiklerinde adamın terli ellerini bedeninde hissettiğinde başlar iğrenme ve adam, Aysel’e bedenini yaklaştırdıkça artar. Aysel, adamın elleri, bedeni değdiği için kendi gövdesinin de kirlendiğini hisseder (211). İğrence tepki vermek için kusmak isterken adamla birlikte olacakları saat yaklaştıkça boğulur (212). O saat geldiğinde Aysel’in gövdesinin “[a]cı ile tiksintiden başka tüm duyguları körelmiş[tir] (213). Yaşadıkları bir işkenceye dönüşmüştür. Adamın gövdesi, Aysel’in gövdesine değdikçe acı duyusunu da yitirir Aysel ve “yalnızca önüne geçilmez bir mide bulantısı” kalır (214). Adamın bedeninden akan sıvılardan kendini arındırmak ister; ancak “salyalardan meydana gelen ikinci derisini, gövdesini yapış yapış kaplayan o ince zarı keseleye keseleye, kopara kopara sıyırıp atmak ist[ese de]” “ne denli yıkansa, paklansa, kurulansa, bacaklarının arasındaki o en tiksindirici ıslaklıktan kurtulamayacakmış gibi geli[r]” (214). Baba yarasının uygulandığı düzenin kodlamalarını ele alan Kristeva, kadın bedeninden gelen sıvılarla erkek bedeninden gelen sıvıların farklı değerler taşıdığını ileri sürerken şu örneği verir:

Genellikle tümü bedensel uzamı kesen-oluşturan işaret yerleri olan bedendeki deliklerle bağlantılı olarak kirleten nesnelere, şematik



olarak iki tiptedir: dışkısal-akıntusal nesnelere ve aybaşı kanıyla bağlantılı nesnelere. Örneğin beden sınırlarıyla bağlantılı olmalarına rağmen ne gözyaşı ne de sperm kirlilik değeri taşır. (*Korkunun Güçleri* 92)

Kadın bedeninden çıkan adet kanını kirli olarak kodlarken erkek bedeninden çıkan sperm kirli olarak kabul edilmemektedir erkek bedenini norm beden olarak sunan düzen tarafından. Kaylı'nın belirttiği gibi, “[b]edensizleşen erkek, akışkanlığı olmayan (kanamayan), düzgün işleyen, normal bir bedeni simgelerken kadın, bu kurgunun karşısında ötekileşerek adeta anormalliği temsil etmektedir” (48). Oysa bizim burada bir de *Yarın Yarın*'ın Aysel'inin deneyiminden yola çıkarak kadının gözünden iğrence bakmamız gerekir; çünkü bu bakış, ataerkil düzenin sürdürücüsü olan erkeğin kadın bedenini *abject*leştirilmesiyle kadının istemediği bir erkeğin bedeninden duyduğu iğrenme arasındaki farkı da ortaya çıkaracaktır. Kristeva'nın ortaya koyduğu gibi ataerkil düzen, erkeğin bedeninden çıkan sıvıları, dolayısıyla spermi kirli kabul etmez; çünkü kendi sınırları için bir tehdit değildir. Aysel için ise para kazanmak için birlikte olmak zorunda kaldığı adamın bedeninden çıkan tükürük, ter ve diğer sıvılar gibi sperm de iğrençtir; çünkü kendi bedeninin sınırları ihlal edilmektedir. Ataerkil düzenin sürdürücüsü olan erkek, kadın bedeni üzerinde denetim sağlayamadığı için onu *abject*leştirirken kadının erkek üzerinde egemenlik kurmak gibi bir amacı yoktur. Onu iğrendiren, istemediği birinin bedenine dokunmasıdır. Öte yandan ataerkil düzen, *abject*leştirdiği bedenin sahibi kadını dışlayıp sınıra doğru iterken Aysel, bedeninin sınırlarını ihlal eden erkeğin bedeninden akan sıvıları, saatlerce üzerinde hissetmek zorunda kalmıştır. Ataerkinin anormal olarak gördüğü ve yansıttığı kadın bedeni, erkek üzerinde tahakküm uygulamazken Aysel'in deneyiminde iğrenilen erkek bedeni, kadının bedeni üzerindeki eril tahakkümün göstergesidir:

Dahası var, evet. Dahası var, elbet. Ve gencecik, incecik bir kızın gözyaşlarıyla yumuşayacak soydan değil Adanalı. Tersine. Yenilenen istekle, yuvarlak, ağır gövdesinden beklenilmeyecek bir çeviklikle hemen

çullanıyor üstüne. Bu çullanmalar kaç kez yenilenecek? Sayıyı falan unutuyor Aysel artık. Bilebildiği tek şey, acısının, dincek gibi olmadığı, her sefer biraz daha, birçok daha çoğaldığı. Adam, hele kanı gördükten sonra çılgına dönüyor sanki. Olağanüstü, insanüstü bir güç kazandırıyor ona, binbir zorlukla dökebildiği erden kanı. Kızın artık tutmadığı, tutmayı düşünmediği, hiç aralıksız akan gözyaşlarıyla yumuşatmak şöyle dursun, büsbütün kamçılıyor onu. Uyuyor, uyanıyor, yatağın en uzak köşesine büzülmüş olan Aysel'i, 'Hâlâ mı ağlıyorsun?' diye gülerken yeniden çekiyor kendine. (216)

*Yarın Yarın*'ın Aysel'i gibi Pınar Kür'ün 1979'da yayımlanan romanı *Asılacak Kadın*'ın Melek'i de erkek bedeninden ve cinselliğinden iğrenir. Hüsrev Bey'in yalısında yıllarca maruz kaldığı cinsel şiddet, Melek'in sevmekle şiddeti özdeşleştirmesine neden olmuştur; çünkü Melek'e onu sevdiğini söyleyen Yalçın da Hüsrev Bey'in eve getirip Melek'i birlikte olması için zorladığı erkeklerden biridir. Melek, sevmenin ne olduğunu düşünürken "O da ne demekmiş hiç bilemedim[...] sevmekmiş tek bildiğim tiksirmek" diye geçirir aklından (*Asılacak Kadın* 50). Godenzi'nin belirttiği gibi "şiddete dayalı cinsellik değil, cinsellik görünümlü şiddettir" Melek'in yaşadığı ve bu nedenle cinsellik, sevgi ve şiddet özdeşleşmiştir onun için (*Cinsel Şiddet* 19). Melek'i istemediği adamlarla ilişkiye girmesi için zorlayan Hüsrev Bey, "pis boklu karı" diye aşağıladığı Melek'ten iğrenirken erkek öznenin *abjectleştirdiği* kadın da – Melek– erkek öznenin iğrenir; ancak Hüsrev Bey'in istediği an Melek'i kovma, kendinden uzaklaştırma olanağı varken Melek'in Hüsrev Bey'den, onun yüzünden maruz kaldığı sömürüden kurtulma şansı yoktur (*Asılacak Kadın* 53). Üstelik Melek'i aşağılayarak kovan ilk erkek özne Hüsrev Bey değildir. Hüsrev Bey'in ona "pis boklu karı" diye bağırması üvey ağasını hatırlatır; çünkü üvey ağası da Melek'i aynı sözle kovmuştur Hüsrev Bey'in yalısına gelmeden önce. Melek'in de fark ettiği gibi onu kovan, *abjectleştiren* erkek öznelerden "biri koca bi bey ötekisi köylü bir kapıcı[dır] lakin ikisinin de ağzında aynı laf" vardır. Hem Hüsrev Bey hem Melek'in üvey ağası, ataerkil düzenin öznesi

olarak kadın üzerinde egemenlik kurma, rahatsız olduklarında kadınları kovma, dışlama haklarının olduğuna inanırlar. Nitekim sonunda Hüsrev Bey'in evine hizmetçi olarak götürür Melek'i üvey ağası. Böylece hem *abject* görünmez olur onun için hem de onun hizmeti karşılığında uzun bir süre Hüsrev Bey'den para alır. Melek, üvey ağasının evinden erkek özne tarafından kovulmuştur ama üvey ağasının denetimi bir süre daha devam eder. Hüsrev Bey ile evlendikten sonra denetim el değiştirir; ancak Melek'e yönelik baskı ve şiddet, farklı bir boyut kazanır. Üvey ağasının evinde sözlü ve fiziksel şiddete uğrayan Melek, Hüsrev Bey'in evinde cinsel şiddete de maruz kalır. *Yarın Yarın*'ın Aysel'i gibi Melek de erkeğin bedeninden ve akan sıvılardan öğrenir; çünkü uygulanan cinsel şiddet, Melek'in bedeninin sınırlarını, vücut dokunulmazlığını ihlal etmiştir:

esasinda dayağa aldırman pek bunca yıl üvey ağamdan alışmadım mı lakin o ağzıma sokturması yok mu en gücüme giden o işte küçükken sümüğü çok çektiğimde kimi kez boğazımdan geri geçirdi de nasıl içim kalkardı ööööğğğ sümüğe hiç dayanamam çamaşırdaki mendil yıkarken bile içim kabarıp midem bulanır da bu heriflerinkinden akan da aynı sümükten farkı yok üstelik bi damla iki damla değil yut yut bitmez öööög ne sonu gelmez rezilliktir insan olan katlanamaz lakin ben katlanmayacam da ne edecem (68)

Yalıda Melek gibi erkek bedeninden öğrenmiş bir kadın daha vardır: Hüsrev Bey'in annesi. Sevmediği kocasından ve ona benzeyen oğlundan öğrendiğini sık sık söyler. Evet, Melek'inkine benzer bir felaket başına gelmemiştir ama o da âşık olduğu başka biri varken istemediği bir adamla evlendirilmiş ve o adamla birlikteliğinden bir çocuğu –Hüsrev Bey– olmuştur. Bu nedenle “Babasının bir sureti, pis pinti. Ruhun de şeklen de aynen ona çekmiş” diye söz eder oğlundan (55, 56). Buna karşın yaşadıklarının bedelini önce Hüsrev Bey'in âşık olduğu Josette'e, sonra da Melek'e ödetmeye çalışır adeta. “Pis pinti” oğlu, onu “pis köylü kızının [Melek'in] eline bırak[mıştır]”. “[M]undar mahluk” diye azarladığı Melek'ten ne kadar tiksindiğini her fırsatta

belli eder Hüsrev Bey'in annesi (56). Onu istemediği bir yaşama zorlayan, istemediği bir adamla evlendiren erkek egemen toplumun kadına bakışını bir süre sonra benimsemiş ve o da ataerkil normlara uymayan kadınları dışlamaya başlamıştır. Oğlunun “uysal, itaatkâr” Meliha ile evlenmesini istemiş, Hüsrev Bey'in âşık olduğu Josette'i 'soylu ailesine' layık bulmamıştır (60). Bedeni ve cinselliği üzerinde denetime boyun eğmeyen bir kadındır Josette. Kadının bedeni ve cinselliğinin denetim altına alınamaması da ataerkil yasaların gözeteni olan Hüsrev Bey'in annesinin öfkesine ve denetlenemeyen Josette'i dışlamasına neden olur:

*Neydi o koluna takıp getirdiği fransız kaltağının ismi? Bir türlü dilimin ucuna gelmiyor... Avrupa'ya gönderdik ki adam olsun. Öğrene öğretene orospularla yatıp kalkmasını öğrenmiş... Avdetinde bir de baktık ki yanında esmer güzeli bir fransız yosması. Parasına tamah edip peşine takıldığı gün gibi aşikâr. Bizim çehre fakiri sünepenin başka nesine heves edecek? Evin içinde prensesler gibi salınıp gezinmesi yok, herkeslere tepeden bakması yok mu verem eder insanı allah vermiye. Rahmetli paşa babamın kemikleri mezarından çatır çatır çatırdamıştır. Anadan üryan vücudunun üstüne incecik ipeklileri giyer öyle dolaşırdı kaltak. Ben konağında bu kabil şeylere müsaade eder miyim? O vakitler elim ayağım da tutuyor bittabi. Sözümde durmayan konakta barınamaz. O mevzun bacaklı gavur yosmasına kapının yolunu gösterdiğim gibi... (69)*

Pınar Kür'ün 1983'te yayımlanan *Akışı Olmayan Sular* adlı yapıtında yer alan “Biraz Daha Ölmek” adlı öyküsünü çözümlerken bu defa, erkeğin bir kadına –anneye– duyduğu hayranlığın başka bir kadının bedenini *abject*leştirmesine neden olduğunu görürüz. Öykünün başkişisi Erdoğan'ın çocukluğunda annesine olan tutkusu, babasını ve kız kardeşi Gülsevil'i hep bir rakip olarak görmesine yol açar. Erdoğan, baba yasasını kabul etmiş gibi davranıp babasının onu yatılı okula verip annesinden uzaklaştırmasına ses çıkarmadan içten içe öfkelenirse de Kristeva'nın Lacan'la ayrılan görüşlerine

değinen Kaylı'nın dikkat çektiği gibi Kristeva'ya göre anne ile çocuk arasındaki paylaşımdan doğan ilişki, dilde etkisini sürdürür (*Özgürleşme ve Kadın Bedeni* 170). Bu nedenle Erdoğan'ın baba yasasını benimsediği henüz ileri sürülemez. Babası, Erdoğan'ın Fransızca öğrenmesi için yemeklerde onu Fransızca konuşmaya zorlar. Hafta sonları eve bir öğretmen getirmeyi düşünür. Erdoğan ise bu dili öğrenmek istemez. Babanın istediği dili öğrenmemek için direnir adeta. O sırada ilkokul dördüncü sınıfa giden Erdoğan için 'ben' ve 'ben olmayan' ayrımı çoktan başlamıştır; ancak Erdoğan, anneyi değil, anne ile arasına giren babayı, kız kardeşi Gülsevil'i, ona babasının istediği dili öğretecek Fransız mürebbiyeyi dışlar. İlk dışlamanın anneye değil, başkalarına yönelik olmasını açıklamak için Kristeva'yla Lacan'ın ayrılan görüşlerini karşılaştıran Kaylı'nın dikkat çektiği noktalara bakmak gerekir:

Kristeva, bebekle annenin ayrılma zamanı konusunda Freud ve Lacan'dan ayrılır. Kristeva'ya göre bebek, annesinden Oidipus kompleksinden ve ayna evresinden çok daha öncelere dayanan bir zamanda ayrılır. Dolayısıyla bebeğin egosunun oluşması, ben ve diğeri farklılaşması bu evrelerden çok önce oluşmuştur. Anlam, dilde karşılığını kelimeyle ifade etmeden çok önce, bebeğin isteklerini ve istemediklerini dışlamasında kendini gösterir. Kristeva'ya göre bedensel enerjilerin açığa vurulduğu *Göstergesel* dönem, anlamın olmadığı bir yer değil, ilk anlamların yer aldığı yerdir.

[...]Lacan'dan farklı olarak Oidipus öncesi dönem olan göstergesel, çocuğun sembolik düzene girmesiyle sonlanmaz. Ataerkil kültürün imgesel baba yasasına dayanan simgesel düzeninde etkisini dilde devam ettirir. Çünkü simgesel düzen, her ne kadar annenin inkârıyla kendi devamını sağlasa da çocuğun anne ile paylaşımı ve bu paylaşımdan doğan özel ilişki, simgesel düzende anlam taşımaya bile Kristeva'ya göre kullanılan dilde etkisini her zaman sürdürür. (169, 170)

Erdoğan, baba yasasına, babanın isteklerine, açık açık karşı çıkamasa da annesiyle kendisinden ibaret olmasını istediği bir dünya kurup o dünyanın sınırlarının ihlal edilmesini istemez. Buna bağlı olarak babasını, kız kardeşini dışladığını görürüz. İlk anlamların yer aldığı göstergesel dönem, sembolik düzene girmiş olduğu zaman bile sonlanmaz ve Erdoğan için de dilde etkisini devam ettirir. Dolayısıyla hem babası ve Gülsevil hem de babasının dayattığı yabancı dil, annesiyle kendisinden ibaret olmasını istediği dünyanın sınırlarını tehdit eder (*Akışı Olmayan Sular* 9, 10). Sınırlarını tehdit edenlerden biri olarak gördüğü Gülsevil’in bedenini de buna bağlı olarak *abjectleştirir* Erdoğan. Yalnızca çocukluğunda değil, yetişkinliğinde de iğrenerek bakar ona. “[Ç]irkin bir zebani[dir]” Gülsevil, Erdoğan’ın gözünde (47):

Yüzünü buruşturuyor. Daha da çirkinleşiyor çizgileri eğri büğrüleşince böyle. Gerçekten de olduğundan yaşlı gözüküyor. Benden üç yaş ufak olmasına karşın ablam sanmaları olağan mı bilmem, ama karşımdaki kadın bayağ geçkin, turuncuya yakın bir kızıla boyalı saçları ve mavi gözkapaklarına karşın. Ömrünün hiçbir döneminde güzel olamamıştır –hiçbir bakımdan anneme çekmemiş– ama gençliğinde böyle iriyarı şişman değil, ince uzundu en azından. Göz alıcı –bana sorarsanız göze batıcı– bir görünümü vardı. Neden bu kadar çabuk yıprandığı anlaşılır gibi değil. (42, 43)

Kür’ün 1989 tarihli romanı *Bir Cinayet Romanı*’na geldiğimizde erkek özne, hiçbir erkeğe muhtaç olmayan, kendi ayakları üzerinde duran bir kadının bedeninden iğrenir bu defa. Böylelikle yazar, kadını *abjectleştirir* erkek öznenin bir başka tedirginliğini ortaya koyarak ifşa eder ataerkiyi. Kendisine ya da bir başka erkeğe muhtaç olmayan, bağımsız bir kadın, erkeğin egemenliğine tehdit olarak görülür. İlişkileri başlamadan üzerinde egemenlik kuramayacağını farkında olan Levent, Yıldız’ın bedeninden ürker, rahatsız olur, tiksindir. *Abject*’e tepkisini onu içten içe aşağılayarak vermeye çalışır, elbette kendini yüceltmeyi unutmadan:

Başarısızlığımın tek nedeni ise isteksizlikti. Sırf bu yüzden acele aşk ilan etmiş, ömrümde hiç yapmadığım kadar beceriksizce davranmıştım. Eline dokunmaktan bile hoşlanmadığım bir kadını çıplak görmek, gövdesinin başka yerlerine temas etmek beni çok ürküttüğü için odanın boş kalmasını yeğlemiştim, şimdi anlıyorum bunu. Yoksa, o sersemi halledemeyecek adam mıyım ben? Ama ilerde tiksinti ve ürküntülerimi yeneceğim. Çünkü gerekli bu. Roman için. (*Bir Cinayet Romanı* 71, 72)

Levent, lise sondayken o zaman on iki yaşında olan yazar Akın Erkan'a iki arkadaşıyla birlikte tecavüz etmiştir. Cinselliği kadın bedenine yönelik bir şiddet ve denetim aracı olarak gören Levent, Yıldız gibi egemenliği altına alamayacağı bir kadın karşısında korkuya kapılır ve ondan tiksindir (77, 78). On iki yaşındayken cinsel şiddet uyguladığı Akın Erkan, yirmi sekiz yıl sonra karşısına çıktığında da bu nedenle korkar; çünkü Akın Erkan, artık egemenlik altına alıp şiddet uygulayacağı bir kadın değildir ve üstelik yıllar önce işlediği suçu hatırlatır Levent'e. Yıllarca Akın Erkan'ın yazdığı romanları, öyküleri takip eden Levent, geçmişte işlediği bu suçun izlerini görmekten korkar metinlerde. Akın Erkan ve yapıtları, çevresine kendisini kimseye zararı dokunmamış, masum bir insan gibi kabul ettiren erkek öznenin suçunu, kadın bedenine uyguladığı şiddeti, ifşa etme olasılığı bulunan bir tehdide dönüştür Levent için.

*Bir Cinayet Romanı*'nda karşımıza çıkan bir başka erkek özne, Emin Köklü de, kadın bedenini *abject*leştirir. Emin Köklü, ataerkil düzenin çizdiği yol üzerinde yürüyerek namus kavramı üzerinden kadınları yüceltir ya da değersizleştirir. Yasemin, yücelttiği bir kadındır; çünkü onun sınırlarını ihlal etmez, eril otoritesi için bir tehdit değildir. Yasemin'i övmek için yazdığı satırlarda bile belirlediği normlara uymayan kadınları dışladığını görürüz:

Dünyada Yasemin gibi kadınların bulunması ne güzel ve sayılarının pek az olması ne acı... Dolambaçlı yollarla kanınıza girmeye

kalkmayan, numara yapmaya gerek görmeyen, kafanızı karıştırmayan, her konuda dürüst ve açık olan, istediğiniz zaman bulabildiğiniz, bulamadığınız zaman nerede olduğunu merak etmediğiniz... Böyle bir kadın, bir erkeği hayat boyu mutlu eder, eminim. Ne yazık ki ömrümde böylesiyle karşılaşmamıştım Yasemin’e dek. Tabii, onun tüm bu nitelikleri taşıdığını kesinkes bilmiyorum, ama kuvvetle tahmin ediyorum. (138)

Bu satırlar, Emin Köklü’nün kadına sınırlar çizip onu egemenliği altına almak istediğinin itirafıdır. Bununla birlikte kadınlara güvenmediğini, kadınları erkeklere tuzak kuran *abject*ler olarak gördüğünü sık sık dile getiren Emin Köklü, Levent’in eşi Eser Caner’in hiçbir sırrı olmamasından da tedirgindir; çünkü ona göre “Hiçbir kadın bu kadar namuslu olamaz!” (248). Emin Köklü’nün zihniyetinde, kadın bedenini namusun taşıyıcısı olarak gören eril zihniyet beliriverir. Buradan yola çıkarak Eser Caner’in hem gizlediği bir ilişkisi olduğuna hem de Levent’in katili olduğuna karar verir. Emin Köklü’ye göre Eser Caner’in “[ş]imdiye dek hiçbir açık vermemesi, saklanmayı çok iyi bildiğini gösteri[r]. Cinayeti de büyük bir incelikle işlediği kesin[dir].” (248). Böylelikle erkek özne, hem kendisini tek bir erkeğe adamadığı için kadını namus kavramı üzerinden *abject*leştirilmiş hem de bu tespitiyle ilişkilendirip kadının katil olduğuna karar vermiştir. Sonrasında cinayetle ilgili verileri değerlendirirken Yıldız’ın Levent’le birlikteliklerinden önce hiçbir cinsel deneyiminin olmadığını öğrendiğinde “aşırı namuslu” ve Eser Caner’den “bile masum” olduğuna hükmeder (249). Burada da erkek özne, kadını cinsel yaşamının olup olmamasına göre yüceltir, “masum” kabul eder ya da *abject*leştirir. Emin Köklü’nün seçtiği sözcükler, tam da ataerkil toplumun kadını dışlarken sıklıkla kullandığı, bizim de gündelik yaşamda defalarca işitmek zorunda kaldığımız sözcüklerdir: masum, namuslu/namussuz vb.

*Bir Cinayet Romanı*’nın ardılı olan, 1992 tarihli *Sonuncu Sonbahar*’da Pınar Kür, Emin Köklü’nün kadını *abject*leştirilen eril zihniyetini ifşa etmeyi sürdürür. Bu romanda Akın Erkan’la evli olan Emin Köklü’nün karısıyla cinsel



yaşamlarını anlattığı satırlarda kullandığı ifadeler, önceki romanda kadınları tasnif etmek için kullandığı sıfatları göz önünde bulundurduğumuzda şaşırtmaz. Akın Erkan'ın kendisiyle birlikte olmasını kadının ona teslim oluşu olarak görür Emin Köklü. Kadın bedeni ve cinselliği, erkeğe teslim edilen bir nesnedir Emin Köklü'nün gözünde (*Sonuncu Sonbahar* 76). Buna karşı üzerinde eril denetim olmadığı –örneğin Emin Köklü, Akın Erkan'ın ressam Gökhan'la bir ilişkisinin olacağından şüphelendiğinde– tehdide dönüşür erkek özne için (108-112).

Emin Köklü'nün, bedenini ve cinselliğini erkeğin iktidarına tehdit olarak gördüğü kadınlar, yalnızca Eser Caner ve Akın Erkan değildir. *Sonuncu Sonbahar*'da *Yarın Yarın*'dan tanıdığımız Aysel Alsan yeniden çıkar karşımıza ve bu romanda da birçok erkek özne için *abject*'tir. Emin Köklü'nün Aysel Alsan, Akın Erkan ve Gökhan'ı gördüğü kâbusu, erkeğin bilinçaltını ifşa eder adeta. Emin Köklü'nün kâbusunda, daha önceki romanda sık sık “çingiraklı” diye tarif ettiği kahkahası duyulur karısının. Emin Köklü, Akın Erkan'ın cinayet masası şefi Haydar Bilir'le birlikte olduğunu görür. Evlendiği kadının bedeni ve cinselliği üzerinde egemenlik kuramamak, Emin Köklü'nün kâbusu olmuştur. Kâbusunda onu korkutan bir başka kadın ise Aysel Alsan'dır. Aysel Alsan'ın çıplak bacaklarının arasından bir ok çıkarması, erkek öznenin kadın bedeni ve cinselliğinden duyduğu korkuyu, kadın bedenini nasıl bir tehlike olarak gördüğünü ortaya koyar. Erkek özne öylesine tehdit altında görür ki kendini ilişkiye girmezse Aysel Alsan tarafından öldürüleceğine inanır. *Abject*, kâbusunda erkek öznenin dilini değil, ona yabancı bir dili konuşur. Aysel Alsan'ın İngilizce konuşması da tedirgin eder Emin Köklü'yü. Erkek özne, bu kâbustan silkinerek, ter içinde uyanır (208 – 211).

Aysel Alsan, *Yarın Yarın* romanında ifşa edilen erkek özneler gibi, *Sonuncu Sonbahar*'daki erkek özneler tarafından da sınır dışına itilir ve Aysel Alsan'ı *abject*leştiren yalnızca Emin Köklü değildir. Romanın sonlarına doğru Haydar Bilir, Ateş Altındal'ı öldüren Ruşen Kaya'nın katilinin Aysel Alsan olduğunu ileri sürerek çıkar karşımıza. Elinde somut hiçbir kanıt yoktur ama “kenarın dilberi” dediği Aysel Alsan'ın cinayet işlemesi için pek çok gerekçe

vardır Haydar Bilir'e göre (310). Erkek özne, *abjectleştirdiği* kadının katil olduğunu savlarken Aysel Alsan'ın kadınlığı üzerinden gerekçeler sunar. “[D]üşüp kalkmadığı” erkek kalmamıştır diye anlattığı Aysel Alsan'ın Ruşen Kaya ile bir ilişkisinin olabileceğini dile getirir örneğin (310). Haydar Bilir'in kullandığı eril dil, kadını yüceltirken ya da dışlarken benzer sıfatlar seçen Emin Köklü'nün dilini hatırlatır. Kadını suçlarken adeta kendinden geçen Haydar Bilir, Aysel Alsan'ın katil olduğunu kanıtlamak için olayların nasıl geliştiğini şu şekilde anlatır:

‘Kadın her iki erkekle de aynı sırada ilişki kurmuş olabilir... Ya da, daha normal bir davranışla, önce Ruşen Kaya ile birlikte olmuş, sonra Ateş Altındal'ı görünce *onu* tercih etmiştir. Bu tipte bir kadın, on beş yıl boyunca Sulhi Gebzeli gibi yaşını başını almış bir erkeğe sadık kalacak değil ya... Ama on beş yıl boyunca ne ondan ne de başkasından çocuk sahibi olamamış.’

Konferansı sonuna dek dinlemeye kararlıyım, ama dayanamadım.

‘Oysa hayatta en çok istediği şey çocukmuş... Hem, Gebzeli'den bir çocuk yapsaydı adam onunla evlenirdi de.’

‘Haklısınız, hocam. Bu da demek oluyor ki... adamın baba olamayacağı, en azından *artık* baba olamayacağı tıbben belirlenmiş anlaşılabilir. Yoksa Aysel gibi bir kadın, kimden gebe kalırsa kalsın, çocuğu Sulhi Bey'e yuttururdu.’

[...]

Müfettiş konuşmayı sürdürüyor: ‘Böyle bir yutturma olanaksızlığı karşısında, o da, arada eline fırsat geçtikçe, şununla bununla fındırıyor. Ama, dikkat çekmeyecek, kendisini dile düşürmeyecek, önemsiz adamlar seçiyor ki, Sulhi Gebzeli bunu kapıya koymasın. Hâlâ onunla evlenmeyi umuyor bittabi ki... Derken, bu sefer hamile kalınca... babanın kim olduğunu kendi de bilmiyordu belki, ama hapisten yeni çıkmış bir figüran

parçasını seçecek değil ya... Ateş Altındal ne de olsa daha ünlü, daha yakışıklı, para kazanma ihtimali daha fazla...'

[...]

'Uzatmayalım, Ateş ile evleniyor, yavrusunu doğuruyor, mutluluğu tadıyor... Ruşen Kaya'yı da geçmişine gömüyor. Taaaa ki...'

[...]

'Taaaa kiiii... Evliliğin ona keyiften çok keder getirdiğini kavrayana dek...'

[...]

'Çünkü bu kadın...' diyor konferans çekercesine, '...mutsuz olduğu ölçüde yıldız olabilir! Veee yıldızlığa alışmış, mutluluğa değil!'

[...]

'İnanmayacaksınız, ama bu kadın, bu adamı *sevdiği* için öldürmüştür. Çünkü, sevmeseydi ondan kolayca kurtulabilirdi! Ama, asıl *aşk*tan kurtulması gerekiyordu!' (312 – 315)

Haydar Bilir'in, Aysel Alsan'ın Ruşen Kaya'nın katili, Ateş Altındal'ın katilinin de azmettiricisi olduğunu savlarken çizdiği bu tablo, kadını tehdit olarak gören erkek öznenin zihniyetinin ürünüdür. Önce bedeni ve cinselliği bir tane erkeğin denetimi altında olmadığı için her şeyi yapabilecek, denetimsiz bir kadın olarak anlatır Aysel Alsan'ı. Sonrasında erkek özneleri kandıran bir *object* olur Haydar Bilir'in gözünden Aysel Alsan. Bununla da yetinmez Haydar Bilir ve Aysel Alsan'ın sırf yeniden gündeme gelip sönen yıldızını parlatmak için âşık olduğu kocası Ateş Altındal'ı öldürtebileceğine, katil Ruşen Kaya'yı da kendi elleriyle öldürebileceğine karar verir. Kadının bedeni ve cinselliği üzerinde eril denetimin olmaması, geçmişinde bedeni üzerinden para kazanması, o sıralar eskisi kadar gündemde olmaması, Aysel Alsan'ın katil olduğuna hükmetmek için yeterli kanıtlardır Haydar Bilir için. Romanda Akın Erkan'ın kaleminden çıkan bu satırlarla *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi* üçlemesinin yazarı Pınar Kür, tüm karakterlerde olduğu gibi Haydar Bilir'in konuşmalarını da oldukça gerçekçi biçimde yansıtmış, erkek öznenin bir kadını

suçlarken öne sürdüğü argümanları doğrudan eril bakış açısıyla sunmuş ve böylece eril zihniyeti bir kez daha ifşa etmiştir.

Kür'ün 2004'te yayımlanan *Hayalet Hikâyeleri* adlı yapıtında yer alan “Hayalet Hikâyesi (Lanetli Ev)” adlı öyküsünde ise ataerkil toplumu bir hayalet olarak tedirgin eden, bir kadındır. Öykünün anlatıcılarından Tekin'in kaldığı pansiyonun sahiplerinin lanetli evle ilgili anlattıkları rivayetlerde o evdeki hayaletin bir kadın olduğu konusunda herkesin hemfikir olması dikkat çeker. “Hayaletin, yüzüne bakmanı korkudan aptal edecek kadar ucube bir yaşlı kadın mı, son derece güzel bir deniz kızı mı olduğu konusunda” anlaşılamasalar da *abject*'in kadın olması, ortak düşünceleridir (*Hayalet Hikâyeleri* 13, 14). Kadın ya ucube görüntüsüyle korkutur ya güzelliğiyle hayran bırakır ama önünde sonunda ‘lanetli evin hayaleti’ olarak tedirgin eder o çevreyi.

Evin lanetli olarak anılmasından çok önce o evden kovulan kadınlar vardır. İsmet Bey, kızı Gülsün'ün annesini kovar önce. Ona bakması için Sabah'ı getirir. O evde yaşananların tanıklarından Remzi, olan biteni Tekin'e anlatırken İsmet Bey'in evde bir “halayık düzeni kurduğunu” dile getirir (51). Köyden gelen kızları birkaç ay sonra köylerine gönderip yerine başkalarını getiren İsmet Bey'e Gülsün'ün annesi iki yıl direnmiş ama erkek çocuk doğurmadığı için köyüne dönmek zorunda kalmıştır. Erkek özne, kadını doğurganlığı üzerinden yüceltmeye ya da sürgüne göndermeye devam etmektedir (51, 52). Gülsün'e bakması için gelen Sabah ise İsmet Bey'in oğlu Şerif'le birlikte olup gebe kalınca köye gönderilir. Bu karar, “hamile de kalsa, çocuk da yapsa, dadı diye getirilen önemsiz bir kızın nikahla alınması söz konusu değil” (53) sözleriyle açıklanır. Kadınlar tasnif edilirken verili normlara uymadığı düşünülen kadın, bir kez daha dışlanmış bir kurum olan aileden. Şerif'le Meral'in evlendikleri gün ise intihar eder Sabah; ancak öldükten sonra bile o evde yaşayanları tedirgin etmeye devam eder. Hatta asıl tedirginlik, o zaman başlar. Kaylı'nın belirttiği gibi “Freud'da bastırılıp bilinçdışına atılarak unutulmuş şeyler bilinçten silinirken Kristeva'da” *abject* tamamen yok olmaz (172). *Abject* ya sürgün edildiği yerden ya da başka bir yüzde özneye kendini hatırlatır. Kür'ün “Leylâ İçin Şiir” adlı öyküsünde Leylâ'nın intiharından sonra

ataerkil toplumun *abjectleştirdiği* halasının ve yaşadığı evin bulunduğu adanın o toplumu tedirgin etmeye devam etmesi gibi bu öyküde de intihar eden Sabah, İsmet Bey'in ailesinin gözünün önünde olmasa bile ailenin yaşadığı bütün kötü olaylar onunla ilişkilendirilir ve böylece Sabah, intiharından sonra da o evdekileri tedirgin etmeye devam eder.

Pınar Kür'ün 2016 tarihli *Sadık Bey* adlı romanının başkişisi olan, mutsuzluğundan, yenilgilerinden hep başkalarını, en çok da yaşamındaki kadınları sorumlu tutan Sadık Bey'e göre, kendisi eski karısı Nuriye'nin "tuzağına düş[tüğü]" için evlenmiştir (18). Kimse Sadık Bey'i evliliğe zorlamamıştır ama o, Nuriye'yi ve kızı Nurcan'ı yaşamı boyunca suçlamayı sürdürür. Sadık Bey'in gözünde Nurcan "[h]em beceriksiz hem iddialı[dır]." ve "[d]aha iyi bir koca seçmesine imkân" yoktur (*Sadık Bey* 11). Nurcan'ı "çürük" olarak yaftalayıp *abjectleştirebilir* ama öfkesi azalmaz (11). Kızını düşünürken aklından geçen sıfat, Emin Köklü ve Haydar Bilir'in *abjectleştirdiği* kadınları tanımlarken seçtikleri sıfatları hatırlatır. Erkek özne, cinsiyetçi diliyle, kadını *abjectleştiren* eril zihniyetiyle çıkar bir kez daha okurun karşısına. Nurcan'ın Nuriye'ye benzemesi daha çok öfkelenendir Sadık Bey'i. Bunları düşünürken Nuriye'yle nasıl tanıştıklarını hatırlar ve Nuriye'nin fiziksel özelliklerini aklından geçirirken neredeyse ucube bir beden portresi çizer Sadık Bey:

Nuriye ise Boğaz gezmelerini süsleyen genç kadınlara benzemeyen (ama benzemeye can attığını çok sonradan, çok geç olduktan sonra fark ettiği) bir ofis çalışanıydı. Güzelliğinden çok gençliğiyle dikkatini çekmişti. O sırada otuz bir yaşında olan Sadık Bey'e Ertuğrul'un özel tavsiyesiyle gönderilmişti yirmi yaşındaki sarışın sekreter adayı. Öyle göz alıcı, çarpıcı bir sarışın değildi üstelik, ufak tefek solgun bir sarışındı... Bir ihtimal sahici bir sarışın ama, saçlarını saklarcasına ensesinde toplamış. Yüz hatları ise öylesine belli belirsiz ki, kocaman gözlerinden başka bir şey görmüyordu insan ilk bakışta. Gözler de daha çok yere bakıyor, arada bir yukarı devriliyordu... Sonra, daha ileriki günlerde burnunun büyük değilse bile çok sivri, dudaklarının ise

suratın silikliğine uymayan kalınlıkta olduğunu fark edecekti Sadık Bey.  
(19)

Sadık Bey, yıllar geçtikçe kendi korkuları, vazgeçişleri yüzünden yitirdiklerinin hesabını başkalarına ödetmek isterken yaşamındaki kadınları yargılayıp dışlamayı seçer. Buna karşı çocukluk arkadaşı Ertuğrul, daha lise yıllarında kadınları tasnif eden, bir tarafı yüceltip bir tarafı cinsel nesneye indirgeyen eril zihniyeti benimsemiştir. Üzerinde egemenlik kurmadığı bir kadın ise Ertuğrul’un iktidarına yönelik bir tehdittir. Semiramis, üniversite yıllarından beri yaşamıyla ilgili kararları kendisi veren ve eril tahakküme boyun eğmeyen bir kadındır. Bu durum, bir dönem birlikte olduğu Ertuğrul’u bir süre sonra rahatsız etmeye başlar. Semiramis’le Sadık’ın yakınlaşmaları üzerine Ertuğrul, “kendisine ait olduğunu” düşündüğü Semiramis’in masanın üzerinde duran elinin üstüne elini kapayarak kadın üzerinde kurmak istediği egemenliği kanıtlamaya çalışır. Buna karşı Semiramis, kısa bir süre sonra elini, Ertuğrul’un elinin altından çeker (74). Sonraki günler de Ertuğrul, Semiramis’in giydiklerine, erkek arkadaşlarına, atölyede çıplak modelin resmini yapmasına kadar karışarak onu egemenliği altına almaya çalışır ama Semiramis, bu baskılara göz yummaz (77). Böylece üzerinde egemenlik kurmadığı Semiramis, Ertuğrul için bir tehde dönüşür. Ertuğrul, Semiramis’le Sadık’ın ilişkilerini kabullenmiş gibi davrandığında bile Sadık’a Semiramis’i “helal etti[ğini]”, “verdi[ğini] söylerken cinsiyetçi bir dil kullanarak kadını nesneleştirip aşağılama yolunu seçer; çünkü böylece koruyacağına inanır eril otoritesini (83, 84). Kullandığı ifadelerde erkeği, kadının sahibi olarak gören eril zihniyet göze çarpar. *Abject*leştirilen kadın, Ertuğrul tarafından cinselliği üzerinden aşağılanır tekrar tekrar. Erkek özne, *abject*’e tepkisini onu, bedenini ve cinselliğini aşağılayarak vermeye çalışır. Semiramis’in bir cinsel deneyiminin olmadığını ileri sürerek onu değersizleştirmeyi dener (85). Erkek özne, kadının cinsel birliktelikleri olduğunda da olmadığına da kadını *abject*leştirmekten vazgeçmeyecektir. Koşullara göre kadının bedeni ve cinselliğine yüklediği anlamları değiştirir. Bir yandan namus kavramı üzerinden kadın bedeni ve cinselliği üzerinde egemenlik kurmaya çalışıp buna itiraz eden kadınları sınır

dışına doğru iterken bir yandan da Ertuğrul gibi üzerinde egemenlik kuramadığı kadınları, yine cinselliği üzerinden ama bu defa cinsel bir deneyimi olmaması nedeniyle aşağılamaya çalışır. Böylece ataerkinin ikiyüzlülüğü bir kez daha ifşa olur.

Leylâ Erbil ve Pınar Kür'ün yapıtlarında ifşa edilen ataerkil düzenin arkaik korkusu olan kadın bedenini ve cinselliğini nasıl tehdit olarak gördüğünün, dışladığının izini sürerken erkek öznenin egemenlik kurma çabasıyla kadın bedeninden duyduğu korku arasındaki kuvvetli bağı görürüz; çünkü erkek özne, korktuğu kadın bedenini ve cinselliğini denetlemek isterken kadın bu denetime itiraz ettiğinde beden, açık bir tehdide dönüşür ve buna bağlı olarak erkek özne, kadın bedenini sınır dışına itip görünmez kılmaya, iğrençleştirmeye çalışarak otoritesini koruma yoluna gider. Ataerkil değer yargıları, namus kavramı ve bekâret tabusu da erkek öznenin kadın bedenini ve cinselliğini *abject*leştirmesine yardım eder. Buna karşı sürgüne gönderilen *abject*, elbette meydan okumasını sürdürür romanlarda ve öykülerde. Öte yandan ataerkil düzenin kadın bedenini denetleme ve dışlama pratiklerinin kadının kendi bedenine yabancılaşmasına yol açtığını da görürüz Erbil'in ve Kür'ün yapıtlarında. Böylece kadın da hem ataerkil normlar üzerinden baktığı bedeninden hem de cinsellikten iğrenmeye başlar.

Erbil ve Kür'ün yapıtları, ataerkil düzenin denetleyemediği kadının bedenini ve cinselliğini hangi mekanizmaları kullanarak sınır dışına ittiğini, *abject*leştirdiğini ifşa ederken kadının gözünden de iğrence bakarak ataerkil düzenin egemenlik kuramadığı kadını dışlamasıyla kadının cinsel, fiziksel şiddetine maruz kaldığı ya da birlikte olmak istemediği erkeğin bedeninden iğrenmesi arasındaki farkı ortaya koyar. Erkek, kadın üzerinde kurmak istediği egemenliğin peşindeyken kadın, istemediği birinin bedenine dokunması, bedeninin sınırlarının ihlal edilmesi üzerine bu tepkiyi verir. Bununla birlikte ataerkinin norm beden olarak sunduğu erkek bedeninin verili normlara ters biçimde betimlendiği satırlar, Erbil ve Kür'ün ataerkinin normlarını ters yüz ederek meydan okuduğunun da bir göstergesidir.

## 2. ‘Temiz’ Mekânlardan Sürgün Edilen Kadınlar ve ‘Kirli’ Mekânlar

Ayten Alkan, yayına hazırladığı *Cins Cins Mekân* (2009) adlı kitapta yer alan “Giriş: Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekânın İzini Sürmek” başlıklı yazısında Doç. Dr. Çağatay Keskinok’tan aldığı Mekânın Siyaseti dersinde üzerinde durulan bir konuyu –mekânın toplumsal olarak üretilmesini– ele alır. Dersin kazandırdıklarını şu sözlerle açıklar:

Mekânın; toplumsal olarak üretildiği, olayların geçtiği yer (*locus*) ile toplumsal faillerin ve davranışsal birimlerin yöneldiği şey (*focus*) olma özellikleri arasındaki diyalektiğin ürünü olduğu, toplumsal faillerin etkinlikleriyle (yeniden) yapılandığı, (yeniden) üretildiği ve dönüştüğü, dolayısıyla toplumsal faillerin nesnel ve öznel deneyimlerinin mekâna anlam yükleyip onu (yeniden) tanımladığı, öte yandan mekânsal biçimlerin de faillerin davranış kalıplarında belirli etkiler yarattığı ve bütün bu süreçlerin belirli yapısal ve tarihsel koşullar altında gerçekleştiğinin altını defaatle çizen bir kuramsal kavrayış, ziyadesiyle ufuk açıcıydı. (9)

Alkan’ın dikkat çektiği mekânın toplumsal üretimini ataerkil düzenin yapılanması üzerinden incelediğimizde karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Mekân, toplumsal olarak üretilirken cinsiyetlendirilir ve genel hatlarıyla özel ve kamusal olarak ikiye ayrılır. Ataerkil düzende kadının kimliğinin bölünmesiyle mekânın bölünmesi yakından ilişkilidir. Özel alanda anne ve eş kimliğiyle var olan kadın yüceltilirken kamusal alanda kadınlara sınırlar çizilmiş ve bu sınırların ihlal edilmesi halinde kadınları değersizleştirmeye dayanan bir cinsel politika izlenmiştir. Böylece ataerkil düzeni sürdüren, düzenin yasalarını uygulayan erkek özneler, Alkan’ın deyişiyle toplumsal failler, kadınlara toplumsal cinsiyet rollerini dayatırken mekânları da bu rollere ilişkin biçimde yapılandırmıştır. Bu yapılanmanın izini en başına giderek sürmek gerekir. Bu da bizi üretimi tekeline alarak kadının yaratıcılığını doğurganlığıyla sınırlandıran ve böylelikle özel



alana hapseden ataerkil düzenin kuruluşuna götürür. Kadınların tarihten de dışlanmalarına işaret edercesine cinsiyetle mekân arasındaki ilişkiye bir örnek veren Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* adıyla 1974'te yayımlanan, *Mekânın Üretimi* (2014) adıyla Türkçeye çevrilen kitabında şu değerlendirmeyi yapar:

Bütün tarihsel toplumlar kadınların önemini azalttılar ve kadınlığın etkisini sınırlandırdılar. Yunanlarda bu etkinlik, kocanın mülkü olan, onun tarafından ekilen bir tarlanın verimliliğine indirgenir; yeri, evin içi olarak belirlenmiştir: sunağın, ocağın etrafı; yuvarlak, kapalı ve sabit mekân olan *omphalos*'un etrafı, karanlık çukurun son izi olan fırının etrafı. Toplumsal statü de sembolik ve pratik statüyle aynı kısıtlamayı takip ettiğinden, bu iki veçhe mekânsallık (mekânsal pratik) içinde birbirinden ayrılamaz görülür. (258, 259)

Özel alanla sınırlandırılan kadının ataerkil düzen tarafından yüceltilmesi üzerinde durmak gerekir; çünkü bu yüceltmenin arkasında erkeğin denetimi hemen beliriverir. Lefebvre'nin belirttiği gibi bu “yöntem, Antik siteden beri, kadınlığı [*féminitude*] hem entegre etmeyi hem de sürgün etmeyi, küçük bir mekân parçasını ona vererek hakim olmayı ve onu erkek, eril ya da erkeksi ilkeye tabi olmuş ‘dişiliğe’ [*féminité*] indirgemeyi sağla[r].” (377) Bu koşullar göz önünde bulundurulduğunda dayatılan toplumsal cinsiyet rollerinin kabulüne karşı bu rollere, çizilen her türlü sınıra karşı çıkmak, feminist mücadelenin izlediği yolu belirler; ancak bu karşı çıkış, ataerkil düzenin öznelere erkekler tarafından tedirginlikle karşılanır. Ataerkil toplumların kadınları sınırlandırması ve bu sınırlama politikasının mekânla ilişkisini dile getiren Lefebvre'nin bile kadınların başkaldırısının kaçınılmazlığını belirttikten hemen sonra verilen mücadelenin eril ırkçılıkla benzer yönlerinin olduğunu savlaması, kurulu düzenin değişmesinden erkeğin duyduğu korkuyu gösterir adeta (407). Bu nedenle mekânların düzenlenmesinde karşımıza çıkan erkeğin kadın karşısında elde ettiği iktidarı sürdürme çabasının arkasında duyduğu korku gizlenmiştir. Bu

korku, Kristeva'nın *Korkunun Güçleri*'nde dile getirdiği gibi en başta kadının “doğurma gücünden duyulan bir korkudur.” (98); ancak kadınların kendilerine çizilen sınırlara itiraz etmesinden, cinsiyetler arası eşitsizliğe dayalı düzeni değiştirmek için mücadele vermesinden ve eril otoritenin koyduğu kurallara uymamasından duyulan korku da beraberinde gelir; çünkü böyle bir itiraz ve mücadele, sınırları yerinden oynatmaya başlamıştır.

Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* (1971) adlı romanında Nermin, mekânsal sınırları önceleri ürkerek, sonrasında meydan okurcasına ihlal eden bir kadın olarak karşımıza çıkar. Romanın başında Meral'le birlikte Bedri'nin *Varlık* dergisinde şiirinin yayımlanması şerefine meyhaneye gittikleri duyulsa evde kıyamet kopacağından söz eder. Bu nedenle Nermin ve Meral, meyhaneye gittiklerini ailelerinden gizlemişlerdir (13). Meyhaneler, erkeklere herhangi bir sınır getirilmeyen mekânlar olarak karşımıza çıkarken özel alana hapsedilmek istenen ve kendilerine biçilen toplumsal cinsiyet rolleri ev içiyle sınırlı olan kadınlar, bu mekânlardan dışlanmışlardır. Ataerkil normlar, burada da kendini gösterir. Bu nedenle Nermin, önceleri ürkerek bu sınırları ihlal etmeye başlamıştır; çünkü kadın olduğu için dışlandığı bu mekânlardan başta kendisi de korkmaktadır Şahin'in de belirttiği gibi (*Leylâ Erbil Kitabı* 259). Şiirlerini değerlendirmesi için bir şairle buluştukları Çardaş adlı meyhaneden “Karanlık, kocaman bir uzantı Çardaş. İnsana korku veren geniş bir karanlık.” (*Tuhaf Bir Kadın* 14) diye söz etmesi, bu korkunun göstergesidir. Aynı şekilde Halit'le Lambo'daki buluşmalarını anlatırken mekândaki “masanın kirli örtüsüne” dikkat çeker (18). Zaman içinde Nermin, ataerkil düzenin kendisine çizdiği sınırların arttığını gördükçe gizli ihlal girişimleri, meydan okumaya dönüşür. Kurallara uymayan bir *abject* olduğu için cezalandırılacağını anlatan ve attığı tokatla kızına ilk cezayı kendisi veren annesi, Nermin'in okula gitmesinden de rahatsız olmaya başlar. Umumhaneye benzettiği okula gittiği için Nermin'i eve geldiğinde hakaretlerle karşılar (33). Nermin'in yaşamında okulun bile yasaklı bölge haline gelme olanağı ortaya çıkar böylece.

*Tuhaf Bir Kadın*'da, erkek kişilerden birinin –Nermin'in babasının– gözünden İstanbul da *abject* bir mekân olarak karşımıza çıkar. Babasının

İstanbul'dan iğrenirken Tevfik Fikret'in "Sis" adlı şiirinin, kenti bir kadınla özdeşleştirdiği dizelerini okuması dikkat çeker. Nermin'in babası İstanbul'dan "geçmiş boklu İstanbul" diye söz ederken Fikret'in "o bin kocadan artakalmış bive-i bakir" diye bahsettiği kent için yazılmış dizelerde kent, kirli bir kadına benzetilir:

Munis fakat en kirli kadınlar gibi munis  
 Üstünde coşan giryelerin hepsinde bîhis  
 Te'sis olunurken daha bir dest-i hıyanet  
 Bünyânına katmış gibi zehrâhe-i lânet (95)

Babası, İstanbul'a duyduğu öfkeyi hemen ardından Nermin'e yönlendirir. Gerekçesi ise ailesine uygun görmediği biriyle kızının evlenmesidir. "18'im geçtim istediğimle giderim." diyen Nermin, özel alandaki baba yasasına karşı çıkmış, erkek özne –baba – ise *abject*'e tepkisini onu aşağılayarak ve evden kovarak verir. Böylece Nermin, ataerkil bir kurum olan aileden, o ailenin yaşadığı evden, diğer bir deyişle 'temiz' mekândan sürgün edilir:

Sana verdiğim terbiyeye layık bir evlat ol, yüzümü kara çıkarma, boşa koyma emeklerimi, yediğin ekmeklere taş atma yavrum... Daha sonuna gelmeden aldı aykırı çıktı gitti. Gönderdi bana annesiyle haber ki '18'im geçtim istediğimle giderim.' O oldu, daldım odasına: 'Senin sıçarım 18'ine dedim, seni şıradan çıkmış şam şeytanı seni', iki tane sardım suratına, ben sana tam bir İngiliz maren centilmeni gibi davranayım, sen bana adi bi Laz kızı gibi 'kaçarım ha' diye söz salla, neyi var nesi yok doğradım, kazaklarını, eteklerini, paltosunu, papuçlarını koparamayınca fırlattım bahçeye, iyice öteye, kara saplandılar, kırdım geçirdim ev, Nuriye'ye saydım sövdüm, daldım yatak odasına tutturdum kendi bestemi. (95)

Erbil'in *Karanlığın Günü* (1985) adlı romanında da *Tuhaf Bir Kadın*'da gördüğümüz Lambo ve Çardak'a benzer bir mekân vardır: Minik Kulüp. Bu mekân, Neslihan'ın üniversite yıllarını anlattığı bölümde karşımıza çıkar. Lambo ve Çardak'tan farklı olarak Minik Kulüp'te zamana ve gelen müşterilere göre bir sınırlama söz konusudur. Gündüzleri, Neslihan'ın deyişiyle, "temiz aile kızlarını" ağırlayan mekân, geceleri pavyon olarak hizmet verir (85). Zaman üzerinden çizilen sınırlar, kadının kimliğini bir daha böler. Gündüzleri Minik Kulüp'e gelen kadınlar toplumsal cinsiyet rejiminin 'müstakbel' iyi eş ve anneleri olarak görülürken bu bölünme, geceleri mekânın ve bu mekâna gelen kadınların *abjectleştirilmesine* yol açar.

*Karanlığın Günü*'nde Minik Kulüp'le birlikte *abject* olarak karşımıza çıkan bir başka mekân, Yıldız ve arkadaşlarının evidir. Yine bir erkeğin, Mümin'in, gözünden *abject* olarak görülür mekân; ancak bu kez hem cinsel ahlak üzerinden hem de ideolojik bir tutumla *abjectleştirme* söz konusudur. Mümin, Yıldız'ın evini ziyaret ettikten sonra gazetesinde şunları yazar: "Devrimcilerin toplantıları! Galatasaraylı monşerlerle sevici dilberler, 'imtiyazsız sınıfsız kaynaşmış bir kitle' olarak, Batılı bir casus kızının çöplüğünde devleti kurtarmak üzere orji yapmaktalar..." (149, 150). Neslihan'a göre bu tepkiler, yalnızca onlara yönelik bir düşmanlık değil, Mümin'in "mutsuzluğundan gelen bir var olma biçimi[dir]"; ancak Mümin, nefretini kadınlar üzerinden kusar ve kadınları, dolayısıyla kadınların olduğu mekânları *abject* olarak yansıtır (150).

Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* ve *Karanlığın Günü* adlı romanlarında mekânların toplumsal olarak üretilip, cinsiyetlendirilmesi ve kadınların dışlanması ele alınırken Pınar Kür'ün roman ve öykülerinde de mekân önemli bir yer tutar ve bölünen kadın kimliği üzerine yapılan mekânların çözümlemesi dikkat çeker. Kür'ün ilk romanı *Yarın Yarın*'da (1976) Aysel Alsan, ataerkil toplumun dışlamasına karşı sürgün edildiği yerde bu toplumun öznesine, eril otoriteye meydan okuyan bir kadındır. Katıldığı güzellik yarışmasında birinci olamamış; ancak bir süre sonra modellik ve oyunculuk yaparak ün kazanmıştır. Yeni yeni tanınmaya başladığı yıllarda ise tarzisi

Halûk'un yönlendirmeleriyle seks işçiliği yaparak geçimini sağlamak zorunda kalmıştır (210 – 220). Birlikte olduğu erkekler, örneğin Oktay, ilişkilerini çevresinin duymasından korkar; çünkü *İktidarın Mahremiyeti* (2011) adlı kitabında Aslı Zengin'in de söz ettiği, seks işçilerini “kıyılara mahkûm eden ve toplumsal olarak dışlayan egemen kültürel ve ahlaki kodlar” devreye girer (73). *Yarın Yarın* romanının Oktay'ı ataerkil toplumun dışladığı bir kadınla birlikte olduğu duyulursa kendisiyle alay edilmesinden korkar; ancak Aysel Alsan'la Oktay'ınki gibi bir ilişkide ataerkil toplum, erkeğe en fazla kınama cezası keserken kadını yaftalama, dışlama, ona şiddetin farklı türlerini uygulama gibi ceza metotlarını her daim elinin altında tutar. Bu yaklaşım, *abject* olarak görülen seks işçisi kadınların mekânlarla ilişkisini de belirler. Ataerkil normlara bağlı olarak yaşamını biçimlendiren Oktay, yine kadının kimliğini böler ve Aysel'i arzuladığını kabul ederken sevdiğini reddeder (*Yarın Yarın* 20); çünkü ataerkil toplumun erkeğin özel alandaki kadını kutsayıp sevgisini sunan, özel alanın dışında kalan kadını ise cinsel nesneye indirgeyen cinsiyetçi ideolojisini benimsemiş ve böylece Aysel Alsan'ı 'kutsal aile'den dışlamıştır. Ataerkil toplumun özel alandaki kadınla paylaşmasını beklediği bir duyguyu –sevgiyi– seks işçiliği yapmış bir kadına sunmaktan korkmuştur Oktay. Bu, Aysel'in 'kutsal aile'den ikinci kovuluşudur. Yıllar önce bir fotoğraf stüdyosuna gidip çektiirdiği fotoğraflar gazetede çıkınca babası Dünder Efendi, onu döverek evden kovmuştur. Baba'nın Yasası'nı ihlal eden *abject*, Yasa'nın uygulayıcısı tarafından 'temiz' mekândan, evden, dışlanır. İki erkek özne, Oktay ve Dünder Efendi, kendi sınırlarını korumanın peşine düşerken ataerkil toplum, *abject* olarak sürgüne gönderdiği seks işçisi kadına daha çok yasaklı bölgeler belirleyerek yine cinsellik üzerinden mekânlara sınırlamalar getirmiştir. Mary Douglas'ın görüşlerine atıf yapan Zengin, bu sınırlamaları ve stratejileri şu şekilde açıklar:

Douglas, bizlere pisliğin nasıl düzene karşı bir saldırı olduğunu ve kiri yok etmenin aslında toplumsal bir düzeni ya da sistemi sürdürmek için girişilen bir harekât olduğunu öğretti (1969: 35). Ataerkilliğin

kurmuş olduğu sembolik sisteme göre, fahişenin bedeni tam da böyle bir algının merkezine yerleştirilerek ortalıktan süpürülmeyi hak eden bir pislığe dönüşüyor. Adı ister endişe, ister panik, isterse pislik konsun, fahişenin bedenine dair hissedilen bu duyguları ortadan kaldırmanın yolu hayat kadınlarını kamusal alanda görünmez kılmaktan geçiyor. Bu yüzden de hayat kadınlarını toplumun kıyılarına itmek için uygulanan mekânsal stratejilere şaşırılmamak lazım. Bütün bu stratejiler toplumsal alanda neyin kamusal neyin özel olması gerektiğine dair normlar üzerinden şekillenirken, aynı zamanda belirli toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerinden ürettikleri farklılıkları, kontrol altına alarak, dışlayarak, bastırarak ve belirli yerlere kapatarak aslında geleneksel ataerkil ve heteroseksüel iktidar ilişkilerini yeniden üretiyor ve güçlendiriyor. Kamusal alanı kadın cinselliğinden temizlemek, bizlere ‘kamusal alan’ dediğimiz şeyin sanılanın aksine cinsel olarak nötr olmadığını, aksine ne kadar da heteroseksüel erkek cinselliğinin egemenliği altında kurulduğunu gösteriyor. Heteronormatif kodlar ataerkil ve heteroseksüel erkek cinselliğini özel / kamusal ayrımı yapmadan her yerde özgürleştirirken, kadının cinselliği kendine sadece özel alanda yer bulabiliyor. Dolayısıyla kamusal alanı bu normlar üzerinden düşünmek, bizlere kamusal alanın aslında cinsel yatırımların belirli müdahalelerin bir ürünü olduğunu ve cinselliğin sadece özel alana ait bir şey olmadığını gösteriyor. Daha net ifade etmek gerekirse, fuhuşa yapılan müdahalelerle kamusal alanları daha ‘temiz’ yerlere dönüştürmek, çeşitli sosyal aktörlerin belli rollere sahip olduğu ve bu roller üzerinden egemen toplumsal cinsiyet ilişkilerini yeniden ürettikleri bir performansa dönüşüyor[...] Tüm bu pratikler ve davranış biçimleri toplumsal yaşamda birer rutine dönüşerek katılabilirken, mekânın ‘normal’ ve ahlak kurallarına uygun olarak üretilmesine katkıda bulunuyor ve bu yolla hayat kadınlarının bedenlerini toplumdan dışlayan mekânsal mekanizmaların haritası da çizilmiş oluyor. (*İktidarın Mahremiyeti* 77, 78)

Zengin'in belirttiği gibi özel alandaki kadının cinselliği ataerkil düzenin 'koruması' altına alınırken *abject* olarak görülen seks işçileri, cinsel nesnelere indirgenerek toplumun her alanından dışlanıp gettolara hapsedilmektedir. *Yarın Yarın*'ın Aysel Alsan'ı gibi sınırları zorlamaya başladıklarında ise tepkiyle karşılaşır. Oktay, kulüpte verilecek bir davete Aysel de gelirse o 'temiz' mekânın sınırlarını kollayanlar tarafından açık saçık yakıştırmalara maruz kalacağına, küçümseneceğinin farkındadır (*Yarın Yarın* 20, 21). Buna karşı her *abject* gibi Aysel Alsan da düzenin öznesine meydan okumaktan çekinmez. Kendisine tepeden bakanların bulunduğu bir ortamdan kaçmaz. *Abject* olanın yasaları terk etmeyip dönüştürmeye çalışması gibi o da onun seks işçiliği yaptığını bilenlerin olduğu bir mekânda kendi uygun gördüğü bir rolü canlandırarak –söz gelimi bir “hanımefendi” olarak– var olur. Onu dışlayanlarla alay ederek bir oyunun içinde kalır ve gerektiğinde meydan okumaya –örneğin onu dışlayanların sırlarını ifşa etmeye– hazır halde bekler (46). Soyuyla övünen erkek öznenin, örneğin Aysel Alsan'a ilgi duyan Sulhi Gebzeli'nin, maskesini düşürerek sınırlarla oynamayı sürdürür (47).

*Yarın Yarın*'da ataerkil düzenin 'arındırdığı' mekânlardan dışlanan bir başka kadın ise Josette'tir. Selim'in Paris'teyken kaldığı Madam Drevet'in oteline kadınların girmesi yasaktır. Bu yasak, mekânsal sınırlama, yine cinselliğe bağlı bir gerekçeyle getirilir; çünkü otelin müşterileri bekâr erkeklerdir. Otelin sahibi Madam Drevet, kadınları bir tehdit olarak görür. Ona göre “[k]adınlar insanın dertsiz başına dert açarlar.” (143). Selim'in, sevgilisi Josette'i otele birkaç kez davet etmesi üzerine Madam Drevet ikisini de kovar ama yine kadını suçlamaktan kendini alamaz. Selim'den aybaşında odayı boşaltmasını isterken “ciddi ve namuslu delikanlıları işte bu biçim kadınların yoldan çıkardığını” söylemeden edemez (154). Madam Drevet'in gözünde kadın, erkeği yoldan çıkararak bir *abject*'tir. Buna karşı kendi yaşamını gözden geçiren Selim, Josette'in odaya gelişinin bir devrim olduğunu, yalnızca otelin yasalarını ihlal etmekle kalmayıp kendi düzenini de değiştirdiğini fark eder. Selim'in politik bilinçlenmesinde çok önemli payı olan Josette, devrimci mücadelesini

cinsiyetsizleşmeden, erkekleşmeden verir. Josette'in düzene karşı itirazlarını her yerde sürdürürken Madam Drevet'in otelindeki yasaklara "İçinde sevişmek yasak üstelik. Ne denli sağlıksız bir yer olduğu bu yasaktan belli." (155) diyerek itiraz etmesi, bunun göstergelerinden biridir; çünkü Fatmagül Berktaş'ın "Türkiye Solu'nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?" başlıklı makalesinde ele aldığı gibi devrimci örgütlerde de kadını cinsiyetsizleştirme eğilimi kendini gösterirken Josette, birlikte mücadele verdiği devrimci örgütlerde karşısına çıkan erkeklerin koyduğu sınırlamalara boyun eğmez. Makalenin içeriği Türkiye'deki sol hareketle sınırlandırılmış olsa da Berktaş, kendisini sol ya da devrimci olarak niteleyen örgütlerde bile görülen cinsiyetçi yaklaşımın Türkiye'yle sınırlı olmadığını, evrensel olduğunu belirtir (279-81). Bu bağlamda Paris'te devrimci mücadelesini veren Josette hem Madam Drevet'in benimsediği eril zihniyete hem devrimci örgütlerde de görülebilen, kadından cinsiyetsizleşmesini bekleyen anlayışa boyun eğmeyerek iki farklı alanda sınırları oynatmıştır. Roman, aynı zamanda Aysel Alsan ve Josette'in deneyimlerini anlatarak kadını *abject* olarak gören ataerkinin farklı kültürlerde, toplumlarda aynı yüzle karşımıza çıkabildiğini bir kez daha ortaya koyar.

Pınar Kür'ün yayımlandığı yıl büyük ses getiren ve bir dönem "müstehcenlik" gerekçesiyle yasaklanan romanı *Asılacak Kadın* (1979) mekânın cinsiyetle ilişkilendirilerek toplumsal olarak yeniden üretilmesini gözler önüne sererken ataerkin toplumlarda görülen cinsel ahlakın ikiyüzlülüğünü de ifşa eder. Romanın ilk sayfasında verilen gazete haberinde cinayet sanığı olarak sözü edilen Melek, kocası Hüsrev Ebruzade'nin eve getirdiği erkeklerin cinsel, fiziksel şiddetine yıllarca maruz kalmış, sonunda ona âşık olan ama daha önce kendisi de onu cinsel açıdan sömüren Yalçın Özveren'in Hüsrev Ebruzade'yi öldürmesiyle işlemediği bir cinayet yüzünden idama mahkûm edilmiştir. Roman, ataerkin düzende kadının ezilişini, cinsel olarak sömürülmesini ve buna göz yuman toplumdaki farklı sınıfların bu sömürü karşısındaki ortak yaklaşımlarını ele alır. Olayların geçtiği yalı, bu düzenin sömürsünü örtbas ederken aslında bu sömürünün simgesi haline gelerek ifşa eden bir mekân olarak sunulmuştur. Yalıdaki hizmetlilerden, aynı zamanda Yalçın'ın annesi Emsal Kalfa, oğluna



yalıdaki değişimi anlatırken Hüsrev Bey'in bazı geceler neden evden çıkıp kahveye gittiğini bilir gibidir; ancak bildiklerini dile getirmez. Yalnızca yalının kirli bir mekâna dönüştüğünü anlatır:

Dudaklarını iyice büzmüştü annem bunu söylerken, adamın yaptığı pek iyi bir şey değilmiş gibi başını iki yana sallayarak. Bir de ay başlarında kira toplamaya gidiyormuş elbet.

Yetmişine geldi gene de kendi gider kiralari toplamaya nerkes herif, güvenip de başkasına toplatmaz, diye gene dudak bükmüştü annem.

Yalının içini pislik götürüyormuş. O canım sedef kakmalı koltuklar toz toprak içindeymiş. Eee, ne yapsınmış annem, gündelikçi kadın bile getirtmiyormuş artık pis moruk. Her işe nasıl yetiştirmiş? Koskoca yirmi odalı konak! Zaten kullandığı bir-iki oda dışında yalayı bok sarmış, fareler cirit atmış, kepenkler çürümüş aldırıldığı yokmuş ya Hüsrev beyin. Gelen giden desen hiç yok. O gece de, ilerde sık sık yinelediği gibi, 'kız'ın hiçbir iş yapmadığından yakınmıştır annem belki. Ansımıyorum. Öteden beri yarım kulakla dinlerdim dediklerini zaten. (99)

Emsal Kalfa, yalıda olan bitenlerin farkında olsa da susmayı seçmiş ve suçun faileri yerine mağdur olan kadını, Melek'i, *object* olarak görmüştür. Ona verdiği tepki ise onu yok saymaktır. Yalçın, annesinin yalıda Hüsrev Bey'den başkası yaşamıyormuş gibi davrandığını görür (107). İç mekân, Melek'in uğradığı cinsel şiddeti saklayan bir yer haline gelip kirlenirken dış mekânda da bu kirlilik göze çarpar. Hem yalının içi hem de bahçe, Melek'in kâbusa dönen yaşamını çepeçevre kuşatmıştır adeta. Yalçın'ın babası bahçıvan Hüsmen Efendi, Hüsrev Bey'in annesinden sonra bahçenin bakımını ihmal etmiştir. Yalçın, henüz tanığı ve faili olmadığı sömürden haberi olmadığı için yalıdaki

gizemle düzensizliğin arasındaki uyumu fark eder. Bahçe de yalının içi gibidir (100, 101).

İki yıl sonra gerçekleri öğrendiğinde kendi ailesi de dahil olmak üzere bütün çevrenin Hüsrev Bey'in işlediği suçu bilip de sustuğunu fark eder. Melek'in uğradığı şiddete, sömürüye hep birlikte göz yummuşlardır ve böylece yalıda, iç mekânda görülen kirlilik yalının bulunduğu çevreye de yayılmıştır adeta. Suç ortaklığının neden olduğu, her yeri saran bu kirlenmeyi Yalçın, "Geçen yaz, lise son sınıfa geçmiş, 'bilinçlenmiş', çevremdekileri bilinçlendirmekle 'görevli' olarak mahalleye döndüğümde yalıda olan bitenleri benden başka bilmeyen yoktu sanırım. Ancak tüm mahalleli gizli bir suç bağışlaması içindeydi sanki. Ortak suçun, ortak utancın getirdiği suskunluk... Kuşkulu bakışlar... Yabancıya, bilmeyene karşı birleşme..." (121) sözleriyle anlatır. Bir kadının uğradığı cinsel şiddetin örtbas edilmesine hizmet eden düzenin sürdürücüleri, gizlenenin açığa çıkma tehlikesine karşı yabancı olarak gördükleri, yıllardır bilinen ama saklanan gerçek hakkında bilgisi olmayan herkesi düzenlerine tehdit olarak görürler. Susarak Hüsrev Bey'in ve yalıya getirdiği erkeklerin suçuna ortak olanlar, ataerkil değer yargıları üzerinden kendilerini temize çekmeye çalışırlar. Hüsrev Bey'in nikahlı karısı olduğu için istediğini yapma hakkının olduğuna, kadının da resmen şikayet etmezse kimsenin olan bitene karışma hakkının olmadığına inandırırılar kendilerini. Yalçın'ın "Yüzyılların alışkanlığı böyle düşünmeyi olağan kılmıştı onlar için." (122) tümcesi, Direk'in "Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği" başlıklı makalesinde ataerkilliğin tarihini anlatırken kullandığı "abjeksiyon tarihi" (20) ifadesini akla getirir. Bu tarih, kadının maruz kaldığı şiddeti, sömürüyü görmezden gelirken bir suç ortaya çıktığında onu kadına yüklemeye ve kadını dışlamaya hazır olanların yazdığı bir tarihtir. Bu nedenle cinayet sonrası olaylar açığa çıktığında suçu Melek'in üstüne yüklemeyi seçmeleri şaşırtıcı değildir.

Melek'e uygulanan şiddetin ve sömürünün bir tane değil, birden fazla failinin olduğu gerçeği, Yalçın'ı da korkutur; çünkü o da olayların hem tanığı hem faili olmuştur ve failerle tanıklar, Melek'in yaşadığı yalıyla sınırlı

kalmayıp her yeri kuşatır. Bu kirliliğin sıçradığı mekânlarda hiçbir şey olmamış gibi hayatını sürdüren suç ortakları Melek’i idama götüren yolun taşlarını döşerken Yalçın, kendisinin de aynı suçu işlediğini kimi zaman unutup yıkılmasını istediği sömürü düzeninin simgelerinden birini, Hüsrev Bey’i, yok ederek bütün bir sistemi değiştireceğini sanır. Yalıyla Hüsrev Bey arasında bir ilişki kurar: “Ayaklarını sürüyerek” yürümeye çalışan bir ihtiyar adam ve yıkık dökük bir yalı. Bu kirlenmiş yalının sahibi Hüsrev Bey’i ortadan kaldırarak hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini, eyleminin Melek’e yardım etmek yerine onun hayatına mal olacağını çok geç fark eder. Kirlenmenin yalının dışına taşıtığını, bütün düzenin erkeğin suçunu örtbas eden, kadını sürgün eden bir anlayış üzerine kurulduğunu gözden geçirir:

Yalının içine girdik. Yüzyıllardır görmediğim ön salonu karanlıkta geçtik. En ortada duran mermer masaya nasıl oldu da çarpmamayı başardım bilmem. Merdivenlere vardığımızda bir ışık yaktı moruk. Çok soluk bir ışık. Ayaklarını sürüyerek tırmanmaya koyuldu. Ben de peşinden. Çocukluğumda pembe keçe kaplıydı basamaklar. Ellemeye bayılırdım. Nasıl kirlenmediklerine şaşar dururdum. Şimdi rengi belirsiz paramparça bir şeylere benziyordu (hayır, çirkinleştiriyordu) bir vakitlerin görkemli ‘orta merdiveni’ni. Dolmabahçe Sarayı’ndakinin minik bir kopyası olduğunu annemden biliyordum. Ama artık beşinci sınıf bir pansiyonun çatırdayan merdivenine dönüşmüştü. Trabzanların da boyası dökülmüş. O önde ben arkada tırmandık, eskimiş tahtalarda değişik inlemeler duyarak. (*Asılacak Kadın* 135)

*Asılacak Kadın* romanında yalı ve çevresinde yaşayan, olan biteni bildiği halde susmayı seçerek kadının uğradığı cinsel şiddeti, sömürüyü örtbas edenlerin sürdürdüğü düzen, Kür’ün “Bir Deli Ağaç” adlı öyküsünde âşık olduğu adamla birlikte olmak isteyen genç kadına engeller çıkarır. ‘Kutsal aile’den, ‘temiz’ mekândan dışarı çıkıp yasaklı bölgeye adım attığında *abject*leştirilecekleri kadını

ev içinde denetim altında tutmak isterler. Önce babasının evinde egemenliği altında olduğu eril otoriteye karşı okumak için mücadele verir öykünün başkışisi. Kız çocuklarının eğitim almasını gereksiz gören aile, “büyük kentin kötülüklerinden” dem vurur (*Bir Deli Ağaç* 78). Kadın, uzun süren mücadelenin sonunda okuma hakkını elde eder; ancak baba evindeki eril otorite, İstanbul’da okurken teyzesinin evinde kalması nedeniyle el değiştirir ve bu defa da teyzesi ve eniştesinin denetimi altına girer. Okul dışında sokağa çıkması genellikle yasaktır ama mekânlara konulan sınırlamalara karşın bir gün, sokakta gördüğü bir adama, arkadaşının dayısına, âşık olur:

Sonra o, sokakta gördüğü bir adama âşık olmuştu.

Hep bunu söylediler. Durdular durdular bunu söylediler. Sokakta gördüğü bir adama âşık oldu dediler. Oysa bundan daha olağan ne olabilirdi? Kızı hemen hemen hiç sokağa bırakmazlardı ki... Her yanı kadife perdelerle süslü o evde teyzesine ya da eniştesine ya da sevimsiz çocuklarına mı tutulacaktı? Sokağa çıkabildiği ender günlerden birinde... (77, 78)

Getirilen sınırlamalara karşın sokağa çıkması ve âşık olması, eril otoritenin koyduğu sınırların ihlali olarak görülür ve bu nedenle bu aşkı şaşkınlıkla, tedirginlikle karşılarlar. “Anadolu yakasının en ‘mutena’ semtlerinden birinde, bahçe içinde iki katlı koca bir köşk”ün duvarları ilk defa aşılmıştır öykünün başkışisi genç kadın tarafından (78). Üniversite dışındaki kamusal alan kendisine tümüyle yasaklanan genç kadın, istemediği bir evliliği sürdürmeyen, toplumsal cinsiyet rejiminin erkekten beklediği ekonomik güce sahip olacağı bir meslek yerine resim yapmayı seçen ve ataerkil normlara uymayan kadınlarla birlikte olduğu için ailesi tarafından dışlanan bir adama âşık olur (81, 82). Bu bağlamda adamın evi, bir dışlanmışın mekânıdır. Öykünün başkışisi genç kadının ailesi tarafından ise kadının bedeni ve cinselliği üzerinde denetim olanağı bulamayacakları bir yer olduğu için tehdit olarak görülür. Öyle ki genç kadın bile adamın evinin bulunduğu sokağa adım attığında ilk başta tedirgindir; ancak

her Şeye karşın 6nceleri 6ekinerek de olsa o adımı atarak 6n6ndeki engelleri bertaraf etmeye başlamıştır:

Nasıl da korkardı yan sokaklara sapmaya. Oralarda bekleyen tehlikeleri kimse a6ık se6ik anlatmamıŐtı ona. Boyutları belirlenmemiŐ, anlamı en gizli okunan kapılardan bile 6ıkarılamamıŐ bir dev g6lgeydi yalnızca bu s6zc6k: Tehlike...

[...]

Bug6n biliyorum sonunda adamı bulduğunu. BulmamıŐ olsa, bu deli ağaca, acıyla kanla doĐurulmuŐ bir 6ocuğa bakar gibi i6i burkularak bakamayacağını... Ama o zaman nereden biliyordu da g6z6 pek girip 6ıkabiliyordu o her bilmediği Şeyin yuvalandığı, yabancılara d6Őmanca bakan daracık sokaklara? Başı eğik, g6zlerini yerden kaldırmamaya, 6evresine bakmamaya 6zellikle dikkat ederek y6r6d6Đ6 yollarda onu g6receğine neden, nasıl inanmıŐtı?

Onu buldu, evet. Elbette buldu. Uzun s6redir beklediği bir mektubu almıŐçasına coŐkuyla ama hi6 ŐaŐırmadan 6arptı y6reği. Bir hafiye soğukkanlılığıyla onu izlemeyi bildi. O korkak, 6ekingen, babasıyla konuşurken bile kekeleyen kızıdan kim bekleyebilirdi b6ylesi bir ataklığı? (86, 87)

6yk6n6n sonunda adamlarla yolları ayrılır gen6 kadının. 6z6nt6s6n6 6evresi delilik olarak g6r6p odaya kapatır. Her Şeyi elinden alınan gen6 kadın, kapatıldığı odanın penceresinde g6rd6Đ6 ağa6la 6zdeŐleŐtirir kendini. “[G]6neŐe tırmanacağım diye” yıllardır uğraşan, “[6]evresini saran duvarları yeneceğini san[an]” ağa6 da delirmiŐtir (123). Onu 6nce akıl hastanesindeki bir odaya, sonra evdeki odalardan birine kapatanlar, gen6 kadının yaşadığı travmada kendilerinin bir payı olup olmadığı 6zerinde durmazlar. 6niversiteye gitmek dışında evden 6ıkmayı yasakladıkları gen6 kadın, 6evresini saran duvarları yenmeye 6alışmış, bir adım atmış, m6cadele vermiştir ama onlar, sınırlarını ihlal eden gen6 kadını

“deli” olarak yaftalayıp odalara kilitleyerek bir yandan gözden uzak bir yandan da denetim altında olmasını istemişlerdir.

Kür’ün 1984 Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanan *Akışı Olmayan Sular* (1983) adlı öykü kitabında yer alan “Leylâ İçin Şiir” adlı öyküsü, ataerkil normların dışına çıktığı için başta ailesi olmak üzere herkes tarafından dışlanan, sürgüne gönderilen Leylâ’nın öyküsünü onu tanıdığında on yaşında olan Levent’in gözünden anlatır. Levent de sınırları başkaları tarafından çizilmiş bir yaşama hapsolmuştur. Ailesi oğullarının şiir yazmasını istemez; çünkü şiiri “koskoca adamların bile başına ne dertler açmış” (*Akışı Olmayan Sular* 93) bir tehlike olarak görürler. Çizdikleri sınırın dışına ittikleri bir başka tehdit ise Leylâ’dır. Levent’in şiirleri kimin için yazdığını bilmezler ama oğulları giyiminden, saçlarından, makyajından, gezmesinden, ‘hoppalığından’ dolayı nefret ettikleri Leylâ için şiirler yazmaktadır (94). Bunu bilseler evde ne fırtınalar kopacağına farkındadır Levent. Leylâ kadar olmasa da özel alandaki sınırları aşındırdığının farkındadır; ancak Levent dolaylı yoldan sınırları oynatmaya başlarken ailesinin normlarına karşı gelen iki *abject* vardır: Leylâ ve şiir. Levent’in annesinin gözünde “korse bile takmamış, neredeyse hiç iç çamaşırı giymeyecek adi [bir] mahlûk[tur]” Leylâ (96). Bedeni ve cinselliği üzerinde denetim olanağına sahip olamadıkları Leylâ, ataerkil toplumun yasalarını uygulayanlar için tehdittir. Öte yandan yalnızca Levent’in ailesi için bir *abject* değildir Leylâ. Mahallelinin bakışı, Levent’in ailesininkine benzer. *Abject*’e tepkilerini bir araya geldikleri her fırsatta onu kınayarak, yerin dibine sokarak verirler. Bu buluşmalarda Leylâ’yı en çok yerenlerin başında ise annesi Sabahat Hanım vardır (103). Kızını her fırsatta yerin dibine sokan Sabahat Hanım için Leylâ’nın sevgilisi Ekrem’le tanıştıkları Ada da “öteden beri kötü bir yerdi[r]” (123). Ada, aynı zamanda “kılık kıyafetine bakarsanız eski filmlerde gördüğümüz çarliston karılara benzeyen ‘deli hala’[nın]” köşkünün olduğu yerdir. Ada, iki nedenle *abject* bir mekâna dönüşmüştür Sabahat Hanım’ın gözünde. Ona göre Leylâ, halasına çekmiştir. Kızından duyduğu rahatsızlığı her fırsatta dile getiren Sabahat Hanım, *abject* olarak gördüğü bir başka kadınla – halayla– hem kızını hem de yaşadığı mekânı özdeşleştirmiştir. Bununla da

yetinmez ve halanın “inat olsun diye sokaktan topladığı bir adi herifi kıza yamamış” olabileceğini ileri sürer (123).

*Abject*'e verilmesini beklediği tepkilerin başında fiziksel şiddet gelir Sabahat Hanım'ın. Ona göre Ekrem'le ayrıldıklarında ona kaçacağını söyleyen Leylâ'ya ilk kez tokat atan babası Bekir Bey, çok geç kalmıştır. Sabahat Hanım, artık hiçbir şekilde denetim altına alamadıkları Leylâ'ya geçmişte fiziksel şiddet uygulanarak kuralların, çizilen sınırların korunması gerektiğini savunur (132). Leylâ'yı halası gibi 'deli' olarak yaftalayıp sınırın dışına doğru ilk iten de Sabahat Hanım'dır. Böylelikle Leylâ'yı dışlayan mahallelinin öncüsü olur:

Çirkin anasıyla suratsız babası nasıl etmişlerse etmişler ona en yakışacak adı doğduğunda bulmuşlardı. Ya başka bir ad beğenselerdi? O zaman *ben* derdim ona Leylâ... Onu niteleyen bir addı bu. Yanına hiçbir sıfat gerekmezdi. Bir sürü sıfat eklediler oysa dedikoducu kadınlar. 'Süslü Leylâ'dan... 'deli Leylâ'ya dek. Ona ilk kez bilinçle, hınçla, kötü niyetle 'Deli Leylâ' diyen öz anasıydı. O çirkin, şişko, kılıksız kadın! Bir daha da başka bir sıfat yakıştıran olmadı. Deli Leylâ... (129)

Sabahat Hanım'ın öncülüğünde tüm mahalleli Leylâ'nın deli olduğuna karar vererek yıllarca normlarına karşı bir tehdit olarak gördükleri *abject* için teşhis koymayı deneyip söz konusu tehdidi bertaraf etmeye çalışmışlardır; ancak koydukları teşhis, kısa sürede kendilerini daha çok korkutur. Onlara göre Leylâ'nın deliliğine ilk kanıt, sevgilisi Ekrem'i eve getirmesi olmuştur. Önceleri Leylâ'nın bu davranışını onaylamadıklarını belirtmek için kullandıkları bu sıfat, zamanla korkunç bir suret kazanır. Geçmişte onaylamadıkları, küçümsedikleri, kızdıkları Leylâ, korku salmaya başlar onlara (130). Leylâ, bir süre eril otoritenin baskısı nedeniyle değil, kendi isteğiyle evden çıkmaz. Onu dışlayanlara karşı verdiği bir tepkiye dönüşür dışlandığı mekânlardan kendini uzaklaştırmak. Daha sonra ise yine bu mekânlardan adeta kaçarak bir *abject* mekâna, halasının evine, gider ve döndüğündeki hali, eskisinden daha çok korkutur mahalleliyi (131). Levent, Leylâ'nın saldırdığı korkuyu bir meydan

okuma olarak anlatır. Kazananlar, kötüler, diğer bir deyişle Leylâ'yı sürgüne gönderip kurulu düzenlerini korumak isteyen ataerkil toplumun öznelidir ve Levent'in hiç tanımak istemedikleridir. Artık Levent, onlardan iğrenerek söz ederken Leylâ'nın meydan okumasına hak verir:

Kötüler kazandı mı? Yani, kazananlar ille de kötüler mi? Kimi kez emin olamıyorum. Kimi kez kötülüğü herkesten çok kendime yakıştırıyorum. Bu kazananlar belki de yalnızca başka *tür* insanlar – tanımadığım, tanımak da istemediğim bir başka tür. Hayvanların türleri olur da insanların olmaz mı? Tek insan türü diye bir şey yok ki, insan *türleri* var. Ve işte ötekiler, ötekiler, başka türden olanlar –ki onların, kötü olduklarını kesinkes kanıtlayamasak bile çirkin oldukları ortada– çoğunluğu elde etmişler ben ayırımına varmadan. Belki de Leylâ çok önceden ayırımına varmıştı işin. Ben çocuktum, durumu kavrayamamıştım, ama Leylâ çoktan anlamıştı belki. Mutlaka. Leylâ'nın deliliği o çirkin insanlara meydan okumaktı aslında. Her zaman açık açık meydan okuyamıyordu, doğru. Çoğu kez başı önünde geçerdi sokaktan. Ama başı öndeyken de meydan okuyordu bir yerde. Sarı saçlarına hakkı olduğunu biliyordu. (139)

Öykünün sonunda Leylâ, onu dışlayan çevrenin *abject* olarak gördüğü mekâna gider ve Ada'nın arka taraflarında denize bırakır kendini (143). Yaşamına onu sürgüne gönderenlerin 'kirli' bulduğu bir mekânda son verir. İntiharı da, mahallelinin delilik olarak gördüğü davranışları gibi onlara karşı bir tepkidir adeta. Bu nedenle öyküdeki *abject* mekân, Ada, ataerkil toplumun öznesi tarafından sürgüne gönderilen "deli" Leylâ'nın, Kristeva'nın deyişiyle 'efendisine' meydan okumasını en uç noktaya taşıdığı yer olur. Özne, *abject*'i bir yandan sınırın dışına doğru iterken bir yandan denetlemeye de çabalar; ancak *abject*, intiharıyla öznenin yasalarını uyguladığı düzenin tamamen dışına çıkmıştır. Bununla birlikte Leylâ, düzenin sınırlarını tümünden aşarken ataerkil toplumun *abject* olarak gördüğü kadınlar ve mekânlar, bu öyküden örnek



verdiğimizde Leylâ'nın halası ve Ada'daki köşkü, düzen için bir tehdit olmayı sürdürür; çünkü *abject*, asla tamamen ortadan kalkmaz.

Kür'ün 1986'da yayımlanan *Bitmeyen Aşk* adlı romanında ise mekânla cinsiyet arasında ilişki kuran erkek özne, şair Sinan Keçecioglu, kirli olarak betimlediği bir mekânı yıllar önce âşık olduğu ama ailesinin araya girmesiyle ayrılmak zorunda kaldığı oyuncu Nilgün Pamir'in arındırdığını anlatır romanın ilk sayfalarında. “Yüksek Sesle Fiskos” başlıklı bu bölümde Nilgün ve Sinan on yedi yıl sonra bir resim sergisinde karşılaşmışlardır. Sinan, Nilgün'ün mekâna girişini “Kapıdan girer girmez, o kalabalık, o dumandan gözün gözü görmediği salonu aydınlatıverdin. O pis ortamı parıl parıl temizledin bir anda... Hep aydınlıkların kızyydın sen zaten. Her türlü pislikten arındıran, kendinden başka her şeyi silip süpürendin...” (20) sözleriyle anlatır. Sinan'ın “kendinden başka her şeyi” ifadesinin üzerinde durmak gerekir; çünkü Sinan, yıllar sonra karşılaştığı eski sevgilisi Nilgün'ü o an için bulunduğu mekânı arındıran biri olarak görse de ilişkileri yeniden başlayıp zaman geçtiğinde Nilgün'e bakışı değişir bu erkek öznenin. Roman da aşkın bitip bitmeyeceğini irdelerken zaman içinde tarafların değişen konumlarını çözümler. Resim sergisindeki karşılaşmadan on yedi yıl önce Nilgün'le tanıştırmaktan çekindiği ailesinin evi bir “karabasan dünyasıdır” Sinan için (63). Ataerkil değer yargılarının egemen olduğu, kendi normlarına uymayan kadınları dışlayan zihniyetin barındığı bir mekândır bu ev (63, 64). Sinan, bu nedenle, Nilgün'le ailesini tanıştırmaktan vazgeçmiştir. “Leylâ İçin Şiir” öyküsündeki Leylâ'nın annesi Sabahat Hanım gibi Sinan'ın annesi Afet Hanım da ataerkil normları benimsemiştir. Oğullarının birlikte olduğu kadınlara bu normlar üzerinden değer biçer ve ilişkilerine müdahale eder. Sinan'ın evlenmesini istediği Suna'yı Güzel Sanatlar Mektebi'nin resim bölümünde okumasına karşın o okulda okuyan diğer kadınlardan ayrı tutar. Suna'yı ataerkil değer yargılarına göre yüceltirken “Orada tahsil gören her genç kız meyhaneye muhitine düşecek değil ya... Herkes *sürtük* olmaz ya...” (79) diye sözünü ettiği diğer kadın öğrencileri *abject* olarak gördüğünü de saklamaz. Wright'a göre Lacan'ın teorisinde “[s]imgesel baba” dilin kastre ediciliğini uygulayan ve yasanın ideal kanunlarını gözeteni ifade

eden bir metafor olarak kullanılır.” (*Lacan ve Postfeminizm* 76) ve bu bağlamda *Bitmeyen Aşk* romanının Afet Hanım’ı ataerkil kanunların gözeteni olarak karşımıza çıkar. Kanunları belirleyen değil, uygulayan bir konumda olan Afet Hanım, düzeni tehdit eden *abject*’e karşı tepkisini onu cinsiyetçi bir dille aşağılayarak ve bu kanunları uyguladığı evden dışlayarak verir. Benzer bir biçimde bir dönem evlerinde kalan Fransız mürebbiye de büyük oğlu Şevket’in ona âşık olması nedeniyle evden kovulmuştur. Afet Hanım, oğlu Fransız mürebbiyeyi cinsel arzularının nesnesi olarak görseydi bu ilişkiyi görmezden geleceğini belirtirken Şevket, ona âşık olduğunda çizilen sınırlar tehdit edilmiş ve *abject*’in evden kovulmasıyla ilişkinin, diğer bir deyişle kanunların ihlalinin cezası Fransız mürebbiyeye kesilmiştir. Bu olay, Afet Hanım’ın kadın kimliğini ikiye bölerek birini ‘iyi eş’, diğerini ‘baştan çıkaran / femme fatale’ olarak gördüğünün de göstergesidir (*Bitmeyen Aşk* 82). *Abject* olarak gördüğü kadınlar için “serbest” sıfatını kullanır Afet Hanım. Bu sıfatla yaftaladığı kadınların oğullarıyla ilişkileri uzun süreli olduğunda ataerkinin kanunları ihlal edildiğinden kadınlar birer *abject*’e dönüşür kanunları gözetenin gözünde (83, 84).

Afet Hanım’ın devreye girmesiyle Sinan, Nilgün’den ayrılır. Yıllar sonra karşılaşp yeniden birlikte olmaya başladıklarından bir süre sonra Sinan, Nilgün’ü egemenliği altına almak ister. Nilgün’ü başka insanlardan uzak tutup ikisinden ibaret bir yaşama hapsedmeye çalışır. Nilgün’ün oynadığı roller bile rahatsız eder Sinan’ı (156–59). İstedığı egemenliği kuramayan Sinan’ın aşkı “seni, BEN yarattım” (162) dediği Nilgün’e karşı öfkeye dönüşmeye başlar; çünkü kadın üzerinde elde ettiğini umduğu egemenliğin kendisine bir iktidar alanı açtığını düşünür:

Sahi, bana gülümsediğinde, bu halka gülümsediğinden başka şeyler duyuyorsun, değil mi? Onların alkışlarından aldığın keyif, benim kollarımda duyduğun sevince benzemiyor, değil mi? Elbette öyle. İnanıyorum buna. İnanamazsam ölürüm... ya da seni öldürürüm... Güzelliğinle, yeteneğinle, her gün biraz daha artan ününle / ve bunların

hepsinin *benim* olmasıyla övünüyorum. Nasıl övünüyorum, nasıl koltuklarım kabarıyorum küçük kuşumun başarısından, bilemezsin. Kralıçemsin benim... Herkese hükmetsen bile benim hükümdarlığım altındasın. Sen de başka türlü süni istemiyorsun, biliyorum. Hep küçücük kırlangıcısın... (337)

Sinan'ın Nilgün'le yaşadıkları aşkı artık sahip olan-sahip olunan ilişkisi olarak algıladığını görürüz. Öyle ki zaman geçtikçe sözünü ettiği "hükümdarlığın" alanını daha da genişletmek ister. Şiir yazmak için kendine zaman yaratan Sinan, Nilgün'ün mesleğini aralarındaki bir engel olarak görür (420, 421). Bir süre sonra da Nilgün'ün ekonomik özgürlüğünü de elinden alarak onun üzerinde mutlak bir egemenlik kurmayı ister (523). Sinan'ın birlikte olduğu kadından kendisine, romandaki yazar anlatıcının deyişiyle, "tapınılacak erkek" imgesi yansıtmasını beklemesi (471), aşkı kadın üzerinde elde ettiği bir egemenlik olanağı olarak görmesi, buna karşı bu beklentilerinin karşılanmaması, romanın başında on yedi yıl sonra karşılaştığı ve kirliliği arındırdığını ileri sürüp yücelttiği Nilgün'e olan aşkın öfkeye dönüşmesine yol açmıştır. Sınırları ihlal edilmiştir artık Sinan'ın ve bundan sonra Nilgün'ü de kendisini aldatan, kandıran kadınlardan biri olarak görmeye başlar ki yaşamında hiçbir şey için mücadele vermemiş, mutsuzluğundan hep başkalarını sorumlu tutmuş Sinan için tüm kadınlar onu kandırmıştır, sinsidir ve suçludur (199).

*Bitmeyen Aşk*'in Sinan'ı gibi Kür'ün *Sadık Bey* adlı romanının Sadık Bey'i de yaşamında hiçbir şeyin sorumluluğunu almamış, vazgeçtikleri nedeniyle elde edemediklerinden başkalarını suçlamıştır. Örneğin kendisini eski karısı Nuriye'nin tuzağına düşmüş bir kurban olarak görür (18). Sinan gibi çoğunlukla kadınları suçlar. Sadık Bey'in gençlik yıllarıyla ellilerinin sonuna geldiği dönemi birlikte sunan roman, aynı zamanda başkişisinin uğradığı değişime koşut biçimde toplumsal değişimleri de verir. Söz konusu değişimlerle ilişkili olarak mekânların toplumsal açıdan yeniden üretilmesi ve cinsiyetlendirilmesine değinir. Erbil'in 1971 tarihli romanı *Tuhaf Bir Kadın*'da Lambo'nun meyhanesi erkek egemen bir alan olarak karşımıza çıkarken 1986

tarıhli *Karanlığın Günü*'nde Neslihan, üniversite yıllarından söz ederken geceleri pavyon olarak hizmet veren Minik Kulüp'e gündüzleri gidebildiklerini anlatır. Pınar Kür ise 2016 tarihli *Sadık Bey* adlı romanında romanın başkişisinin ellili yaşlarının sonuna geldiği 2012 yılında kadınların meyhane ve benzeri mekânlardan dışlandığına dikkat çeker ve Sadık Bey'in üniversite yıllarıyla kırk yıl sonrasının mekânları arasındaki farkı, değişimi, dönüşümü anlatır:

Çevresine şöyle bir göz gezdirdi. Bir tek masa hariç, silme erkek doluydu salon. Eskiden böyle olmazdı burası, ta en gençliğinde, Krepen Pasajı döneminde bile hep kadınlı erkekli, rahat içilebilen yerlerdi Beyoğlu mekânları, özellikle de Balık Pazarı civarı. En son ne zaman geldiğini hatırlamaya çalıştı. Hiç bu kadar erkek ağırlıklı görmemişti burayı. Yoksa o gelmeyeli 'aile salonu' ayırımı mı yapılmaya başlamıştı? (22, 23)

Sadık Bey'e kendisindeki değişim üzerine kafa yormak kadar boğucu gelir gençliğinin mekânlarında gördüğü bu değişim üzerine düşünmek. Üniversite yıllarında şiirler yazan, tiyatroyla ilgilenen Sadık Bey, âşık olduğu Semiramis'le birlikte Paris'e gidip yaşamını orada sürdürmekten korktuğu anda değişmeye başlamıştır ve sonrasında yıllarca mutsuzluğunun nedeni olarak başkalarını görmüştür. Bu 'başkaları' da genellikle yaşamındaki kadınlar olmuştur. Ona göre kadınlar tarafından tuzağa düşürülmüştür, kandırılmıştır. Sinan gibi kaçır mutsuzluğunda kendi payını görmekten. Sadık Bey, yıllar içinde yalnızca kısa süreli birlikteliklere cesaret edip kadınları yaşamından genellikle dışlarken gençliğinde gittiği mekânlardan da kadınların dışlandığını fark eder. Oysa kendisi de Semiramis'le gidip yerleşmeyi düşledikleri bir mekândan, Paris'ten, korkar. Sadık Bey, Paris'te yabancılarla iletişim kurmakta zorlanırken benzer bir zorluk çekmeyen Semiramis'le yollarının ayrıldığını hisseder (162). Hem Semiramis'in kendine güveni, yaşamına özgür iradesiyle yön vermesi hem de Sadık Bey'in hayalini bile kurmadığı kadar özgür, sorgulayabildiği, soru sorabildiği bir kent ürkütür onu. Sadık Bey'e "Hayatın inkâr üzerine kurulu senin." (45) diyen iç sesi, bu korkularıyla yüzleşmesini sağlar:

Genç adamın yüzünde acımtırak bir gülümseme belirdi: ‘çünkü İstanbul’dayken ikinizin de aklının ucundan geçmeyecek bir hayat kurmuştu kendine... Aklınızın ucundan geçmezdi; çünkü böyle bir hayatın olabileceğinden bile haberiniz yoktu buradayken. Kimseye hesap verilmesi gerekmeyen, bağımsız, özgür, korkmadan, çekinmeden aklına geleni rahatça söyleyebildiğin bir ortam... Ama işte, sen rahat değildin o ortamda. Kendine güvenin olmadığı gibi başka hiç kimseye de güvenin yoktu. Önünü arkanı, sağını solunu kollamadan yaşamaya alışkın değildin. Düşünce özgürlüğü, ifade özgürlüğü gibi şeylerden söz etmiyorum... Oraya gelene kadar... doğuştan hak olarak belenmiş, sorgulamayı kimsenin düşünmediği, nefes almak, su içmek kadar doğal bir kişilik özgürlüğü.’

Sadık Bey derinden içini çekerek kafasını salladı: ‘Ki... bizim buralarda bunun tadına varan kaç kişi var?’

‘Tadını *bilen* kaç kişi var? Semiramis biliyordu, değil mi? Sen sudan çıkmış bir balık gibi debelenirken, Semiramis çok iyi bildiği derin sularda yüzüyordu.’

‘Bir yere gidiyorduk, bir kahveye, bir sergiye, tanımadığı insanlarla bile keyifle konuşuyordu!’

‘Bak sen şu işe!’

‘Ne diyor bu herif, neden cevap veriyorsun diye kızdığımda, ne var canım, espri yapıyor çocuk diyerek hem bana hem de espri yapan serseriye gülüyordu.’

‘Çünkü işte, senin yadırgadığın o ortama balıklama atlamış ve doğal bir uyum sağlamıştı.’

‘Nereye gitsek birileriyle ahbaplık edebiliyordu. Çok rahattı ya... Ben ki bir vakitler Beyoğlu caddesinde kol gezmişim, böyle bir rahatlık yaşamamıştım.’ (162)

Erkek öznenin *abject*’e verdiği tepkilerden biridir korku ve Sadık Bey de hem ataerkil değer yargılarının o zamana kadar ona dayattığı değer yargıları

üzerinden baktığı Semiramis'ten hem hayalini bile kuramayacak kadar özgür bir ortamda, Paris'te yaşamaktan korkar. Onun sınırları çizilmiş dünyasını aşan Semiramis ve Paris'ten kaçarak kendini kurulu düzene hapsedmeyi seçer.

Leylâ Erbil ve Pınar Kür'ün yapıtları, ataerkil düzende mekânların cinsiyetlendirilerek toplumsal olarak yeniden üretilmesini ele alırken bu yeniden üretimler sırasında izlenen farklı yolları çözümlerler. Mekânlar cinsiyet üzerinden ya kadınlara yasaklanmakta ya sınırları ihlal eden kadınlar buldukları mekândan kovulmakta ya da ataerkil düzenin kanunlarını gözetenin *abject* olarak görmediği özel alanla kadınların hareket alanı sınırlandırılmaktadır. Erbil'in bu bölümde çözümlenen iki romanındaki mekânlardan ilkinde, *Tuhaf Bir Kadın*'da, kadın 'iyi eş' rolünün adaylarından biri olarak özel alana hapsedilmek istendiğinden kamusal alandan dışlanmaktadır. Nermin ve Meral'in gittiği meyhanedeki erkekler, Şahin'in belirttiği gibi, "kadınların özel yaşamın dışında boy göstermesine katlanamazlar (*Leylâ Erbil Kitabı* 55). Lambo meyhanesine gelen erkek şair ve yazarlar, Nermin'in varlığını bir tehdit olarak görerek onu mekândan kovarken annesi, Nermin'in okula gitmesini bile istemez; ancak yasaklanan mekânlara giderek kuralları yıkan Nermin, *abjectleştirilir*. Babası da İstanbul'dan duyduğu iğrenmeyi anlatırken kenti kadınla özdeşleştirir. Ailesine uygun görülmeyen biriyle evlendiği için babanın yasasını ihlal eden kızı Nermin'i de evden kovar. Erbil'in bir başka romanı *Karanlığın Günü*'nde ise mekânda zamana bağlı bir sınırlama söz konusudur. Minik Kulüp, gündüzleri kadınlara da hizmet verirken geceleri erkeklerin egemen olduğu bir mekân haline gelir.

Kür'ün roman ve öykülerinde ise mekân ve cinsiyet ilişkisi üzerinde daha çok durulmuştur. *Yarın Yarın* adlı romanında İstanbul'da yaşayan, bir dönem seks işçiliği, sonrasında oyunculuk yaparak geçimini sağlayan Aysel ile Paris'te yaşayan devrimci Josette'in ataerkil normlara uymadıkları gerekçesiyle mekânlardan dışlanmaları gözler önüne serilir; ancak Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ının Nermin'i gibi Aysel ve Josette, dışlandıkları mekâna girerek, meydan okuyarak erkek özneyi / ataerkil düzenin kanunlarını gözeteni rahatsız etmeyi sürdürür. *Asılacak Kadın* romanında ise bir kadının ezilmesine göz yumanların

sonrasında erkeğin işlediği bir cinayetten kadının idam edilmesine yine sessiz kalarak sömürüye, adaletsizliğe destek olmaları ortaya konurken benimsedikleri cinsel ahlakın ikiyüzlülüğü de ifşa edilmiştir. Mekânın da eril zihniyetin ifşasında çok önemli bir işlevi vardır. Yaşananlara koşut biçimde çürüyen, kirlenen yalı, Melek'e karşı işlenen suçların örtbas edildiği bir mekân olarak karşımıza çıkarken sonrasında kadına uygulanan şiddetin tanıkları ve failleri arttıkça yalının kirliliği, tüm mahalleye sıçrar ve kirlenen mekânlar çoğalırken Hüsrev Bey ile suç ortaklarını barındıran, kurdukları düzenin devam etmesini sağlayan bir yer haline gelir. Kadını sömüren, ezen düzenin simgesi haline gelir adeta ve bu nedenle diğer yapıtlarda karşımıza çıkan mekânlara göre farklı bir anlam kazanır.

Kür'ün "Bir Deli Ağaç" öyküsünde ise mekânlar, kadını özel alana hapsetmek amacıyla düzenlenirken "Leylâ İçin Şiir" öyküsünde mekân, *abject*'in yaşadığı bir yer olduğu için ataerkil düzenin sürdürücüleri için tedirginlik yaratır. *Bitmeyen Aşk* adlı romanda mekân, yine erkek özne tarafından kadınla ilişkilendirilerek kurulmuş; ancak romanın başında mekânı arındırdığını ileri sürerek kadını yücelten erkek öznenin egemenliği tehdit edildiğinde öncesinde yücelttiği kadına olan aşkının öfkeye dönüştüğünü göstermesine yardımcı olmuştur. *Sadık Bey* adlı romanında ise Pınar Kür, hem erkek öznenin, yaşamından, hem onun uyum sağladığı düzenin, mekânlardan, kadını nasıl dışladıklarını gözler önüne serer.

### 3. Edebiyatta ve Tiyatrodaki *Abject*

#### 3.1. Erkek Egemen Edebiyat Dünyasının *Abject*'i: Kadın Yazarlar

Üretimin erkeklerin tekeline geçmesiyle kurulan ve günümüzde de süren ataerkil düzen, kadınları kamusal alandan dışlayarak özel alana hapsedmiştir. Böylece kendi değer yargılarına göre toplumsal cinsiyet rollerini de belirleyen bu düzen, kadınların yaratıcılıklarını doğurganlıklarıyla; hareket alanlarını, uğraşlarını ev içiyle sınırlandırmıştır. Bu bağlamda 1929'da *A Room of One's Own* adıyla yayımlanan ve Türkçeye *Kendine Ait Bir Oda* adıyla çevrilen yapıtında Virginia Woolf, “‘Kadınların varlığının özü,’ diyordu Mr. Greg, önemle üzerinde durarak, ‘erkeklerin bakımı altında olmaları ve onlara hizmet etmeleridir’ – kadınlardan ussal yönde bir şey beklenmeyeceği doğrultusunda erkeklerin ileri sürdüğü bir sürü görüş vardı.” (61) yazar ve ekler: “Her zaman karşısında başkaldırılacak, üstesinden gelinecek, bunu yapamazsın, onu beceremezsin diyen o iddia vardı.” (61) Woolf’un eril bakış açısını gözler önüne sermek amacıyla yaptığı bu alıntı, akla erkeği akılla, kadını duyguyla özdeşleştiren ve buna koşut biçimde birçok zıt kavramı kadın ve erkekle eşleştiren düalist düşünce yapısını getirir. Bu düşünce yapısına göre erkek daima merkezdedir, kadın ise sınırlara doğru itilmiştir; ancak üzerindeki denetimi sürdürmek için sınırın tümünden dışına çıkmasına da izin verilmez.

Ataerkil düzende üretimleri de özel alana hapsedilen kadınların tutsaklığını sürdüren çok güçlü bir etken, erkeklerle eşit ekonomik olanaklara sahip olamamalarıdır. Ev içi emekleri karşılıksız bırakıldığı gibi kamusal alandaki üretime katılmaları engellenir. Üretime katıldıklarında ise erkeklerle aynı, hatta bazen daha ağır koşullarda çalışmalarına karşın eşitlik yine söz konusu değildir. On dokuzuncu yüzyılda başlayan feminist hareketin mücadelesinin odağında da yer alan eşit ücret talebi, hapsedildikleri özel alandan kurtulmayı başaran kadınların maruz kaldıkları eşitsizliğin kamusal alanda da sürdüğünün göstergesidir. Bu gerçekler, Woolf’un yine aynı kitapta “Neden cinsiyetlerden biri öylesine varlıklı, öbürü ise yoksuldu? Yoksulluğun kurmaca yazın üzerindeki etkisi neydi? Sanat yapıtlarının ortaya çıkmasında gerekli olan



koşullar nelerdi?” (29) sorularını sormasına neden olur. Kadınlara biçilen toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili olarak ekonomik eşitsizliğin kadınların uğraşları üzerindeki etkisini sorgulayan Woolf, üretim alanından dışlanmanın altını çizer. Oya Batum Mentеше, “Toplumsal Kimlik ve Kadın Yazarlığı” (2002) başlıklı yazısında Kristeva’nın görüşüne gönderme yapar. Kristeva, daha genel bir dışlanmaya dikkat çekerek şunları söyler: “Kadından kastettiğim temsil edilemeyen, söylenmemiş olan, adlandırılmaların, sınıflandırmaların ve ideolojilerin dışında kalmış olandır,” (akt. Mentеше 4). Kristeva’nın değerlendirmesini biraz açarak kadınların tarihten, bizim çalışmamızı ilgilendiren yönüyle edebiyat tarihinden ve bununla ilişkili olarak edebiyattan dışlanması üzerinde durmak gerekir; çünkü üzerinde durulan eşitsizlikler, biçilen roller, bu dışlanmanın zeminini hazırlar. Bu zemin üzerinde yapılanan ataerkil düzen, tarih yazımını da cinsiyetlendirir ve Fatmagül Berktaş’ın bu konuyu ele aldığı *Tarihin Cinsiyeti* (2003) adlı kitabının başlığında ve içeriğinde de dikkat çektiği gibi tarih, erkeklerin deneyimlerine odaklanır. Edebiyat tarihlerine baktığımızda Mentеше’nin “Edebiyat tarihleri kaç kadın yazardan ve ne zamandan beri söz eder?” (4) sorusu akla gelir. Sandra M. Gilbert ile Susan Gubar’ın ortak çalışması ve feminist edebiyat eleştirisinin önemli kaynaklarından olan 1979 tarihli *The Madwoman in the Attic (Tavan Arasındaki Deli Kadın)* adlı kitapta kadınların edebiyattan kimler tarafından, nasıl dışlandığını Charlotte Bronte’nin, değerlendirmesi için şiirlerini gönderdiği Robert Shouthey’den aldığı yanıt ile örneklendirir. Shouthey’in Bronte’ye yanıtı şöyledir: “Edebiyat bir kadının asıl işi olamaz, olmamalıdır da.” (akt. Mentеше 4). *Kadın Yazarlardan Eski Masallar Yeni Meseller* adlı kitabında “edebiyat metinleri[nin] kaçınılmaz olarak belli bir ideolojinin ifadesi” olduğuna işaret eden Dilek Direnç, erkek egemen edebiyat kanonlarının oluşumunu açıklarken kanonlardan kadın yazarların dışlanmalarına dikkat çeker (1):

Kanona dahil edilmiş edebiyat eserleri okura nasıl bir gerçeklik sunarlar? Bu metinlerde kimin değerleri, doğruları ve ülküleri temsil edilir? Kanona dahil edilme süreci nasıl işler? Bu metinleri kimler hangi

ölçütler çerçevesinde seçerler? Bu ve benzeri soruları soran, ırk, etnik köken, toplumsal sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim gibi kategorileri, edebiyat kanonlarını oluşturan süreçlere katılan etkili kategoriler olarak değerlendiren gruplar arasında, erkek merkezli bir kültürün uzantısı olan erkek egemen kanonları, kadın, doğa ve bedenin en altta yer aldığı hiyerarşik bir evren anlayışı çerçevesinde eleştiren ve sorgulayan kadın okurlar, yazarlar ve düşünürler de yer almışlardır. Özellikle 1970'lerin başlarından itibaren, feminist eleştirmen ve kuramcılar, kadınların ve deneyimlerinin edebiyat kanonundan sistematik olarak dışlanmalarına itirazlarını yükseltmişler, gerek içine kabul ettiği yazarların cinsiyetleri ve gerekse bu yazarların benimsedikleri ve sergiledikleri tutumlar açısından erkek egemen bir kanonun, tek sesli, tek görüşlü ve dolayısıyla tek taraflı bir dünya kavrayışı ve temsili sunduğunu, bu durumun ise insan deneyimlerinin zenginlik ve çeşitliliğinin üstünü örttüğünü ileri sürmüşlerdir. (3, 4)

Ataerkil düzenin tüm kurumlarında olduğu gibi edebiyatta da sınırları, kuralları belirleyen, diğer bir deyişle 'yasa koyucu' bir otorite vardır ve bu otorite, erkektir. Yüzyıllar öncesinden kadınlara ev içi rolleri 'uygun' gören eril otorite, edebiyatta yine karşımıza çıkar ve yazan kadınlara buyurgan bir sesle yapması ve yapmaması gerekenleri söyler. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren yazdıklarını paylaşma cesareti gösteren kadın yazarların kendilerine edebiyatta yer bulmaları için erkek adları seçmelerini açıklayabilir bundan başka bir gerekçe var mıdır? Edebiyatta kadın olarak var olmaları henüz eril otorite tarafından hazmedilememiştir. Mentşe'nin aynı makalesinde Laski'den alıntılıyarak verdiği çarpıcı bir örnek, edebiyatı da tekeline alan eril zihniyeti tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır: "George Eliot'ın erkek değil kadın olduğunu geç anlayan bir köşe yazarı önce methettiği *Adam Bede* romanını 1859'da şöyle karalıyor: *Adam Bede*'in yazarı, 'Eğitilmemiş ahlaki değerleri olan, iyi gözlemci kurnaz bir kadın... bu kafasının dikine giden bayan daha çok satış amaçlı gösterişli duygular ve dini terimler kullanıyor... böylece güle güle

bay Eliot, hoş geldin Bayan Biggins” (7). Bu örnek, bir yandan erkeklerin köşe başlarını tuttuğu edebiyat eleştirilerinin taraflılığını ve cinsiyetçiliğini bir yandan da temellerinin ne denli zayıf olduğunu gösterir. Edebiyat dünyasındaki bu kurulu düzeni irdelediğimizde karşımıza yayın aşamasından eleştirisine, eleştiriden ödüller için belirlenen ölçütlere ataerkil kodları yeniden üreten bir tablo çıkar. “Edebiyatımızda Kadın Duyarlılığı” başlıklı bir panelde konuşması olan Feyza Hepçilingirler, bu gerçeğin altını çizerken düzenin kadın yazarlara koyduğu sınırları dile getirir: “Kadın yazar olarak size yakışmayan konulara el atamazsınız kolay kolay. Çünkü kadın duyarlılığı sizi yeniden dört duvar arasında sıkıştırmıştır,” (4) ve bu nedenle duyarlılığın kadınla özdeşleştirilmesini de eleştirir. Hepçilingirler’e göre ‘kadın duyarlılığı’ da kadın yazarlara sınırlar çizmek isteyen eril otoritenin kurnazlığıdır. Böylece kadın yazarlar, kendilerine yine eril otorite tarafından ‘uygun’ görülen konuların dışına çıktıklarında sınırları ihlal ederler. Kurallara uymayan kadın yazarlara, erkek eleştirmenlerin verdiği tepkiler ise küçümsemek ya da yok saymaktır. Ürkmek ise üstünü örtmeye çalıştıkları bir başka tepkidir. Edebiyattaki iktidarını korumak isteyen erkeğin ürktüğü en başta kadının yazmasıdır; çünkü ne yazacağını denetlemeye çalışsa da sınırların zorlandığı, ihlal edildiği örnekler vardır. Erkek eleştirmen, kadın yazardan yalnızca kendi dünyasını ‘duyarlılıkla’ anlatmasını isterken kadın yazarın erkekleri anlatması, erkek özneyi tedirgin eder. Yazınsal bir metinde yazan değil, yazılan konumunda olmak, iktidarını yok eder. Kurulu düzende kadını anlatan erkek yazarlara alışıkken anlatılanın yer değiştirmesi, düzeni sarsmaya başlar. Kadın yazarın kurmaca metinde ele aldığı erkek kahramana eleştirel yaklaşması, onun gerçek yaşamdaki karşılıklarının örtbas etmeye çalıştığı yönlerini ifşa etmesidir bu sarsıntıya yol açan. *Kendine Ait Bir Oda*’da bu tedirginliğe dikkat çeken Woolf da şunları söyler:

Uygar toplumlarda kullanımları nasıl olursa olsun, aynalar, tüm şiddete dayalı ve kahramanca eylemler için gereklidir. Napolyon ve Mussolini, her ikisi de, bu nedenle kadınların zayıflığı üzerinde dururlar, çünkü kadınlar daha aşağı düzeyde olmasalardı büyüteç işlevini yerine

getiremezlerdi. Bu durum, kadınların, erkekler açısından gerekliliğini kısmen açıklamaya yarar. Kadının eleştirisi karşısında duydukları tedirginliği ve bir kadının herhangi bir eleştiriyi, bir kitabın kötü, bir resmin yetersiz olduğunu ya da başka bir şeyi, aynı eleştiriyi getiren bir erkekten çok daha fazla acı vermeksizin söylemesinin olanaksızlığını da açıklar. Çünkü kadın gerçeği söylemeye başlarsa erkeğin aynadaki görüntüsü küçülmeye başlar, yaşam karşısındaki uyumluluğu yok olur. Erkek sabah kahvaltısında ve akşam yemeğinde kendini gerçek boyutlarının en az iki katında göremezse, kararlar vermeyi, yerlileri uygarlaştırmayı, yasalar koymayı, kitaplar yazmayı, özenle giyinip yemekli toplantılarda konuşmalar yapmayı nasıl sürdürecektir? (41)

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren kadın yazarların önce erkek adları, sonra kendi adlarıyla edebiyatta var olmaları, erkek öznenin aynada istediği görüntüyle karşılaşamamasına yol açarken yüzyıllar boyu belirlenen rollere, çizilen sınırlara, uygulanan baskılara, kadınların kalemi ellerine alarak ve yazdıklarını paylaşarak başkaldırmasıyla edebiyatta yeni bir sayfa açıldığını görmek mümkündür. Bu sayfayı, o zamana kadar gücü elinde tutan erkek yazarlar ve eleştirmenler çevirmeye çalışsalar da erkeğin egemen olduğu bir düzende kadının yazması bir başkaldırıdır ve bu ilk adım, düzeni değiştirmese de erkek özneyi tedirgin etmeyi başarmıştır.

Bu aşamaların devamında konu etrafında gelişen tartışmalar günümüzde de sürer. Bir yandan kadınların yazdıklarında hangi konuları işleyip işlememeleri gerektiği ‘buyrulurken’ bir yandan da ‘kadın yazar’, ‘kadın şair’ ve ‘kadın edebiyatı’ gibi tanımlar, tartışma konusu olur. “Yazarın kadını, erkeği olmaz.” gibi önermelerin gizlemeye çalıştığı zihniyetin üzerinde durmak gerekir. *Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum* (2001) adlı kitabında yer alan “Kadın Yazar” başlıklı yazısında kadın olmakla yazmak arasındaki “ilişkinin yadsınması, yaratmanın ve yaratıcı sanatçının ‘cinsiyetsiz’ (sözcüğün “doğal” ve “toplumsal” çağrışımlarıyla) bir süreç veya birey olarak algılanması ve tanımlanması, bence, eksik bir kavrayış.” diyen Erendiz Atasü, “kadın yazar” kavramının

reddedilmesinin bu eksik kavrayışa hizmet ettiğini ileri sürer (23). Aynı kitapta yer alan “Kadın Edebiyatı / Kadınların Edebiyatı” başlıklı yazısında ise edebiyatın ulusal, sınıfsal tasnifine kimsenin ses çıkarmazken “kadın edebiyatı” kavramına gelen tepkileri eleştirir ve bu kavrama gelen iki farklı tepki üzerinde durur:

‘Türk edebiyatı’, ‘Fransız edebiyatı’, ‘burjuva edebiyatı’, ‘halk edebiyatı’ gibi ulusal ve sınıfsal çağrışımlı ayrımlamalar kimseyi şaşırtmaz da, ‘kadın edebiyatı’ dendi mi herkesin tüyleri diken diken olur! ‘Edebiyat dışı sınıflandırmalara başvurmanın sakıncaları’ndan söz etmek, o zaman akıllara düşer: Erkekler, ‘Bu terim de nerden çıktı başımıza!’ diye irkilir; kadınlar, ‘Edebiyatta da mı gettoya hapsedileceğiz!’ diye telaşlanırlar. Kadınlıkla ilgili her şeyin ikinci sınıf olduğu önyargısı gücünü hissettirebiliyorsa bir ortamda, böylesi terimlerin gerek saldırı gerek savunuyu amaçlı saptırmalara uğrayacağını peşin peşin kabul etmekte yarar var kanısındayım. (32)

Söz konusu terimler, eril otoriteyi sarstığı için erkekler tarafından tepkiyle karşılanır. Kadınların tepkisinin altındaysa ataerkil düzende kadınlığa yüklenen olumsuz anlamlar göz önünde bulundurulduğunda kadınların yazdıkları metinlerin değersizleştirilmesi olasılığına karşı duyulan endişe vardır; ancak bu endişe, edebiyattaki eril otoritenin öne sürdüğü kadınlara yalnızca erkekleşerek bu alanda var olabilecekleri koşulunun gözden kaçırılmasına neden olur.

‘Kadın yazar’ tanımı, Atasü’nün dikkat çektiği gibi saldırı amacıyla bu çalışmada yapıtları incelenen Leylâ Erbil’e karşı da iki kez kullanılmıştır. Erbil, *Zihin Kuşları* (1998) adlı yapıtında yer alan bir makalede ve söyleşide bu saldırılara değinir. Fransız Kültür Bakanlığı’nın düzenlediği “Les Belles Etrangères” adlı programa çağrılan kadın yazarlardan ‘dişi yazar’ diye söz eden Adalet Ağaoğlu’nun yazısı üzerine “Bir yazarın (A.Ağaoğlu), bir dergide (*Nar* 3 Mayıs-Haziran 1995) bizi, ‘Fransızların çağırdığı... beş-on dişi... bir-iki eril yazar...’ olarak yorumlayan acıklı (!) yazısını ibretle okudum!” der Leylâ Erbil

(38). Bir erkek eleştirmenin yazardan söz ettiği bir yazısında yine ‘dişi yazar’ diyerek alay etmesi ise Erbil’in önceleri ‘kadın yazar’ olmaya karşı çıkmasına neden olmuştur. Sonrasında ‘kadın yazar’ tanımı ile ilgili görüşleri değişen Erbil, 1997’de Yılmaz Varol tarafından gerçekleştirilen ve hem *Düşler Öyküleri* dergisinin Mayıs 1997 tarihli sayısında hem de *Zihin Kuşları*’nda yer alan söyleşisinde söz konusu tanımlar için şunları söyler:

Haklısınız işin başında, ‘kadın yazar’ olmaya tepki duyuyor; sadece, ‘iyi yazar kötü yazar’ vardır gibi pek mantıklı görünen bir doğruyla bağlıyordum kendimi. Tepkimin bir nedeni de, bir ‘erkek eleştirmenin’ hemen hemen fanatik bir duyguyla adımı vermeden ‘dişi yazar’ diye alay etmesiydi benimle[...] Konuya değinmem sorunuza sahih bir yanıt verme kaygısından doğdu. Öte yandan o vakitler, insanın daha özgür bir dünya yaratma amacını içeren sosyalist mücadelenin her şeye yeterli olduğuna ve sosyalizm iktidara geldiğinde, benim de ta 1959’dan (*Hallaç*) bu yana odak noktası kadın sayılabilecek çalışmalarımın öngördüğü sorunların tümünün çözüleceğine inanıyordum. Bugün o düşüncede değilim. Feminist hareket de o yıllarda yılan uykusundaydı. 1968’de *Gecede*, 1970’lerde *Tuhaf Bir Kadın* yayımlandıktan sonra feminist hareketin ayrışması, güçlenmesi ve kitaplarıma sahip çıkmasıyla sosyalizmi bekleme düşüncesinin saçmalığı ortaya çıktı. Kadının, kadın yazarın içine düştüğü ve orada yüzdüğü dilin erkeklerce kurulmuş ve yazılmış bir tarihin dili olduğu, tüm belleğimizin taraflı bir biçim aldığı olgusunu hayretle izledim. Evet yazarlık gövdeyle değil beyinle yapılıyordu ama erkeklerce örülmüş ve kadınlık durumlarına gerçek yerin verilmemiş olduğu erkek egemen bir dildi miras aldığımız. Biz orada, o noktada sanki onların yoğurduğu amacın ve gerçeklerin sürüp gitmesini sağlayan eklemeler yapmaktaydık. Elbette ki bir olgunun bilincine varmak, hemen onu yenmek anlamına gelmiyor. Ancak görmeden de değiştirme çabasına giremezsiniz. İşte, ‘kadın yazar erkek yazar değil sadece iyi yazar vardır’ gibi bir kabul bu tek taraflı dilin riskini kabul anlamına da gelir. (196)

Erbil'in ilk yapıtlarının yayımlanmasıyla eş zamanlı olarak gelişen feminist hareketin etkisiyle 'kadın yazar' tanımıyla ilgili görüşleri değişir; çünkü feminist eleştiri, o zamana kadar sorgulanmadan kabul edilen, tartışılmayan, ataerkil düzenin sinsice yerleştiği görüşlerin, savların tartışmaya açılmasına neden olmuş ve yazarın da üzerinde durduğu gibi yazarlardan cinsiyetsizlik bekleyenlerin asıl amaçlarının erkekler tarafından kuralları belirlenmiş bir dilin kullanımının sürdürülmesi olduğunu ortaya çıkarmıştır. Böyle bir beklentisi olanların istekleri, elbette yalnızca dile ilişkin değildir. Daha önce de değinildiği gibi eril otorite, kadın yazarlara hangi konuları işleyip işlemeyeceğinin de listesini vermek, hangi alanların serbest hangilerinin yasak olduğunun her fırsatta altını çizmek ister. Bu nedenlerle, öncesinde 'kadın yazar' tanımına karşı çıkmış bir yazar olarak, Leylâ Erbil, "kadın yazar nitelemesini çekinmeden, bastırarak göstermek durumundayız." (198) der ve yapıtlarında erkek egemen bir edebiyat dünyasının kadın yazarları nasıl dışladığını, nasıl *abject*leştirdiğini ve kendisi için bir tehdit olarak gördüğünü ele alır.

1971 yılında yayımlanan *Tuhaf Bir Kadın* adlı yapıtında şiirler yazan Nermin, edebiyat dünyasından insanlarla tanışmak ve fırsat bulduğunda şiirlerini değerlendirmelerini istemek için gittiği Lambo'da yaşamının her anında karşılaştığı erkek egemenliğinin edebiyat dünyasında da geçerli olduğunu görür. Kadınlarla dost olmaktan, herhangi bir konu üzerinde tartışmaktan; şiirden, siyasetten konuşmaktan kaçan eril zihniyeti bulur karşısında. Onların erkek oluşları Nermin'i ilgilendirmez; ancak onlar Nermin'in yalnızca kadınlığıyla ilgilenirler. İki yıl boyunca gittiği bu mekânda erkekliğini, diğer bir deyişle iktidarını kanıtlama telaşı içinde olanları daha yakından tanır Nermin. Hikâyeci M.E., şair R.R.'nin Nermin'le birlikte olmak için kendisinden evinin anahtarını istediği yayar çevreye. Nermin, bu söylentiye yayan M.E.'ye hesap sorarken Lambo'ya gelen R.R., hikâyecinin iddialarını reddeder ve eve götürmek istediğinin başka bir kadın olduğunu söyler. Söz konusu kadın Nermin olsa da olmasa da kadın, R.R., M.E. ve bu söylentinin peşine takılanlar tarafından cinsel nesneye indirgenmiştir (45-7). Şair ve hikâyeci mekândan çıktıktan sonra Mösyö

Lambo ile dertleşen Nermin, eril zihniyetten duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Mösyö Lambo ise verdiği yanıtla edebiyatı da tekeline almış erkekliğin değişmezliğini ortaya koyar:

- Ayıp değil mi Mösyö Lambo, benim buraya erkek aramaya geldiğimi mi sanıyorlar?
- Eh, erkek bunlar, erkekler böyledir.
- Yani bana annenin dizinin dibinden ayrılma mı demek istiyor bu yobazlar, beni bir arkadaş olarak göremezler mi, ya da bir kız kardeş gibi?
- Olmaz bre kızım, nasıl olur, erkek bunlar, sen onların kız kardeşi değilsin ki!.. (47)

Lambo'daki edebiyat çevresinin kadına bakışına öylesine öfkelenir ki mekândan çıktıktan bir süre sonra arkasından '100 lira, 100 lira' diye seslenip onu metalaştıran, "başında kasket, ayağında çamurlu lastikler, sakalları uzamış, yarı haydut yarı hırsız bir şey" (47) gibi olan adama bu kadar sinirlenmez; çünkü toplumda kendilerine aydın sıfatı verilen şairler, hikâyecilerin kadına bakışlarıyla bu adamın yaklaşımı arasında hiçbir fark olmadığını görür; ancak bu eril zihniyete boyun eğmez. Aradan biraz zaman geçtikten sonra Lambo'ya gittiği bir gün, oradaki şairler, hikâyeciler meydan okuyan bir Nermin bulurlar karşılarında. Kendisine 'Sen kimsin yahu, kim oluyorsun?' diye bağırın Ozan A.'ya geri adım atmadan karşılık verir: 'Ben bir şey değilim ama, siz de değilmişsiniz, oysa ben sizi bir adam sanıyordum!'. Bu yanıt, Ozan A.'yı daha da öfkelenendir ve Nermin'i Lambo'dan kovmaya kalkar. Bunun üzerine Nermin, erkeğin belirlediği sınırları ortadan kaldırıp kendi sınırlarını çizmeye başlar ve A.'ya kendisinin nerede oturacağına karışamayacağını söyleyerek erkeğe karşı bir sınır çizer (58). Nermin'in ortadan kaldırdığı sınır, egemen erkeğin çizdiğiidir. A.'ya karşı çizilen sınır ise kadınların yaşamlarını biçimlendirmeye, üzerlerinde egemenlik kurmaya çalışan egemen erkeğe karşı çizilmiş bir sınırdır. Bu, tam da Kristeva'nın *Korkunun Güçleri*'nde karşımıza çıkan bir tespiti akla



getirir: *Abject*, yasağı, kuralı ya da yasayı tanımazken ondan uzaklaşmaz ama “onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır” (28). Nermin de tartışmaları boyunca asla geri adım atmaz. Cumhuriyet’le beraber kadınların elde ettikleri hakları ellerinden onun gibilerin alamayacağını dile getirdikten sonra erkek şairi ‘en hassas’ yerinden sarsar ve şiirlerini eleştirir. Erkek şair eleştirilen, kadın ise eleştiren taraftadır artık. Erkek eleştirmenlerin kuralları belirlediği, ‘yasa’ları koyduğu edebiyat dünyasındaki kuralların, yasaların yolu bir kez daha değişir böylelikle. “senin gibi bir adamın iyi şiir yazması imkânsızdır. Sahtekârlık sizin yaptığımız, adalet, özgürlük, eşitlik sözleri altında softalık ediyorsunuz.” der Nermin ve Ozan A. geri adım atmaya hazırdır artık (*Tuhaf Bir Kadın* 58). Nermin hem eleştiren ve eleştirilenin konumlarını değiştirir hem de özgürlük, eşitlik gibi kavramları dillerinden düşürmeyip konu kadın özgürlüğüne, cinsiyetler arası eşitliğe gelince değişen erkeklerin ikiyüzlülüğünü ifşa eder. Ozan A. ile tartışmaları sırasında “Bu kapıları bana Atatürk açtı softa herif anladın mı, Atatürk açtı bu kapıları bana, sen kim oluyorsun da yeniden o karanlık deliklere tıkmaya kalkıyorsun Türk kadınına ha?” (58) diye bağırarak Nermin, bir gün arkadaşı Meral ile konuşurken kendilerini devrimci gibi gösteren erkeklerin de Atatürk’ü anlamadıklarını, Cumhuriyet’in kurulmasıyla kadınların elde ettikleri hakları hazmedemediklerinin altını çizer:

Onlar, bizi kabul etmek istemiyor. Onlar aralarında görmek istemiyorlar Türk kadınına, bakma öyle her birinin Atatürk devrimcisiyim diye aslan kesildiğine, kendileriyle eşit olmamızı, bizim de salt sanat konuşmak için, sanatçı dostlar edinmek için oralara girip çıkmamızı yediremiyorlar erkekliklerine, zora gelince çıkarıp bilmem nerelerini göstermeleri bundan. (63)

*Tuhaf Bir Kadın*, ataerkil düzende yaşamın farklı alanlarında kadınların erkek özneler tarafından sürgün edilmişlerinin örneklerini verirken edebiyat dünyasında da erkekler tarafından konulan yasaların geçerli olduğunu gösterir.

Erbil'in 1977'de yayımlanan öykü kitabı *Eski Sevgili*'de yer alan "Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen" adlı öykü ise kadınların erkek egemen edebiyat dünyasında kurulu düzene karşı bir tehdit olarak görülmesine odaklanır. Erkek anlatıcı, komşu ülkelerden birine ülkelerinin yazarlarını tanıtmaya birlikte gidecekleri eleştirmen arkadaşı Tacettin'in ofisine gittiğinde Tacettin'in yanında bir kadın vardır. Öykü bu sahne ile başlar ve kadın, ofisten çıktıktan sonra iki erkek eleştirmen arasında geçen diyalog üzerinden edebiyat dünyasının iç yüzünü ifşa ederek devam eder. Anlatıcının ofiste karşılaştığı kadın, yazar Gülizar Tekbasar'dır. Anlatıcıya göre yazardan başka her şeye benzemektedir. "Buna konsomatris desen olur, kuru temizleyici metres desen olur, trikotajcı kız desen olur da, romancı?" (34) diyerek aşağılar kadın yazarı. Tacettin ise kendilerini –eleştirmenleri– yazarların ve tiplerinin yaratıcısı olarak görür. Edebiyat dünyasındaki iktidarın sahibi olduklarını açıkça dile getirir. Sınırları çizmiş, kuralları belirlemişlerdir. Nitelikli bir yazar bile onlar isterse ve desteklerse kendine yer bulup adını duyurabilir (35). Kendi normlarına uymayan kadın yazarlar ise birer *abject* olur onlar için. *Abject*'e karşı tepkilerini ise kadın yazarlardan söz ederken cinsiyetçi bir dil kullanıp onları aşağılayarak verirler. "Kadın kadındır, yazar da olsa kadın olmasını bilecek." (36) diyen Tacettin, ataerkil düzenin kadınlara çizdiği sınırları bir kez daha karşımıza çıkarır bir 'sosyalist erkek eleştirmen' olarak. Anlatıcı, Tacettin'in ikiyüzlülüğünü "Kendi sosyalisti, ama sosyalist olmayan bir toplumda yaşadığını biliyordu; olamayacağı kadar dürüst olmak da istemiyordu, düşe kapılmıyordu yani." (35) diyerek örtbas etmeye çalışır. Oysa Tacettin, eşitsizlikler üzerine kurulu olan bir düzenin sürdürücülerinden biridir, edebiyat dünyasındaki temsilcilerindedir.

Öyküde adı geçen başka bir kadın yazar Türkân Seymen, bir *abject*'tir Tacettin için; çünkü "ukala, kendini beğenmiş, berbat biri[dir]" (37). Tacettin'in egemenliği için açık bir tehdittir. Bu nedenle onu küçümsemeye, yazdıklarını değersizleştirmeye çalışır. Cinsel nesneye indirgeyemediği Türkân'ın frijit olduğunu ileri sürerek bir kadın yazarı yine cinsellik üzerinden aşağılar. Tacettin konuşurken anlatıcı, Türkân Seymen'i düşünür. Onun gözünde de bir *abject* olan Türkân Seymen, kendisine –bir erkek eleştirmene– meydan okuyarak sınırları

ihlal etmiştir. Bu meydan okuma, erkek özneyi rahatsız eder. *Abject*'e karşı tepkisini yine aşağılayarak verir:

Odayı sanki çift sesli, bir tek insanın kahkahası doldurdu. Türkân'ı getirdim gözümün önüne. Gerçekten de sinir bir şeydi. Sevimsiz bokun biriydi. Ben de hiç sevmezdim onu. İlk tanıştırlmamızda atıldıydı üstüme: 'Siz misiniz o saçma sapan eleştirileri yazan; kuzum neye dayanarak Şahin Bulut'u devrimci diye sürüyorsunuz okurlara? Olacak şey mi, Garaudy bir Alman yazar için şunları demiş, şu halde Bulut da devrimciymiş, nasıl bir yöntem getiriyorsunuz eleştiriye, ayırımında mısınız acaba?' 'Tuhaf şey, Şahin Bulut'u beğenmiyorsunuz demek ki?' 'Beğenmek mi! Hah! Sorun bu mu? Edebiyatın ne yana götürüldüğüne parmak basmak istiyorum sadece. Bana ne Şahin Bulut'tan! Nasıl bir edebiyatın gözde tutulduğu sorunu bu. Eleştirinin üzerinde hiçbir denetim olmayışından yararlandığınızı söylüyorsunuz size.'[...] 'Hanımefendi o kadar biliyorsanız kendiniz başlasanız ya eleştiriye! Ne duruyorsunuz?' 'Başlatmazsınız ki! Denemedim değil, işe önce sizlerden başlamak gerekti; suyun başını da siz tutmuşsunuz. Sizleri darıltacak yazıları en ilericiler bile yayımlamıyor. Kişisel deyiveriyorlar işlerine gelmeyince. Sizin kişisel görüşlerinizi de eleştiri diye yutturuyorlar! Biliyorsunuz gazeteler sizin ve sizin gibi düşünenlerin ellerinde. Tezgâhı kurmuşsunuz bir kere, tıklar tıklar işliyor, alan memnun satan memnun, egemen güçlerin edebiyat alanındaki adamları sizlersiniz!' Küfrü basacaktım ya tuttum kendimi, 'Hanımefendi' dedim, 'öyleyse koşullar henüz size sıranın gelmediğini belirliyor, boşuna öfkelenmeyin, keskin sirke küpüne zarardır! Siz de sıranızı bekleyin!' 'Eh işte bunda haklısınız' dedi, küçümseyici bir gülüşle, 'yalnız şunu yerine koymalısınız, sizler hep karıştırırsınız çünkü: Karşısında olduğum kişiler değil, siz, Ahmet, Fatma'lar değil, bir anlayış, bir dünya görüşü. Beni başka türlü tarif etmeye kalkmayın!' Hıh, orospu dedim içimden, kimsin sen de seni tarif edecekmişim! Bizim Kadri'yle sevişirken iyiydi! O kadar namusluysan

çıkıp bağırsana ‘Kocamı boynuzladım!’ diye. Hıh! Bizim Kaya ordaydı hikâyeci, kulağıma eğildi. ‘Aldırma abi’ dedi, ‘görmüyor musun ‘bana atla’ demek istiyor!’ (37 – 39)

Türkân Seymen, anlatıcı ve benzerlerinin tekelinde olan eleştiri dünyasındaki ikiyüzlülüğü, cinsiyetçiliği, hiçbir temele dayandırılmadan yapılan eleştirileri ifşa ettikçe erkek özneyi alaşağı eder. Türkân Seymen’in anlatıcı ve Tacettin gibiler tarafından sürdürülen düzenin iç yüzünü tüm çıplaklığıyla ortaya koyması, erkek egemen edebiyat dünyasında eleştirme sırasını kadınlara hiçbir zaman vermeyecekleri gerçeğini anlatıcıya itiraf ettirmesi, buna karşı, anlatıcı ve benzerlerinin aksine, sorununun kişilerle değil, bir anlayışla olduğunu dile getirmesi, anlatıcıyı daha çok öfkeliendirir; çünkü kendisinin de başında olduğu düzenin maskelerini düşürmüştür kadın yazar Türkân Seymen. Şahin’in belirttiği gibi Türkân Seymen’in “yıllarca bilinen bir gerçeği erkeğin yüzüne açıkça fırlatmış olması, rahatını bozar erkek eleştirmenin” (*Leylâ Erbil Kitabı* 173). Seymen’in eleştirileri karşısında kendini ve ortaklarını savunamaz anlatıcı. Bunun üzerine, sınırları ihlal eden *abject*’e tepkisini onu içinden, cinselliği üzerinden aşığılayarak verir hikâyeci Kaya’yı da kendine ortak ederek. “[K]adın kadınlığını bilmeliydi,” (*Eski Sevgili* 39) diyen anlatıcı, ataerkil düzenin belirlediği toplumsal cinsiyet rollerine uymasını beklemiştir Türkân’dan. Uysal, boyun eğen, sesini çıkarmayan bir kadın görmek istemiştir karşısında ama kadın yazar, erkek eleştirmene başkaldırmıştır. Tacettin’in Türkân’dan söz ederken değersizleştiren sözler kullanmasından hoşnut olur bu nedenle. Türkân Seymen, ülkesinin yazarlarını komşu bir ülkeye tanıtmak için giden Tacettin tarafından bir kez de katılımcılar önünde ama elbette yine cinselliği üzerinden değersizleştirilir ve böylece Gülizar Tekbasar, eril otoriteye başkaldırmadığı için edebiyat dünyasında, yurt dışında bile, adını duyurma olanağı bulurken Türkân Seymen, erkek egemen edebiyat dünyasının *abject*’i olur:

Tacettin’in sesi doluyor kulağıma: ‘... bizim yazarımız Gülizar’dır. Gülizar Tekbasar’dır. Çağıracaksanız onu çağırın ülkenize,

çevirecekseniz onu çevirin edebiyatınıza. Siz tutmuş Türkân Seymen’i soruyorsunuz bana...’ Duraksıyor bir an, toparlıyor sesini hemen gülmesinin eşliğinde son sözü çıkartıyor ağzından: ‘Türkân diye bir ‘kadın yazar’ da vardır, ama o bize hâlâ iki bacağıın arasını göstermekle meşgul!’ (43, 44)

“Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen” adlı öyküde Türkân Seymen, kamusal alandaki eril otoriteyi rahatsız ederken Erbil’in 1985 yılında yayımladığı *Karanlığın Günü* adlı romanında kadın yazar Neslihan, özel alandaki eril otorite –kocası Sadrettin– için bir tehdittir. Neslihan’la Sadrettin arasındaki ilişkide de kadınlara dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri devreye girer. Sadrettin, Neslihan’ın önceki romanlarından birini yazarken evden bir süreliğine uzak kalmasına getirir sözü. Amacı, ataerkil düzenin ailenin gereksinimlerini karşılamakla ‘görevlendirdiği’ karısının görevlerini yerine getirmedini hatırlatmaktır. Sadrettin’i rahatsız eden bir başka konu ise Neslihan’ın o günlerde yazdığı romanında ailesini anlatmasıdır. “[S]ende aile kutsiyetine inanç yoktur bilirim!...” (192) diyerek eleştirir Neslihan’ı; çünkü kadın tarafından kaleme alınan bir metinde ‘anlatılan’ konumunda olmak, özel alanda saklı kalmasını istediklerinin ifşa olması, Sadrettin’in sınırlarının ihlal edilmesi, egemenliğinin sarsılması demektir. Ataerkil kodları öne sürerek ve kızları Bilge’yi annesine karşı yanına çekerek Neslihan’a tepki verir. Böylece olası bir anne – kız dayanışmasını tartışmanın başında önler. Devamında eril bir bakış açısıyla ailenin bir romanda nasıl anlatılması gerektiğini dile getirirken “klasik aile tablosunu[n]” korunması gerekliliğine dikkat çeker (193). Neslihan, “Gerçeği yazmalı insan!” derken Sadrettin, kadının kaleminden çıkacak gerçekten ürker ve hem kadın yazarı hem de metnini bir *abject* olarak görür. Ataerkil düzenin bir kurumu olan ailenin kadının gözünden anlatılmasını “kirletmek” olarak yorumlarken *abject* olarak görülen kadın yazar, Neslihan, “Çocukları şu ikiyüzlü ahlak ilkelerine zehirlenmesen olmaz mı?” diye sorar erkek özneye ve böylece ataerkil normları silkelemeyi sürdürür (194).

Leylâ Erbil'in 2001 tarihli novellası *Cüce*'de ise bir kadın yazarın – Zenîme'nin– medya dünyasıyla arasındaki çatışma dikkati çeker. Metnin başkişisi olan yazarın kadın olması önemlidir. *Varlık* dergisinin 1134. sayısında yayımlanan söyleşisinde İdil Önemli'nin “*Cüce*'nin başkişisini bir kadın olarak değil de bir erkek olarak kurgulasaydınız sonuç yine intihar mı olurdu? Yazar kimliğinin ve yazar olarak düştüğü ikilemlerin, çatıştığı toplumsal değerlerin ve baskıların ötesinde aynı çıkışsızlığa düşer miydi?” sorusuna verdiği yanıtta Erbil, “Her şey değişirdi o vakit, her şey...” der ve sorar: “Erkek egemen toplumda yaşadığımızı unutabilir miyiz?” (28). Erbil'in novellasının başkişisine verdiği isim de erkek egemen bir toplumun edebiyatında kadının konumunu tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Aynı söyleşide Zenîme'nin sözcük anlamı üzerinde durur: “hiçbir kavme ait olmayan, o kavme sonradan katılan, soyu bozuk gibi bir şey.” (26). Edebiyat dünyasında on dokuzuncu yüzyıldan itibaren isimlerini duyurmaya başlayan ve günümüzde bile erkek egemen bir yapıyla mücadele etmek zorunda kalan kadın yazarlardan biri olan Zenîme, düzenin bir parçası olmamak için direnir ama “büsbütün yok olmak istediğimi de düşünmemelisiniz” der (*Cüce* 20). Kadından kendi koyduğu sınırlar içinde yazmasını bekleyen, sınırları ihlal ettiği zaman yok sayan, cinsiyetçi dille saldıran bir düzenin neden olduğu bir ikilemdir Zenîme'nin düştüğü. Bir gün basından tanıdıklarını arayarak artık gazetelere konuşacağını, televizyonlara çıkacağını haber verir (34). Zenîme'nin fotoğraflarını çekip röportaj yapmak için geçen gazetecinin –cücenin– cinsiyetçi dili, aralarındaki gerilimin eve adım atar atmaz başlamasına neden olur. Cüce, Zenîme'yi ve evini “malzeme” olarak tanımlar, evden “kendini kapattığın ev” diye söz eder (61). Kadın yazar ve fotoğraflarının çekileceği ev, erkek egemen medyanın malzemesi haline gelmek üzeredir; ancak Zenîme'nin yazdığı metinde çekimlerin yapıldığı günü anlatırken cücenin sözlerini aktarmanın yanı sıra bu erkek gazetecinin bedenini *object* olarak tarif etmesi ve onunla mücadeleye girişmesi, erkek gazetecinin kadın yazar üzerinde mutlak egemenlik kurmasını engeller. Cüce, egemenliğini Zenîme'yi nesneleştirip değersizleştirerek kurmaya çalışır. Medya dünyasının Zenîme'den “Lanetin biridir” diye söz ettiklerini yüzüne söylerken erkek

egemen medyanın o güne kadar kendilerine ‘malzeme vermemiş’ bir kadın yazarı nasıl *abject* olarak sürgün ettiklerini gösterir (64). Bu söylentilerle adı unutulmaya yüz tutmuştur Zenîme’nin. Cüce, yasalarının uygulayıcılarından biri olduğu erkek egemen medyanın cinsiyetçi bakışını ortaya koyarken kendisi de Zenîme ile arasında bir yöneten – yönetilen ilişkisi kurmak ister. Diğer bir deyişle cüce de sürgüne gönderilen Zenîme’yi sürgünde tutmaya niyetlenir. Emir veren, kadını biçimlendirmeye çalışan taraf olmaya çalışır. Zenîme’den “ilahi bir teslimiyet” isterken kadın üzerinde kurmak istediği egemenliğin temellerini sağlamlaştırmaya çabalar adeta (66). Kendini unutulmaya yüz tutmuş yazarın kurtarıcısı olmaya aday görür ve kendine bahsettiği bu konum, elde etmek istediği egemenlikle doğrudan ilişkilidir (70). Cücenin buyurganlığı, Zenîme’ye ataerkilliğin tarihini hatırlatır:

Menipo sıçradı, bir eli kamerasında sürekli, berikiyle benim elimi kavradı kocamandı elleri, bir cücede bu büyüklükte elle, ‘Koş!’ dedi, arka bahçeye sürüklüyordu beni anlamıştım kestirmişti gözüne gene bir zirve, ben neye olduğunu pek de iyi bilemeden gülüyordum hâlâ kanayan kalbimle; ‘Artık o gerginliğin de kalmadı, artık benim makinemsin, şu işte en yüksek ağaç şu, o saatten de, masadan da daha anlamlı!’ diye haykırdı ne anlam görüyorsa onların ardından, TIRMAN! Dedi, ‘TIRMAN BÜTÜN RUHUNLA ATALARINDAN KALMA!’ komutuyla geçtim tırmanışa o anda... Kim ne derse desin, sesi binlerce yıldır dünyanın rahmini elinde tutan o buyurgan ve nobran erkek sesi atalarımından kalma... (76)

Zenîme, erkek öznenin onu nasıl konumlandırmaya çalıştığının farkındadır. İsteklerini yerine getirirse de itirazını sürdürür. Mücadeleden vazgeçmez. Cücenin komutuyla ağacın tepelerine çıkmadan önce itiraz eder; ancak “‘O benim işim, benim sanatım, tırman sen!’” diyen cücenin kendisine ‘asıl rolünü’ anımsattığını dile getirir: Söyleneni karşı çıkmadan yerine getirmek (76). *Cüce*’nin bu sahnesi, ataerkil düzende sürgüne gönderilen kadının

sürgündeyken efendisine başkaldırısını simgeler adeta; çünkü erkek öznenin, kadın yazarın durmasını istediği bir yer vardır ama Zenîme, ağacın çok daha yükseklerine çıkararak çizilen sınırlarla oynamaya başlar. Ağacın yükseklerindeki bir daldan elmayı kopartırken kadın üzerinde egemenlik kurma olanağını tümünden yitiren cüce ise çekim boyunca değersizleştirmeye çalıştığı, medya dünyasının onun hakkındaki görüşlerini yüzüne vurarak kendini unutulmaya yüz tutmuş bir yazarın kurtarıcısı olarak kabul ettirmek istediği Zenîme'ye ağaçtan inmesi için yalvarmaya başlar (79). *Abject*, canı istediği zaman yere indiğinde elmayı onu hayranlıkla seyreden cüceye verir ve cüce, o elmayı dişler (84). Zenîme de cüce ile olan ilişkisinde, *Tuhaf Bir Kadın*'ın Nermin'i gibi, ataerkil düzenin koyduğu yasaları tanımasa da bu yasalardan uzaklaşmak yerine onların yolunu değiştirir.

Yapıtlarında kullandığı yeni anlatım teknikleri ve işlediği konulara yaklaşımıyla Türk edebiyatının öncü yazarlarından biri olan Pınar Kür de birçok roman ve öyküsünde kadın kahramanlarını metnin odağına alır. Erbil'in yapıtlarında olduğu gibi Kür'ün yapıtlarında da erkeklerin egemen olduğu edebiyat dünyasında kadın yazar olarak var olmak, ele alınan konular arasındadır. 'Kadın yazar' tanımını reddetmeyen Kür, *Edebiyatist* dergisinin Mart 2016 tarihli sayısında yayımlanan söyleşisinde "bence kadının özne olarak alınması kadın yazarların yaptığı en büyük katkıdır. Çünkü erkek bakışı, ne olursa olsun kadını nesne olarak görüyor" (29, 30) der. Kadın ve erkek yazarların bakış açılarındaki farklılığı ise şu örnekle açıklar:

İyi bir yazar hem kadını hem de erkeği anlamalı, her ikisini de içinde yaşatmalı. Örnek olarak Tolstoy'u verirler. Derler ki dünyanın en büyük aşk romanı 'Anna Karenina'yı yazdı, doğrudur. Bir yazarın her iki tarafı da çok iyi irdeleyebilmesi gerekir ama Türk edebiyatında öyle olmadı. Eskiden bu yana romanlara bakarsanız kadına bakışın yüzeysel olduğunu görürsünüz. Halide Edip'in 'Handan' romanı ile Halit Ziya'nın 'Aşk-ı Memnu' romanı aşağı yukarı aynı dönemde yazılmış. Handan'da kadının cinselliğinin incelenmesi ile Halit Ziya'nın hisleri irdelemesi aynı değil. İkisi de kocasını aldatan kadınlardır ama Handan'a bakış ile Bihter'e



bakış çok farklıdır. Burada Halit Ziya kadını anlamıyor demiyorum ama bakış açıları farklı... (30)

Kadın olarak yazmanın bakış açısında beliren farklılığı üzerinde duran Kür, bir öyküsünde ve 1989'da yayımlanan *Bir Cinayet Romanı* ile onun ardılları olan *Sonuncu Sonbahar* (1992) ve *Cinayet Fakültesi* (2006) adlı romanlarında erkeklerin tekelinde olan edebiyat dünyasında kadın olarak var olmak için verilen mücadeleyi, erkek yazarların ve eleştirmenlerin kadın yazarlara bakış açısını, kendilerini mutlak otorite olarak kabul edip belirledikleri kurallara uymayanları dışlamalarını ele alır. *Hürriyet Gösteri* dergisinin Eylül 1982'de yayımlanan sayısında yer alan ve öykü kitaplarına girmemiş "Ben Çok İyi Bir Yazarım Hem de Ne Güzel Yazıyorum!" başlıklı öyküsünde bir kadın yazarın ellili yaşlarda olan bir erkek yazarla yaptığı söyleşi üzerinden eril bakış açısı ifşa edilir. Otuz yıldır edebiyat dünyasında olan ellili yaşlardaki erkek yazar, kendini edebiyat dünyasındaki hiyerarşinin üst basamaklarında görür. Bu anlayışın arkasında ataerkil düzende görülen hiyerarşik yapılanma karşımıza çıkar. Yaşa ve deneyime bağlı olarak erkeklerin ve kadınların yer aldıkları basamakların belirlendiği bu yapılanmada yaşça büyük ve deneyimi fazla olan erkeğin statüsü, kendinden küçük ve deneyimsiz erkeklerden farklıdır. Öyküdeki erkek yazar da bu ataerkil kodları yeniden üreterek kendini edebiyat dünyasında bir otorite olarak görür. En başta genç kadın yazarlar üzerinde bir egemenlik kurma çabasıdır. "[E]n ünlü, en çok ödül sahibi bir hanım yazarımızın ilk öykülerini, elimle düzelttiğimi anımsarım..." (9) deme gereği duyar. Böylece onunla söyleşi yapan bir kadın yazarın karşısında kendini yüceltmek ister. Erkeği yol gösteren, yanlışları düzelten; kadını ise yol gösterilen, deneyimsiz bir yazar olarak konumlandırır. Söyleşinin devamında zor beğenen, herkese akıl verecek kadar donanımlı biri olduğunu yeniden vurgulama gereği duyarak bir başka kadın yazardan söz eder. Ona göre sözünü ettiği kadın yazar, ilk romanını ona getirmiştir. Herkesi kolay kolay beğenmeyen erkek yazar, genç kadın yazarın romanının benzersiz olmasa da ümit verdiğini söyleyerek yayıncısını bu romanı yayımlaması için zorladığını, hatta "bundan sonraki romanımı sana

vermem” (9) diye tehdit ettiğini ileri sürer ve ardından “Sırf bu adı sanı duyulmamış kızcağızın kitabını bastırmak için..” (9) sözünü ekleme gereği duyar. Buraya kadar kendini fedakâr, genç kadın yazarlara destek olan biri olarak gösterip bir kez daha yüceltirken kadın yazar için kullandığı ifadelerden de görüleceği gibi onu hiyerarşinin alt basamaklarına iter. Ona göre sözünü ettiği genç kadın yazarın ilk romanı tutmuştur; ancak sonra “kendisi burnu kaf dağında” gezdiğinden, karşılaştıklarında erkek yazara selam vermediğinden bir *abject* olmuştur artık. İlk romanından sonra yayımladıkları, erkek yazarın deyişyle, “beş para etmez[dir]”. Bunun üzerine şöyle bir çıkarımı olur erkek yazarın: “kadınlar romancı olamaz!” (9). Böylelikle egemenliği altına alamadığı, üstünlüğünü kabul ettiremediği genç kadın yazarı ve yapıtlarını sürgüne gönderen erkek yazar, devamında tüm kadın yazarları, roman türünden dışlar. “Roman başka bir şey.. Roman çooook geniş bir bakış açısı istiyor.. Bir dünya görüşü istiyor.. Tarihsel bilinç istiyor.. Bunlar da maalesef, ne yazık ki kadınlarımızda... hiçbir kadında yeterince yok!” der erkek yazar (10). Geniş bir bakış açısından, dünya görüşünden ve tarihsel bilinçten yoksun olduklarını savladığı kadınların, dünya edebiyatında “adını altın harflerle kazdırmış yüz romancı” arasında yerinin olmadığını ileri sürer (10). Bunun üzerinde onunla söyleşi yapan kadın yazar, dünya edebiyatında adını duyurmuş kadın yazarlardan örnekler vermeye başlar. Verdiği ilk örnek için erkek yazarın yanıt, “onun lezbiyen olduğunu cümle alem-yani dünyada herkes biliyor.. Bilmem lezbiyenleri kadın saymak doğru mu?” olur (10). Kadın hem yazar olarak edebiyat dünyasından hem de cinsel eğilimi üzerinden kadınlıktan sürgün edilmiştir erkek yazar tarafından. Söyleşiyi yapan kadın yazarın örnek olarak verdiği bir başka kadın yazarın ise adını duymadığını söyleyen erkek yazar, kendisinin tanımadığı bir yazarın “pek de büyük olama[yacağı] ileri sürer (10). Kadın yazarın verdiği örnekler karşısında köşeye sıkıştırılmıştır sanki. Bunun üzerine konuyu değiştirmeye çalışır; ancak başvurduğu yol, bu defa da karşısındaki kadın yazarı küçümsemektir. Söyleşiyi yapan kadın yazarın da yayımlanmış romanları olduğunu yeni duymuş gibi davranır. “Bir gün yazdıklarını getirmek istersen memnuniyetle bir göz atarım...” (10) der. Bu

teklifinin arkasında kadına akıl verme yetkisini kendinde gören ve kendi aklını yücelten erkek akıl vardır. Kadını bir kez daha erkekten akıl almaya, onun yol göstermesine muhtaç bir varlık olarak konumlandırır.

Erkek yazar, kadın yazarları roman türünden dışlarken öykü türünde başarılı bulduğu kadın yazarlar olduğunu söyler; ancak elbette bu değerlendirmesi de nitelikli yapıtlar yayımlamış kadın öykücülerin metinlerine nesnel bir yaklaşım olarak yorumlanamaz; çünkü kadınların öykü türünde başarılı olmasını ‘kadın duyarlığı’ ile açıklar. Bu değerlendirmesinde de duyarlı olmayı kadınla özdeşleştirip kadını küçümseyen eril bakış açısı kendini gösterir:

Kadınlar, başışlayın beni lütfen, yanılma payı bana ait, küçük anlık hisleri, duyguları, izlenimleri yakalayıp, hatta bizden önce yakalayıp, çok ince bir duyarlıkla kağıda dökabiliyorlar. Yani, sizin cins-i latifin de bize üstünlüğü bu belki, bunu yadsımıyorum. O demin sözünü ettiğim hanımın olsun, başkalarının olsun, öykülerinde kimi kez gördüğüm incecik ayrıntıların duyarlığından kimi kez tüylerim ürperiyor. Yani, resmen şaşırıyorum. Sonra da kendi kendime diyorum ki, neden şaşırıyorsun, kadın duyarlığı dedikleri bu işte, onların da kendilerine göre üstünlükleri var elbet.. (9)

Erkek yazar, yukarıdaki değerlendirmesinde bile erkeği her alanda, her konuda yüceltir. Kadın yazarların öykü türünde başarılı olduklarını adeta lütfetmiş gibi kabul eder. ‘Erkek edebiyatın bütün türlerinde üstündür ama öykü türünde kadınlar başarılıdır.’ gibi bir önerme vardır bu değerlendirmede. Bu başarı, ‘kadın duyarlığı’ ile açıklanır. Duyarlı olmanın kadınla özdeşleştirilmesi ise edebiyat dünyasındaki egemen erkeklerin kadınlara çizdiği sınırları örtbas etmeye yarar. Kadın yazarlar, erkek yazarlar ve eleştirmenler tarafından duygu yönü ağır basan metinler yazmakla sınırlandırılmıştır. Erkeği akılla, kadını duyguyla özdeşleştiren düalist düşünce yapısıyla burada da karşılaşırız. Bu konuda öykünün yazarı Pınar Kür, şunlar söyler:

Kadın duyarlılığı denen şey de saçma sapan bir şey: kadın yazardan hem ‘kadın duyarlılığı’ denen aşırı romantik, yumuşak –ve kısıtlı– bir duyarlılık tarzı bekleniyor, bundan ötesine hak tanınmıyor, hem de bu sınırlamayı aşan kadın yazara ‘bu da ne biçim kadın’ gibisinden savunma düzeyinde bir tepki getiriliyor. Buradaki yazar sesi de bu önyargıyı paylaşıyor bence. (“Bizde mutlaka şöhret olmak isteği var” 15)

*Varlık* dergisinin Mart 1995 tarihli sayısında yer alan “Edebiyatımızda Kadın Duyarlılığı” başlıklı söyleşide Feyza Hepçilingirler de ‘kadın duyarlılığı’nın kadına verilmiş “bir sus payı” olduğunu dile getirir ve ekler: “Kadın yazarlara da kadın duyarlılığı gibi cicili bicili bir şey verildikten sonra [...], artık çok fazla her şeye burunlarını sokmaları istenmiyor. Oturdukları yerde duyarlılıklarıyla oturmaları daha rahat ettirici gözüküyor.” (3, 4). Kür’ün öyküsündeki erkek yazar da ‘kadın duyarlılığı’ üzerinden öykü türünde başarılı olmayı kadın yazarlara ‘lütfettikten’ sonra diğer tüm yazınsal türlerde erkeklerin egemenliğini korumaya çalışır. Hepçilingirler’in deyişiyle, kadın yazarların öyküden başka yazınsal türlere ‘burunlarını sokmalarını’ istemez; ancak onunla söyleşi yapan kadın yazar, çizilen sınırları ihlal ettikçe sinirlenir. Öfkesini gizlemek için karşısındaki kadın yazarı küçümseme yolunu seçer. Bu, aynı zamanda erkek öznenin sınırlarını yok sayan *abject*’e –kadın yazara– verdiği tepkidir:

Bakın küçük hanım, ben öyle kolay kolay sinirlenen bir adam değilim.. Yerimde başkası olsa fena halde kızardı..... İyi doğrusu, daha da ileri gitmekten korkmuyorsunuz! Ama dedim ya, beni kızdıramazsınız. Hem kızdırmakla ne geçecek elinize anlamıyorum. Benim gibi birinin size çok yardımı dokunabilir...di! Bu muhitte çok yeni olduğunuz belli. Yontulmaya, incelmeye ihtiyacınız var! Zamanla anlarsınız belki yaptığınız hataları ama o vakit de çok geç olabilir.. Gene de bir bağıbey nasihatı vereyim size: bu piyasada tutunmak istiyorsanız, yumuşak davranmayı, **suplesi** öğrenmeniz gerek. Yoksa kendinize bir başka meslek edinin, daha iyi..... Öyle ortaya hiçbir yapıt koymadan,

hiçbir olumlu katkıda bulunmadan atıp tutmak kolaydır.. Kaybedecek bir şeyiniz olmadıktan sonra.. Kaybedecek bir şeyi olanlar ileri geri konuşmamayı bilirler..... Yeter! Ömrümde evimden kimseyi kovmadım ama sanırım artık gitseniz iyi olur. Konuşacak bir şey kalmadı. Yazdığınızı söylediğiniz o roman günün birinde yayımlanacak olursa...ki bu bana oldukça zor, hatta olanaksız görünüyor... gene görüşürüz belki. O zamana dek değişeceğinizi, yani akıllanacağınızı umarım... (“Ben Çok İyi Bir Yazarım Hem de Ne Güzel Yazıyorum!”  
12)

Pınar Kür’ün dergide kalan bu öyküsünden sonra *Bir Cinayet Romanı* (1989), *Sonuncu Sonbahar* (1992) ve *Cinayet Fakültesi* (2006) üçlemesinin başkişilerinden olan kadın yazar Akın Erkan da ataerkil düzenin sınırlarını tanımaz. Bu düzenin yasalarının uygulayıcıları için bir tehdit olarak görülür; ancak öyküdeki söyleşiyi yapan kadın yazar, erkek yazarı istemediği soruları yanıtlamak zorunda bırakarak köşeye sıkıştırırken Akın Erkan, ataerkil düzenin sürdürücülerine karşı meydan okumasını daha ileri bir noktaya taşır. Üçlemenin birinci romanı *Bir Cinayet Romanı*’nda bütün kadınları –özellikle “[k]ırkına varmış yalnız kadınlar[1]”– “korkunç” bulan matematik profesörü Emin Köklü, ünlü bir yazar olan arkadaşı Akın Erkan’ın bir cinayet romanı yazmak için kendisinden yardım istemesinden tedirgin olur. Akın Erkan’ın yardım isteğinin onu “tuzağa düşürmek amacı” taşıdığına inanır (*Bir Cinayet Romanı* 20); ancak yardım etmeyi kabul eder. Akın Erkan, romanda yer alacak kişileri kararlaştırmıştır. Bu kişilerden bir günlük tutmalarını ister. Yazılanları bölüm bölüm Emin Köklü’ye gönderir. Bu metinlerde verilen bilgiler ışığında Emin Köklü’den cinayeti çözmesini ister. Kontrol başından beri Akın Erkan’ın elindedir ve zaman geçtikçe bu durum, Emin Köklü’yü rahatsız eder. Çözümlememiş cinayetten çok romanın kadın yazarının “ele geçirilmezliği”, Emin Köklü’nün çözmeyi istediği sır haline gelir. Akın Erkan’ın sırrını çözememek, Emin Köklü’yü giderek daha çok tedirgin eder (129). Tüm dengesinin Akın Erkan tarafından bozulduğuna inanır (136). Kristeva’nın

teorisinde belirttiği gibi *abject*, erkek özneyi yoldan çıkarmaya, kurulu düzenini bozmaya başlamıştır. İsteddiği zaman ulaşamadığı, denetleyemediği Akın Erkan'a tepkisini Emin Köklü öfkelenerek verir. Emin Köklü'nün öfkelerini saklayamadığı bir telefon görüşmesinde Akın Erkan ise onunla adeta eğlenerek meydan okumaya devam eder:

Telefon çaldı. Ondan başka kim olabilir gecenin bu vaktinde?

'Hani beni arayacaktın?' diye sordu.

Birden sınırlarıma hâkim olamadım. 'Oyun oynama benimle!' diye haykırmışım. Sonra kendimi toparladım. Sakin ve alaylı olduğunu umduğum bir sesle sürdürdüm konuşmayı. 'Artık yutturamazsın. Her türlü oyununa vâkıf olduğumu bilmiyor musun?'

'Ne oyunu?' diye soruyor masum masum.

'Yeter! Kimi kez seni öldürmeyi bile aklımdan geçiriyorum!'

Gülüyor. 'Bu çok hoş işte. Çok hoş. Bayağı havaya kaptırmışsın kendini bakıyorum. Beni öldürürsen romanı kim yazacak?'

'Ben yazarım belki. Olamaz mı?'

'Eyvah! Romanın bazı bölümlerinin katil tarafından yazılması fikri benimdi gerçi... Ama birinin sırf fikrimi çalmak için beni öldürmeye kalkacağı ve katilin tüm romana sahip çıkacağı hiç aklıma gelmemişti doğrusu.' (137)

Emin Köklü, kadın yazardan üzerinde egemenlik kuramadığı, romanın yazımı sırasında denetimi eline alamadığı ve onu çözemediği bir sır gibi gördüğü için tedirgin olur; ancak *Bir Cinayet Romanı*'nda kadın yazarın sınırlarını ihlal ettiği tek erkek özne, Emin Köklü değildir. O da bu konuda yalnız olmadığını maktul Levent'in yazdıklarını okuduğunda fark eder. Levent, Akın Erkan'ı çocukluğundan –on iki yaşından– beri tanır. Yirmi sekiz yıldır görüşmemişlerdir. Akın Erkan'ın çocukluğundan beri görmediği birini roman kahramanı yapması, Levent'in ondan korkması, Emin Köklü'yü kuşkulandırır; ancak kendi korkusunun yeniyken Levent'in korkusunun eski olduğunu fark

eder (132). İki erkek öznenin Akın Erkan'dan korkmasının farklı nedenleri vardır: Emin Köklü'yü kadın yazarın denetlenemez oluşu korkuturken Levent, yirmi sekiz yıl önceki bir sırdan korkar. Bu sır, romanın sonunda açığa çıkar; ancak Pınar Kür, Levent'in günlüklerini okuduğumuz bölümleri egemen erkeklik biçimini, eril dili ifşa edecek bir gerçeklikle kaleme almıştır ve bu nedenle söz konusu bölümlerde, Levent'i korkutan sır hakkında ipucu sayılabilecek tümceler karşımıza çıkar. Bu tümceler, Levent'in kadına karşı bakışını ortaya koyar. Okuduğu romanların kahramanlarını ve olaylarını hatırlayıp yorumladığı satırlar, Levent'in cinsiyetçiliğini gözler önüne serer. Romanlardaki kadın kahramanları, kadınları iyi eş, fedakâr anne / baştan çıkarıcı-femme fatale kadınlar olarak ikiye bölen eril zihniyetle değerlendirir:

Dimitri, güzel ve asil ve fedakâr Katya dururken, o yalancı, düzenbaz Gruşenka orospusuna kul köle oldu. Ya Prens Mişkin'e ne demeli? Nastasya bilmemnovski- yooo... novna... Neydi adı? Yenir yutulur bir kadın değildi, o kadarını hatırlıyorum[...] Kont Vronsky, iyi aile kızı bakire Kitty elinin altındayken, evli ve çocuklu bir kadın olan Anna'ya gönül veriyor. Masum genç kız Nataşa, Prens Andrey'in cepheden dönmesini bekleyeceğine; ya da, hiç değilse her bakımdan mazbut ve iyi yürekli Pierre'de karar kılacağına, o sarhoş ve çapkın (neydi adı?) playboyla kaçmaya kalkıyor. (66)

Levent'e ait bu satırlar sayesinde ifşa olan eril bakış açısı, onu korkutan ve geçmişte kalmasını istediği sırla yakından ilişkilidir; çünkü kadını ya özel alandaki "masum genç kız" ya da cinselliğinden ibaret gören biridir Levent. Bununla birlikte sanki geçmişini temize çekmek ister ve günlüğünde kendini herkes tarafından sevilen, kimseye kötülüğü olmamış biri gibi tanıtır. Oysa gerçek bambaşkadır ve yirmi sekiz yıl önce işlediği suçun mağduru olan Akın Erkan'dan bu nedenle korkar. Yalnızca Akın Erkan değil, yazdığı romanlar ve öyküler de tedirgin eder onu. Kendine benzer kahramanlar arar o metinlerde. Geçmişten bir iz bulmaktan korkar Akın Erkan'ın yapıtlarında (23); ancak o da

gelen teklifi kabul ederek Akın Erkan'ın yazdığı romanın kişilerinden biri olur. Bir süre sonra korkuları artar. Aysel isminde tanımadığı bir kadının onu arayıp not bırakmasının verdiği tedirginlik, hiçbir kadına –özellikle roman yazan bir kadına– güvenemeyeceği düşüncesinin yerleşmesine yol açar (155). Romanın finalinde, Levent'in öldürülmesinin üzerinden bir süre geçtikten sonra, Akın Erkan, Emin Köklü'ye on iki yaşındayken Levent ve iki arkadaşının cinsel şiddetine maruz kaldığını anlatır. Yaşadığı felaketi kimseye söyleyemez o yaşta; çünkü ataerkil toplumun fâilleri değil, şiddete maruz kalan kadını yargılamaya hazır olduğunu bilir (306, 307). Levent, iki arkadaşıyla birlikte işlediği bu suçun bedelini yirmi sekiz yıl sonra öder. Akın Erkan'la yeniden karşılaşınca kadar kendisini ve çevresini kimseye zarar vermemiş, iyi bir insan olduğuna inandırmıştır. Temelinde işlediği suçun gizli olduğu yeni bir yaşam kurmuştur kendine; ancak kurduğu bu yaşam, yıllardır romanlarını ve öykülerini okurken bile korktuğu Akın Erkan tarafından alt üst edilir. Denetim artık kendi elinde değil, Akın Erkan'ın elindedir. Kadın yazar, on iki yaşındaki bir çocuğa tecavüz eden erkek öznenin kurduğu düzeni yıkar.

*Bir Cinayet Romanı*'nında önce Levent'in kurduğu düzen yıkılmış, sonra da kendisi bir cinayet romanının maktülü olmuştur. Üçlemenin ikinci romanı *Sonuncu Sonbahar*'da ise Emin Köklü için Akın Erkan hala bir tehdittir. İlk romanın sonunda evlenmişlerdir; ancak Emin Köklü, bir buçuk yıldır evli olduğu karısını tam olarak çözemediğine inanır. Akın Erkan'ı yeterince tanıyamamak, Emin Köklü'de tedirginliğe neden olur. Rahatsızlığının ancak tüm şüphelerinin ortadan kalktığı gün geçeceğini düşünür (31). Erkek özne, yasalarını tanımayan kadın yazarı evde olmadığı zamanlarda özlerken bir yandan ondan kurtulmak da ister. Buna karşı bir gün terk edilmekten de korkar. Kristeva da *Korkunun Güçleri*'nde *abject* olanın “anlaşılmaz, tereddütlü ve şüpheli” oluşuna dikkat çeker (17). Emin Köklü'nün temel sorunu, aslında yine *abject*'i denetim altına alamamış olmaktır. Sırlarını çözemediği *abject*'in atacağı her adımı korkuyla bekler. Korkusunun altında yatan ise Akın Erkan'ın evdeyken ya da evin dışında ne yaptığını bilememektir.



*Bir Cinayet Romanı*'nda Akın Erkan, yazacağı cinayet romanı için Emin Köklü'den yardım isterken *Sonuncu Sonbahar*'da Emin Köklü, bir cinayet romanı yazmaya çalışır; ancak o farkında olmasa da başından sonuna Akın Erkan'ın yönlendirmeleriyle gelişir olaylar. Emin Köklü'ye çözeceği cinayeti işaret eden de Akın Erkan'dır. Emin Köklü, bir yandan öldürülen Ateş Altındal'la ilişkisi olan insanların ve delillerin peşine düşerken bir yandan da romanını yazar. Bu sürede Akın Erkan, söz konusu romanla hiç ilgilenmiyormuş gibi görünürken bir gün Emin Köklü, yazdığı romanla ilgili karısının her şeyi bildiğini öğrenir. Bu, karısının romanlarından daha iyisini yazmayı amaçladığını açık açık dile getiren Emin Köklü'yü öfkelenendirir (*Sonuncu Sonbahar* 112); çünkü hem özel alanda hem de edebiyatta Akın Erkan üzerinde sağlamak istediği üstünlüğü yitirmiştir bu gerçeği öğrendiğinde. Emin Köklü'nün "Karım olacak romancı çok daha şeytani ve sinsî bir çaba içinde." (110) tümcesi, erkek öznenin kadın yazardan duyduğu korkuyu ifşa eder. Yine ipler, kadın yazarın elindedir. Cinayetle ilgili bulduğu delillerin olduğu bir defteri, karısının elinde görmek, Emin Köklü'nün sinirlerini alt üst eder. Buna karşı Akın Erkan, Emin Köklü'nün bu öfkeli hallerini eğlenerek izler (105, 106).

Akın Erkan'ın evde olmadığı bir gün çekmecelerini karıştıran Emin Köklü, bulduğu defterlerin birinde karşılaştığı gerçek, karısına karşı elde etmek istediği üstünlüğü kazanma olasılığının hiçbir zaman olmadığını gösterir: Emin Köklü'nün roman yazması, bunun için bir cinayeti çözmeye uğraşması, başına gelen her şey, dahası kendisi, Akın Erkan tarafından kaleme alınmıştır. Her şey, bir kurmacadır. Erkek öznenin iki romandır hem özel alanda hem de edebiyatta sahip olmaya çalıştığı iktidarın sahibi Akın Erkan'dır. Dolayısıyla Emin Köklü, bu gerçeğin açığa çıkmasıyla, özne değil, bir kadın yazar tarafından yazılan romanın kahramanlarından biridir. Berna Moran'ın "postmodern polisiye" olarak nitelediği *Bir Cinayet Romanı* ve ardılı olan iki roman, postmodern unsurlar taşır (*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3 105-117). Postmodern romanın özelliklerinden biri de okura okuduğu metnin bir kurmaca olduğunu hatırlatmasıdır. Kür'ün üçlemesinde de bu hatırlatma sık sık karşımıza çıkar. Bununla birlikte bir kurgudan ibaret olsa da roman kişileri, ilişki biçimleri,

kurmaca dışında yaşanan gerçeklikten bağımsız değildir. *Sonuncu Sonbahar*'da Emin Köklü ve okur, tüm kişi ve olayların bir kurmaca olduğunu öğrendikten sonra bile Emin Köklü'nün karısından intikam almayı istemesi, toplumsal cinsiyet rejiminde karşılaşacağımız bir erkeklik biçimini tüm gerçekliğiyle gözler önüne serer. Bu rejim, erkeği hep kazanan taraf olmaya öylesine alıştırmıştır ki yenilgiyi kabullenemez. Emin Köklü de romanında Akın Erkan'dan kocasını bir katille aldatan eski bir yazar olarak söz edip intikam almayı düşünür ve rahatlar (285 – 295).

*Sonuncu Sonbahar*, ucu açık biçimde sona ermiş ve *Cinayet Fakültesi*, on yıl önce ortadan kaybolan ve o zamandan beri tek bir satır bile yazmayan Akın Erkan hakkında hiçbir bilgiye ulaşamadığı, Emin Köklü tarafından belirtilerek, başlamıştır. Üçlemenin ilk iki romanındaki gibi Emin Köklü, kendini yeniden bir yaşamı olduğuna inandırmıştır. Bu romanda özel bir üniversitede arka arkaya işlenen cinayetlerin peşine düşer. Yıllar önce öğrencisi olan ama hatırlayamadığı Narin ve önceki romanlardan tanıdığımız cinayet masası şefi Haydar Bilir'le birlikte olayların içinde bulur kendini. Yeniden iz sürmeye, deliller toplamaya başlar. Maktullerden biri –Melek– Narin'in yeğenidir. Katili bulmaya çalışırken Narin'le yakınlaşırlar; ancak on yıldır kayıp olan Akın Erkan, kendini sık sık hatırlatır Emin Köklü'ye. Cinayetlerin çözülmesi için eldeki deliller üzerinden çıkarımlar yapan Narin, Emin Köklü'nün alanına girdiği için erkek özneyi tedirgin eder. Emin Köklü'nün üstün olduğuna inandığı bir alanın sınırlarının aşılması, cinayetleri çözmek için kurduğu bağlantıların bir kadın tarafından eleştirilmesi, Narin'den rahatsız olmasına yol açar. Eleştiriyi bir meydan okuma olarak gören Emin Köklü'ye Narin, Akın Erkan'ı hatırlatmaya başlar:

'Gazetelerde ne yazıyorsa ona inanıyorsun sen de...' diye söylendi beni suçlayan bir havayla. 'Belki hiç de yazdıkları gibi değil. Belki çok farklı şeyler var işin içinde... Her söyleneni doğru varsayıyorsan, neden araştırma yaptığından dem vuruyorsun? Şu

resimlere neden bakıyoruz? Kızın çekmecelerini, bilgisayarını neden karıştırıyoruz?’

[...]

‘Birtakım ipuçları arıyoruz,’ dedim ama kendime bile inandırıcı gelmedi sesim.

‘O ipuçlarını zaten varsaydığın şeye göre değerlendireceksen, neye yarar? Kesin bağlantı varmış! Her şeyin görüldüğü gibi olduğunu kabulleniyorsan, görünmeyeni nasıl keşfedeceksin? Gazetelerde yazarları bile sorgulamıyorsan, neyin derinliğini araştıracaksın?’ Sesi iyice tizleşmişti. Gözleri ise çok fena parlıyor, nerdeyse ateş saçıyordu. ‘Hani nerde bilimsel kafan? En olmadık cinayetlere kimsenin aklına gelmeyen şaşırtıcı çözümler bulan ince merakın?’

Duyduklarıma, gördüğüme inanamıyordum. İyice afallaşmıştım. Karşımda bana böyle hesap soran kadın, ilk karşılaştığımız günden beri bana huzuru çağrıştıran, bu sabah koynumda uyandığında yumuşak başlı, güler yüzlü, kendiyse barışık görüntüsüyle içime sular serpen kişi değildi. Bambaşka bir kimliğe bürünmüştü birden. Ve evet, evet, Akın’ı hatırlatıyordu, aynı onun gibi meydan okuyordu bana. (*Cinayet Fakültesi* 87, 88)

Maktullerin yakınlarından biriyle görüştüğünde Emin Köklü’yü kendiyse ilgili başka bir korku sarar yeniden. Öldürülen hukuk profesörü Ergin Gürkan’ın karısı Banu Sayar, Emin Köklü’yü Akın Erkan’la ilişkisi bağlamında, onun tarafından kaleme alınan bir romanın kahramanı olarak hatırlar yalnızca. *Sonuncu Sonbahar*’da bu gerçekle karşılaştığında öfkelenen Emin Köklü, yine aynı tepkiyi verir. Öte yandan ressam Banu Sayar da, Narin gibi, o andan itibaren karısı Akın Erkan’ı hatırlatır Emin Köklü’ye (181, 182). Akın Erkan, romanın finalinde yıllar sonra Emin Köklü’nün karşısına çıkar ve Emin Köklü, kabul etmek istemediği gerçekle bir daha yüzleşir. Karısını unutmak istese de başaramamıştır; çünkü ipler, romanın yazarı Akın Erkan’ın elindedir. Akın Erkan’ın “Ben seni unutmadan senin beni unutman imkânsız.” (265) tümcesi, bu

gerçeğe işaret eder. “Bana ait olan bu odada kendi egemenliğimi nasıl kuracaktım yeniden?” (266) diye soran Emin Köklü’ye kurmaca metindeki bir kahramandan ibaret olduğunun hatırlatılmasıyla kendini özne olarak konumlandıran erkek, egemenlik kurma olanağını, üçlemenin önceki romanlarında olduğu gibi, yitirir. Kurmaya çalıştığı düzeni yıkan Akın Erkan’a öfkesini gizleyemeyip onu öldürmeyi düşünürken Emin Köklü’nün düştüğü bu hali eğlenerek izleyen Akın Erkan’ın son tümcesi, “Bu sadece bir roman... Sersem!” olur (290). Böylelikle roman, kendini özne olarak konumlandıran erkeğe karşı son sözü söyleyen *abject*’in –kadın yazarın– meydan okumasıyla biter.

Ataerkil düzende edebiyat da yüzyıllarca erkeğin tekeline kalırken edebiyat tarihlerinde on dokuzuncu yüzyıla kadar kadın yazarlar kendilerine yer bulamamıştır. On dokuzuncu yüzyılda önce erkek isimleriyle de olsa yazdıklarını yayımlama cesareti gösteren kadınlar, kadın kimliklerini ortaya koyduklarında ise yine erkeğin tekeline olan edebiyat eleştirisinden paylarını almıştır. Yüzyıllardır edebiyattan dışlanan kadınlar, yapıtlarını yayımlamaya başladıklarında başka bir engelle karşılaşılır: Eril otoritenin belirlediği normlara uymak, çizilen sınırın dışına çıkmamak zorundadırlar. Egemenliği elinde tutma çabasını gizlemek için ‘kadın duyarlığı’ tanımına sığınan erkek eleştirmenler, duyarlıkla özdeşleştirdikleri kadın yazarlara yapıtlarında işleyebilecekleri konuları sınırlamışlardır. Sınırlar ihlal edilince ise erkek egemen edebiyat dünyasında kadın yazarların *abject* olarak görüldüğüne tanık oluruz. Edebiyat dünyasındaki erkek özne, kurallara uymayan kadın yazarlara onları cinsiyetçi dille eleştirerek, yazdıklarını küçümseyerek, cinsellikleri üzerinden aşağılayarak tepki verir. Leylâ Erbil ve Pınar Kür, öykü ve romanlarında yasaları koyan ve uygulayan erkek yazarlarla bu yasaları tanımayan kadın yazarların arasındaki ilişkiyi ele almış ve böylece edebiyat dünyasındaki cinsiyetçiliği gözler önüne sermiştir. Erbil’in “Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen” adlı öyküsü, *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanı ve *Cüce* adlı novellasıyla Kür’ün “Ben Çok İyi Bir Yazarım Hem de Ne Güzel Yazıyorum!” adlı öyküsü, erkeğin tekeline aldığı edebiyattan kadın yazarların ve şairlerin

dışlanmalarını, erkek yazarların ve eleştirmenlerin koydukları kurallara uyanların yapıtlarının tanıtılıp uymayanların yok sayılmalarını, edebiyat toplantılarında küçük düşürülmelerini, yasalarını tanımayan kadın yazarlar karşısında hezeyana kapılmalarını ele alır. Erbil'in *Karanlığın Günü* adlı romanı ve Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi* adlı romanları ise edebiyat dünyasının dışında olup kadının kalemi elinde almasından korkan ve günün birinde roman yazmaya çalışıp kendine rakip olarak gördüğü kadın yazarın yazdıklarından daha iyisini yazmayı amaçlayan ama amacına ulaşamayıp yenildiğinde bu durumu kabullenmekte zorlanan erkeklerin zihniyetini ifşa eder.

### 3.2. ‘Küçük Oyuncu’nun Sınırlarını Tehdit Eden *Abject*: Kadın Oyuncu

Edebiyatta olduğu gibi sanatın diğer dallarında da kadın, egemen erkek tarafından bir tehdit olarak görülmekte ve bu nedenle ya denetim altında tutulmakta ya da dışlanmaktadır; çünkü yaşamın dört yanını kuşatan ataerkil düzenin yasaları, sanatsal üretimin olduğu alanlarda da geçerlidir. Leylâ Erbil ve Pınar Kür, bu gerçekten yola çıkarak yapıtlarında erkek egemen edebiyat dünyasında kadın yazarların nasıl erkeğin iktidarına bir tehdit olarak görülüp dışlandığını ortaya koymuşlardır. Erbil’in yapıtlarından farklı olarak Kür’ün iki romanında tiyatro dünyasında kadının deneyimleri mercek altına alınmış, 1977 yılında yayımlanan *Küçük Oyuncu* adlı romanında kadının tiyatrodaki eril otorite tarafından tehdit olarak görülmesi, 1986 tarihli *Bitmeyen Aşk* adlı romanında ise kadının sahneye çıkışının özel alandaki eril otorite için bir tehlike arz etmesi irdelenmiştir.

1976’da yayımlanan ilk romanı *Yarın Yarın*’dan yıllar önce yazdığı oyunlarla yazarlık yaşamı başlar Pınar Kür’ün. *İki Başlı Adamın Tek Eli*, *Kuru Kuru Kurbanın Olam* adlı oyunları sahnelenir. 1979’da roman olarak yayımlanan *Asılacak Kadın*’ı o yıllarda piyes olarak yazar; ancak oyun, tiyatro topluluklarını tedirgin ettiği için sahnelenmez (*Aşkın Sonu Cinayettir* 115). Kür’ün tiyatroyla ilişkisi Devlet Tiyatrosu’nda dramaturg olarak çalıştığı yıllarda da sürer. Deneyim ve gözlemleri, “O kitaptaki tipler tek bir kişiden değil, birçok farklı kişinin özelliklerinin karışımından yola çıkılarak yazılmıştır” (222) diye anlattığı *Küçük Oyuncu* adlı romanını yazmasına yardımcı olur. Tiyatro dünyasındaki çekişmeleri merkezine alan romanı, kadın başkahramanı Semra’nın deneyimleri üzerinden incelediğimizde kadının tiyatrodaki ataerkil bir düzenle mücadele etmek zorunda kaldığını ve bu düzene başkaldırıldığında, itiraz ettiğinde her an mesleğini yapamama tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu görürüz. Semra, profesyonel bir tiyatrodaki ilk kez sahneye çıkıp performansı beğenildiği için oyunun erkek başrol oyuncusundan daha fazla alkış aldığı rolünün elinden alınmasından korkar; çünkü tiyatrodaki hiyerarşinin bozulmasından, egemenliğini yitirmekten korkan biridir erkek oyuncu Beyhan

Barlas. Eril iktidarını korumak için genç bir oyuncuyu rolünden etme olasılığı vardır Beyhan'ın. Bu olasılık, kadın oyuncunun sahneye profesyonel olarak çıktığı ilk gece, tiyatrodaki iktidarın da erkeğin elinde olduğunu görmesine yol açar. Erkeğin iktidarını koruyan sınırlar tehdit edildiğinde erkek özne hazırır kadın oyuncuyu dışlamaya, sürgüne göndermeye (*Küçük Oyuncu* 11). Semra, endişelenmekte haksız değildir; çünkü “iyi bir rol almak, adını duyurmak, durumunu yükseltmek için türlü numaralar yapan” bir Beyhan Barlas vardır karşısında (25). Öte yandan statüsünü korumak, hatta yükseltmek için her yolu deneyen Beyhan, tiyatrodaki hiyerarşinin bir üst basamağında bulunan tiyatronun yöneticisi Koca K'dan ne kadar rahatsız olsa da onunla ilişkilerini iyi tutmaya çalışır; ancak aynı hiyerarşik yapılanma, Beyhan'a iktidarının tehdit edildiğini düşündüğünde genç kadın oyuncuyu sahneden kovma olanağını verir. Bu da tiyatrodaki çekişmelerden en çok kadın oyuncuların, özellikle sahneye yeni adım atanların, zarar gördüğünü, her an rolünü kaybetme endişesiyle yaşadıklarını gösterir. Semra'nın oyunculuk yaptığı tiyatronun erkek özneleri Beyhan Barlas ve rejisör Rüştü Bey, ataerkil düzenin *abject*'i karşısında birleşirler ve oyunda Semra'nın oynadığı karakterin maddiyatçılığının altını daha çok çizerken Beyhan'ın oynadığı Hüsrev karakterini seyircinin gözünde temize çıkarmaya çalışırlar (37, 38). Böylece erkek öznenin sınırlarını ihlal eden *abject*, daha az alkışlanması için seyircinin gözünde sevimsizleştirilerek geri plana itilir; ancak tamamen sınırların dışına sürmek yerine o sınırların içinde geri plana itildiği için erkek özne, kadın üzerindeki denetimini korumak ister. Buna karşı *abject*, erkek öznelerle alay ederek meydan okur:

‘Bak kızım,’ dedi, ‘dün geceki oyunun çok yanlıştı. Allah'tan basın galası değildi de rezil olmaktan kurtulduk. Aslında suç benim. Provalarda gerektiği kadar durmadım senin üstünde. Rolün küçük ama, önemli Dün gece sahnenin tüm dengesini bozdun. Orada senin daha çok bağırman gerekiyor, tamam mı? Bağıracaksın ki, edepsizliğin çıksın ortaya. Paradan başka bir şey düşünmeyen bir kızsın.’

‘Ama oyun boyunca Hüsrev beyin paradan başka bir şey düşünmediği sergileniyor.’

Gereksiz bir karşı çıkış. Gereksiz olduğunu bile bile neden konuştum sanki?

‘Hayır, öyle değil. Bak işte nasıl yanlış anlamışsın. Hüsrev bey yanıldığını anlıyor ya...’

Nerde, nasıl, hangi replikte belirleniyor bu? Bu kez itiraza kalkmıyorum bile. Beyhan Barlas bir gece önce değiştirdiği yorumunu herkese yutturmuş besbelli. Devam ediyor Rüştü bey:

‘Şimdi sen orada bağıracaksın ki Beyhan da, yani Hüsrev bey de kızının ne kötü bir mal olduğunu anlayıp yıkılsın. Bak, yavrum, sen daha yenisin tiyatrodaki. Önemli olanın alkışlanmak, seyirciye sevimli görünmek değil, eserin özünü yansıtmak olduğunu zamanla öğreneceksin.’

Tabii efendim, elbette efendim, tıpkı Beyhan Barlas gibi efendim.

‘Haa, sonra, çıkarken koşarak, ağlayarak çıkacaksın. Beyhan defol gözüm görmesin seni, der demez yüzünü ellerinle kapa, ağlayarak dön kaç. Gidiyorum zaten filan o sözleri de kaçarken söyle. Kapının önünde de fazla oyalanma, hemen çık.’

‘İki elimle yüzümü kaparken kapıyı nasıl açacağım?’

‘Anlamadım!’ Matrak geçtiğimi anlamış olacaktı ki, biraz önceki babacan tavrı tümüyle yok oldu. Ancak anladığını belli edip yüz göz olmak istememesi de olağandı herhalde. ‘Provalarda nasıl gösterdimse öyle açarsınız, küçük hanım,’ dedi. ‘Kapı açmayı bile öğretmeden okuldan nasıl salıverdiler sizi?’ (37, 38)

Rüştü Bey’in “sahnenin tüm dengesi” ile kastettiği, tiyatrodaki erkek egemenliğinin dengesidir aslında. Semra, o dengeyi bozmuştur seyircilerden çok alkış alınca. Ertesi gün Semra’yı denetim altına almaya çalıştıklarında genç kadın oyuncunun onlarla, erkek öznelerle, alay etmesi, daha da öfkelenirir



Rüştü Bey'i ve son sözü söyledikten sonra Semra'nın yanıtını beklemeden kaçarak uzaklaşır adeta.

Semra'nın bir süre sonra Beyhan'la yakınlaşmasıyla gerek erkeğin kadın üzerinde egemenlik kurma çabası gerek erkekler arası rekabet, tiyatronun dışına çıkar. Semra tedirgindir. “İstekle isteksizlik, tikslenme ile heves bir arada” der Semra, Beyhan'a karşı hissettiklerini anlatırken (73). Bu iç çatışma olağandır; çünkü Semra'nın önceden, tiyatrodaki tanıdığı bir Beyhan Barlas vardır. Sahneye yeni çıkan genç bir kadın oyuncuyu seyirciden daha çok alkış aldığı için kendi iktidarına karşı tehdit olarak gören bir erkek özneye karşı karşıyadır Semra. Beyhan'ın iktidarını koruma çabası, ilişkilerini nasıl biçimlendirecektir? Semra'nın bu soruya yanıt bulması için Beyhan yardımcı olur. “Sık sık yapmam böyle şeyleri. Koca K gibi her güzel kıza el atmam ben...” diyen Beyhan, kendini ele verir (73). Bir ilişkiyi erkeğin kadına “el atması”, diğer bir deyişle ‘el koyması’, olarak gören erkek özne, aynı zamanda diğer erkek öznelerle arasındaki rekabetin de altını çizer. İlişkiler, erkekler arasındaki rekabetin aracı haline getirilmiştir. Semra, o güne kadarki gözlemleri sayesinde hiyerarşik yapılanmanın yol açtığı rekabeti kolayca çözümlenmiştir: “Koca K! Erişilmesi, yerilmesi gereken tek adam o dünyada bunlar için: oyuncu olarak, tiyatronun yöneticisi olarak, kızların ilk tadına bakan kişi olarak...” (73). Rekabetin erkekliğin inşasında oynadığı rolün farkındadır Semra. Beyhan, hiyerarşinin ilk basamağında kendine yer bulmak için oradaki Koca K'yı içten içe devirmek ister; çünkü böylece hem tiyatrodaki erk, kendi eline geçecek hem de tiyatrodaki bütün kadınlar üzerinde egemenlik kuran sadece kendisi olacaktır. Beyhan'ın tek amacı, yaşamında kendisine bir iktidar alanı açmaktır. Tiyatro bile araçtır bu amacı için. “Tiyatroculuğu seçmem bir rastlantıdır. Yetenekli olmam da... Çok önceleri, daha bacak kadar çocukken karar verdiğim şey büyük adam olmaktı. Tiyatroya girince de tiyatrodaki büyük adam olmaya and içtim. Hepsi bu...” sözleriyle anlatır Beyhan, Semra'ya yaşamındaki yegâne amacını (81). Beyhan'ın iktidar arzusu, bütün ilişkilerini biçimlendirir. Karşısındakiyle hep bir çatışma içinde olan Beyhan, amacına ulaşamadıkça şiddete başvurur. Semra'yla ilişkisini de etkiler bu durum. Beyhan, cinsel ilişkilerinde kadını düşmanı gibi

görür adeta ve onun canını yakmak için uğraşır. Semra, Beyhan'ın şiddete meylinin o çok istediği iktidarı elde edememesiyle ilgisi olduğunu görür:

Bir garipti Beyhan'ın sevişmesi de. Aşırı hırslı, dövüşken sanki. Okşarken çimdikleyen, öperken ısırıveren hırpalayıcı bir sevgi üstelik yoran ama doyurmayan... Fazla bir kıyaslama yapacak durumum yoktu elbet, Cem'den başkasının koynuna girmemiştim o güne değin. Sonraları bunun bir tür yetersizliği örtmek, yok daha da ötesi yetersizlikten kurtulmak çabası olduğunu anladım. (93)

Hem profesyonel bir tiyatrodaki sahneye çıktığı ilk gece hem de ilişkileri boyunca Beyhan'ın egemenliğine karşı bir tehdit, bir engel olarak gördüğü *abject*'tir Semra. Öte yandan onu dışlayan erkek özne yalnızca Beyhan değildir. Tiyatronun yöneticisi Koca K da kadını egemenliği altına alamadığında *abject*leştirilen bir erkek özne olarak çıkar karşımıza. Koca K, Semra'yı evine davet ederek Shakespeare'in *Kral Lear* oyunundaki Cordelia rolüne karşılık onunla birlikte olmasını ister; ancak reddedilir. Öfkesini Semra'yı aşağılayarak gizlemeye çalışır. "Açıkça söylenmese de bir iş sözleşmesidir bu, benim yatağında mühürlenene! Benim, seni canım çekti. 'Evet' demekse senin çıkarına uygun her zaman için! Bana 'hayır' diyenlerin oyunculukta pek ilerleyemediklerini işitmişsindir herhalde. Hiç yaşatmam demiyorum ama, öyle çok iyi yaşatmayacağım kesin" diyen Koca K, Semra'yı açık açık tehdit eder (211, 212). Koca K'nın da erkekliği elde etmek, kazanmak, iktidar sahibi olmak üzerine yapılanmıştır. Bu nedenle iktidarını sarsan bir tehlikeyle karşılaştığında onu sınır dışına doğru iter. Tam da Kristeva'nın *abject* teorisini doğrular Koca K'nın yaklaşımı: Semra'nın oyunculukta ilerlemesine engel olacaktır ama tamamen de silmeyecektir onu tiyatro sahnesinden. Buna karşı Semra, erkek özneye boğun eğmez. "Yarın provaya gelmeme gerek yok öyleyse," diyerek istemediği, kendisini cinsel nesneye indirgeyen bir adamla birlikte olmaktansa oyundaki rolünden vazgeçmeye hazır olduğunu gösterir Koca K'ya (213). Bu da erkek özneye karşı bir meydan okuma, bir başkaldırıdır. Koca K, Semra'yla alay

etmeye devam ederek sarsılan iktidarını toparlamaya çalışsa da amacına ulaşamaz.

Semra'nın vazgeçmeye hazır olduğu rol üzerinde durmak gerekir; çünkü Shakespeare'in *Kral Lear* adlı oyununun Cordelia'sı da erkek özne tarafından sürgüne gönderilen bir kadındır. Lear, krallığı üç bölüp üç kızı arasında paylaştırmak ister; ancak önce kızlarının sevgisini sınar. Babalarına övgüler yağdıran, sevgilerinin sınırsızlığını abartılı benzetmelerle anlatan Goneril ve Regan, ülkenin üçte ikisini alırlar. Cordelia ise Goneril ile Regan'ın aksine babasının beklediği gibi bir karşılık vermez. "Efendimizi sevmem gerektiği kadar seviyorum. Ne daha çok, ne daha az" der Cordelia (*Kral Lear* 36). Ülkenin üçte birini elde edebilmek uğruna erkek öznenin gözüne girmeye çalışmaz. Onun iktidarının altını çizen süslü tümceler kurmaz. Cordelia'nın dürüstlüğü, gerçekçiliği rahatsız eder Lear'ı. Bu nedenle babalık haklarını, "aile ve kan bağımyı yok say[ar]" Kral Lear ve Cordelia'yı kovar (37). Baba yasasına Lear'ı bir kez daha taçlandıracak sözlerden mahrum bırakarak karşı gelen Cordelia, böylece sürgüne gönderilir erkek özne tarafından. Cordelia'ya vermeyi düşündüğü payı da Goneril ile Regan arasında paylaşır Kral Lear. Bu durum, kadının ancak erkek özneyi yüceltip ona kendisini her zaman güçlü hissettirecek sözler söylediğinde ataerkil düzenden dışlanmayacağını gösterir. Goneril ile Regan, oyunu ataerkil düzenin kuralına göre oynadıkları için kendilerine bir yer bulurlar bu düzen içinde ama Cordelia, düzenin kurallarına göre değil, kendi doğrularına göre hareket ettiği için cezalandırılır. *Küçük Oyuncu*'nun Semra'sı da Koca K'nın onu cinsel bir nesneye indirgemesine boyun eğmeyip birlikte olma teklifini reddederken bir süre sonra tiyatrodaki rol bulamayacağını, erkek öznenin müdahalesiyle silineceğini bilir ama yine de kendi doğrularına göre hareket eder Cordelia gibi. Semra ve Cordelia sürgüne gönderilseler bile, Kristeva'nın deyişiyile "efendilerine" meydan okumaktan çekinmemişlerdir (*Korkunun Güçleri* 14).

Gerek kamusal gerek özel alanda ataerkil yasaların, erkekler arası rekabetin, erkeğin kadın üzerinde egemenlik kurma çabasının arasında kendine bir yol bulmaya çalışan Semra, tiyatrodaki önce onu seyircinin gözünde

sevimsizleştirmeye çalışan Beyhan Barlas ve yönetmen Rüştü Bey'e, sonra da onu cinsel nesneye indirgeyen Koca K'ya karşı boyun eğmemiştir; ancak yıllardır içinde yaşamak zorunda kaldığı düzenin yasalarını benimsemiş olduğunu fark eder bir süre sonra. Kendisinin de kadınları dışladığını, “tüm karşı çıkışları[nın] kadınlığı[n]a karşı” olduğunu itiraf eder (*Küçük Oyuncu* 146). Örneğin, günlerce sancı çekmesine karşın kadın doktora, kadın dışıya gitmemek için direnir. Kendi deneyimlerinde, erkek özneler tarafından dışlandığında onlara meydan okurken başarılı olmuştur Semra. Buna karşı, kendinden başka kadınları dışlayan düzene tümünden başkaldıramamıştır. Bunu fark ettiğinde kendini sorgular. Denetim altına alamadığı kadınları sınır dışına doğru iten ataerkil düzenin dışlama mekanizmalarını tiyatrocusu Semra da farkında olmadan kullanmaya başlamıştır. Oysa sanatın tüm dalları gibi tiyatronun da düzene eleştirel yaklaşan, itiraz eden insanların uğraşı olması gerekir. Pınar Kür, *Vatan Kitap*'ın 14 Eylül 2016 tarihli sayısında yayımlanan söyleşisinde Buket Aşçı Gürel'in “Yazmak, yazar olmak isteyenlere tavsiyeleriniz neler?” sorusuna şu yanıtı verir: “[İ]llaki bir itirazınız olacak. Yaşama, dünyaya ya da siteme karşı itirazınız yoksa edebiyatçı olamazsınız” (29). Kür'ün söyledikleri, sanatla uğraşan herkes için geçerlidir aslında. *Küçük Oyuncu*'da düzene uyum sağlayıp kendine bir yer bulmaya çalışanların amaçlarına ulaşmak için araç olarak gördükleri tiyatroya ne kadar önem verdiklerinin altını çizerek düzene muhalefet edenlerin de bir süre sonra verili normlara uyum sağladıklarını, yaşadıklarını düzenin perspektifinden yorumlamaya başladıklarını gösterir Pınar Kür. Beyhan Barlas ve Koca K gibi erkek öznelerin ataerkil düzene itirazları olmaz. Yalnızca kendi aralarında bir rekabet olur ve bu sayede tüm erki elinde toplamak ister her bir erkek özne. Buna karşı Semra, erkek özneyi seyirciden daha fazla alkış alıp ön plana çıktığı için tehdit ettiğinin ve bu nedenle sonraki gün hemen onu geri plana çekip seyircinin gözünde sevimsizleştirmek için uğraştıklarının farkındadır. Daha ilk gecesinde tiyatrodan başarılı olan bir kadın oyuncunun erkek oyuncular tarafından nasıl sınır dışına doğru itildiğini yaşayarak öğrenmiştir ama aradan zaman geçince kendisinin de ataerkil normlar üzerinden kadınları dışladığını görür. Bunu Beyhan Barlas ve Koca K gibi bile bile yapmaz

Semra ama düzen, yasalarını çoğunluğa, doğru olan, kendi koyduğu kurallarmış gibi benimsetmeye çalışır. Böylece bu kurallar, tek ve değiştirilemez olarak kabul ettirilip olağanlaştırılır. Semra'nın, ataerkil düzenin kendi normlarına uymayan kadınları dışlama mekanizmalarını kullanması da bu yüzdendir.

Pınar Kür, *Küçük Oyuncu* adlı romanında bir kadın oyuncunun tiyatrodaki erkek özneler tarafından tehdit olarak görülüp sınır dışına itildiğini ortaya koyarken *Bitmeyen Aşk* adlı romanında ise kadın oyuncunun özel alandaki erkek öznenin iktidarı için bir tehde dönüştüğünü gözler önüne serer. Romanda Nilgün'ün tiyatrodaki oynadığı roller rahatsız eder Sinan'ı; çünkü Nilgün'ün karşısında birlikte olduğu kadını egemenliği altına almaya çalışan bir erkek özne vardır. Nilgün'ün sahnede Shakespeare'in *Troilos ile Kressida* adlı oyunundaki Kressida'yı canlandırması, Sinan'ın iktidarını yerle bir eder. "Seni yüzlerce kişiyle paylaşmanın bunaltıcı utancını duydum..." diyen Sinan, böylece ele verir erkek öznenin aşka bakışını (*Bitmeyen Aşk* 157). Kadını sahip olduğu bir nesne olarak gördüğünün kanıtıdır bu tümce. Nilgün'ün sahneye çıkmasını, kendine ait olan bir nesneyi başkalarıyla paylaşmak olarak görür Sinan. "Seni, bildiğim, tanıdığım /belki de yarattığım, en azından yaratılmasına katkıda bulunduğum/ kimlikten başka bir kimlikte görmek içimi karartıyor" tümcesi, Nilgün'ün Kressida'yı canlandırmak üzere sahneye çıkışının, Sinan'ın çizdiği sınırları nasıl ihlal ettiğini ve erkek öznenin bu ihlalden nasıl tedirgin olduğunu gösterir (157). Nedir peki Sinan'ı böylesine tedirgin eden? Shakespeare'in oyununa baktığımızda aslında eril bakış açısıyla yazılmış bir Kressida ile karşılaşırız. *Troilos ile Kressida*'yı 1956'da Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte Türkçeye çeviren Mina (Urgan) Irgat, yazdığı önsözde idealize edilmiş bir Troilos'a karşı onu aldatan, mahveden bir Kressida'dan söz eder (v). Irgat'a göre "tam bir teslimiyetle" Kressida'yı seven Troilos'a karşı "Kressida'nın Troilos'a duyduğu, kalpten fazla vücuttan gelen bir arzudan başka bir şey değil[dir]" (xii). Oyunun erkek kahramanı yüceltilirken kadın kahramanı, bedeni ve cinselliği üzerinden yerilmiştir. Kristeva'nın teorisindeki *abject* olarak karşımıza çıkar Kressida, Shakespeare'in kaleminden. Ataerkil normlara uymayarak sınırları ihlal etmiştir. Buna karşı oyunda Shakespeare'in Kressida gibi verili normlara

meydan okuyan bir kadını dışlayan ataerkil düzene karşı bir eleştirisiyle karşılaşmayız. Görülen o ki iki erkek özne –Shakespeare ile *Bitmeyen Aşk*'ın Sinan'ı– Kressida'ya aynı gözle bakmış ve buna bağlı olarak Sinan, Nilgün'ün Kressida'yı canlandırmasından rahatsız olmuştur. Shakespeare'in diğer oyunlarındaki kadın kahramanlarla *Troilos ile Kressida*'daki kadın kahramanını karşılaştıran Irgat, Shakespeare'in yorumuyla kaynak olarak aldığı Chaucer'in yorumu arasında hiçbir benzerlik olmamasına vurgu yapar. Irgat'ın tespiti, Shakespeare'in Kressida'yı yazarken ona eril bir bakış açısıyla yaklaştığını ortaya koyar:

Halbuki Shakespeare'in eserinde yegâne sadakatsiz kadının Kressida olduğunu söyleyebiliriz. Saintsbury'nin dediği gibi, Shakespeare'de bir nevi 'gynaecolatry' yani kadınlara tapınma vardır. Birer canavar olan Lear'in iki büyük kızı müstesna, onun yarattığı kadınların hepsi dürüst, müşfik, anlayışlı, iyi kalpli; çoğu da son derece akıllıdır. İşin asıl garip tarafı şu ki, Shakespeare, sanki inadına, Kressida'yı, kaynak olarak kullandığı Chaucer'in şiirinde olduğundan çok daha beter yapmıştır. Daha doğrusu, Chaucer'in Cryseyde'si ile Shakespeare'in Kressida'sı arasında hiçbir münasebet yok gibidir. (xxvii)

Irgat'ın tespiti, çok tanıdık bir gerçekle bizi yeniden yüz yüze getirir: Ataerkil normlara uyan kadınlar, hem gerçek yaşamda hem kurmacada erkek özneler tarafından yüceltilirken başkaldıranlar, tedirgin eder. Bu tedirginlik, erkek öznenin aldığı kararlara, verdiği tepkilere, yazdığı yapıta da yansır. Cinsel arzularını gizleme gereği görmeyen bir kadın, yazar olan erkek özneyi tedirgin etmiştir belli ki. Peki, *Bitmeyen Aşk*'ın şair Sinan'ının kurulu düzeninin sınırlarını kim, neden, nasıl zorlar? Genel prova sonrası verilen partide başka bir Nilgün'le karşılaşması, tedirginliğini artırır Sinan'ın; çünkü ilk kez tiyatrodaki rol arkadaşlarının bulunduğu ortamda gördüğü Nilgün, kendinden emindir ve bu da erkek öznenin birlikte olduğu kadını istediği gibi egemenliği altına alamayacağını sinyaledir. Romanda Sinan'ın buna bağlı olarak birkaç defa

Nilgün'ü kendisinin yarattığını savladığını görürüz. Erkek öznenin bu savı, egemenliğini temelli kaybetmemek için çırpındığının göstergesidir; çünkü sınırlar zorlanmıştır ve artık onun çizdiği yerde değildir. Zaman içinde aralarındaki çatışma artar; çünkü “Herkes hükmetse bile benim hükümdarlığım altındasın” diyen bir erkek özneye onun çizdiği sınırları ihlal eden, kurallarına boyun eğmeyen bir *abject* karşı karşıyadır (*Bitmeyen Aşk* 337). Buna bağlı olarak tartışmalar sıklaşır. Nilgün'le beraber tiyatro da bir *abject*'tir Sinan için ve bir gün tartışmalarında Nilgün'ü savaştığı, mücadele ettiği bir karşı güç olarak gördüğünü ağzından geçirir Sinan. Kadını egemenliği altına alıp yenmeyi arzulamıştır:

‘Yarın mı?’ Gülüyorsun. ‘Dalga mı geçiyorsun Sinan?’

‘Hayır, çok ciddiğim. Paramız var, her an gidebiliriz... Nicedir bunun hayalini kurmuyor muyduk? Sonunda gerçek bir balayı yaşatacağım sana.’

‘Tabii... Çok nefis de... Bahardan önce olamaz...’

‘Ne baharı? Ne diyorsun sen? Ben yarın diyorum, her şey hazır diyorum!’

‘Ama yeni oyun haftaya çıkacak, biliyorsun... Şimdi pat diye nasıl bırakırım?’

Çok mantıklı bir şey söylüyormuşsun gibi sakın sakın konuşuyorsun. Aklım duruyor bir an. Tepem atıyor... Resmen gözlerim kararıyor...

‘Ne yeni oyunu be? Sittir et yeni oyunu! Eylülde gidelim diye tutturan sen değil miydin?’

Şaşkın şaşkın bakıyorsun yüzüme... Düş yıkıntısına uğramış gibi hatta... Çok mu yüksek çıktı sesim? Aslında bağırarak istememiştim. Ama haksız mıyım? Tiyatronun her adımında karşıma çıkması, her istediğimi engellemesi delirtiyor beni, ne yapayım? Eskiden de öyleydi, hep öyleydi. Sesimi çıkarmamaya çalıştım nicedir. Alışamayacağımı bile bile alışırım diye avuttum kendimi. Günlük yaşam /*senin* günlük

yaşamın, *senin* günlük zorunlulukların/ benim martı kanadına takılı hayallerimi yerle bir mi edecek hep? Tam kurtuldum derken, tam hepsini yenmişken... Bu kez yenemediğim sen mi olacaksın? Senin uğruna göze aldıklarım boşa mı gidecek? (420, 421)

Romanda Nilgün ve Sinan'ın ağzından anlatılan bölümlerin dışında bir yazar anlatıcı karşımıza çıkar. “Bitmeyen aşk”ı hâkim bakış açısıyla sunar okura. Bu dışarıdan göz, Sinan'ın birlikteliklerinde bir iktidar peşinde koştuğunu tespit eder. Yazar anlatıcıya göre Sinan, birlikte olduğu kadınlardan kendisine “‘tapınılacak erkek’ imgesi yansıtm[asını]” ister (471). Bu imgeyi göremediğinde, diğer bir deyişle kadın üzerinde bir egemenlik kuramadığında, çatışmalar başlar. Nilgün, henüz bir lise öğrencisiyken tanıştıklarında Sinan, Gül ile birlikte; ancak sorunsuz bir ilişkileri olduğu ileri sürülemez; çünkü o zaman da karşısında “işinde başarılı ve kendine güvenli bir kadın” vardır Sinan'ın (471). Bu durum, erkek özne için bir tehdittir. Sinan, yıllar sonra yine aynı nedenden dolayı Nilgün'le ilişkisinde sorunlar yaşar. Sinan'ın Nilgün üzerinde bir egemenlik kurma arzusu öyle bir hal alır ki kadının ekonomik özgürlüğünü elinden alarak onu kendine tutsak etmeyi bile aklından geçirir Sinan. Nilgün'ün çalışmasına engel olarak hem üzerinde mutlak bir egemenlik kuracak hem de tiyatroyla başını koparacaktır (523).

Yazar anlatıcı, Sinan'ın Nilgün'e karşı tutumu üzerinden kıskançlığı da tartışmaya açar. Kıskançlıkla ilgili ezberleri yıkan bir tez öne sürer. Yazar anlatıcının teziyle birlikte kıskançlığın başlamasına koşut biçimde erkek öznenin gözünde âşık olduğu kadının, onun sınırlarını tehdit eden bir *abject*'e dönüştüğünü ve böylece ilişkideki çatışmanın arttığını görürüz. Sinan, ilişkileri boyunca peşinde olduğu iktidarı hiçbir zaman elde edemeyeceğini kabullenemediğinde kıskançlık imdadına yetişir. Bu sırada Nilgün'ün gözünde Sinan artık eskisi gibi değildir. İlişkilerini alışkanlıklar, zorunluluklar yürütür adeta. Aşkın bitmek üzere olduğunu hisseden ama görmezlikten gelen Sinan, sınırlarını çizdiği bir dünyayı, erkek egemen dünyasını, korumak için



ilişkilerinin bitmesini göze alamaz (523). Yazar anlatıcının kıskançlık üzerine çözümlemesi, Sinan'ın çırpınışlarını, geldiği noktayı da gösterir:

Kıskançlık, aşktan bambaşka bir duygu, ama tüm gözlemler aşkın yapısında var olduğunu gösteriyor. Yazar, 'seven kıskanır' ya da 'kıskanmıyorsa sevmiyordur' gibisinden saçma iddialara katılacak değil elbette. Hastalık kertesine varmayan, yalnızca aşk nesnesine yönelen kıskançlığın, tıpkı aşk gibi bir *eğrisi* olduğunu ve bu iki eğrinin birbirine koşturmadığını savunuyor tam tersine. 'İnsan ne kadar çok severse o kadar çok kıskanır' önerisine karşı çıkıyor. Gördüğü kadarıyla bu pek akla yakın değil çünkü...

Seven ve karşılık gören kişiler, genellikle birbirlerini kıskanmazlar. Seven sevildiğinden, karşısındakinin başka birini sevemeyeceğinden emin çünkü. Bir süre sonra başlıyor kıskançlık... Bu süre adamına ya da sevginin yoğunluğuna göre değişiyor elbet... Ama gün geliyor, er ya da geç kıskanmaya başlıyor. Bu kıskançlığın şiddeti de, niteliği de gene adamına göre[...] Aşkın en güçlü olduğu dönem mi bu? Hayır... Bilincine varılmasa da azalmaya başladığı dönemdir. Kişi eski sevdiklerini hatırlamaya, başkalarını sevebileceğini algılamaya –ne kadar kendisinden de saklasa bunu– başladığında başlıyor karşısındakinden de kuşkulamaya... Bilincine varılmamış olabilir ama çözümlenin ilk belirtisi bu işte. Kıskançlık, bu çözülmeyi engellemek için belirmiştir belki de... Belki de kıskançlık duygusunun asıl işlevi budur... Aşkın eğrisi düşüşe geçtiğinde, kıskançlığın eğrisi çıkışa geçiyor çünkü... (445, 446)

Sinan, Nilgün'ü hapsedmek istediği dünyasının sınırları tehdit edildiğinde kıskançlığın arkasına saklanarak kadını egemenliği altına alma isteğini sevgisinin bir göstergesi olarak kabul etmeye ve ettirmeye çalışır. Oysa yazar anlatıcının çözümlemesinde görüldüğü gibi özellikle Nilgün'ün artık Sinan'ı eskisi kadar sevip sevmediğini sorgulamaya başladığı günlerde Sinan, yıllardır

bastırmaya çalıştığını ileri sürdüğü kıskançlık duygusunun ortaya çıktığını düşünür. Oysa Nilgün, yıllar önce tanıdığı lise öğrencisi değildir. Gül gibi işinde başarılı, kendinden emin bir kadındır. Sahneye çıkması, göz önünde olması, Sinan'ın kurmak istediği erkek egemen dünyanın sınırlarını daha da zorlar. Yıllar sonra karşılaşmalarının ardından geçen ilk bir yılda her şeyin tozpembe görünmesine karşın Sinan'ın huzursuzluğu, karşısında kendinden emin, kendi kararlarını alan, hiçbir erkeğin boyunduruğu altına girmeyen bir kadın gördükçe artar. Bunun üzerine erkek özne, sınırlarını belirlediği dünyanın içinde hapsolmayı reddeden *abject*'e karşı kimi zaman öfkelenerek kimi zaman kullandığı cinsiyetçi dille onu küçük düşürmeye çalışarak tepkisini verir:

Nilgün'ün tuttuğu aynada tanımak istemediği birtakım gölgeler halinde görmeye başlamasaydı kendisini, eskiden beri bildiği gerçekler onu bu kadar sarsabilir miydi? Elbette hayır... Ama gittikçe kesinleşen bir şey vardı: Nilgün'ün geçmişindeki erkekler arasında tek bağısladığı kendisiydi... O bile şüpheli... Çünkü yıl sonuna doğru yaptıkları bir kavganın –dördüncü ya da beşinci kıskançlık kâbusu– bir yerinde şöyle bağırdı:

‘Senin ne mal olduğun ta ne zamandan belliydi zaten! Daha şu kadarcıkken sorgusuz sualsiz teslim oldun bana... Kalkıp peşimden nerelere geldin, nikâhsız nikâhsız!’ (451)

*Bitmeyen Aşk*, aşkın sonsuza kadar sürmesinin mümkün olup olmadığını irdelemekle beraber yazar anlatıcının sözünü ettiği eğriler boyunca kadın ve erkeğin önceliklerini, sorunlarını ortaya koyarak erkek öznenin âşık olduğunda bile iktidar peşinde olduğunu göstermektedir. Amacına ulaşamayıp sınırları zorlandığında âşık olduğu kadına karşı duyguları değişmeye başlar. Sinan, romanın sonuna geldiğimizde Nilgün'ün çalışmasına engel olarak onun üzerinde mutlak bir egemenlik kurmanın yollarını arar hâlâ. “Ve ondan sonra hep benim olacaksın. Yalnızca benim!..” diye sayıklayan bir Sinan görürüz bu sayfalarda (523). Nilgün'ün aşkını değil de sahip olacağı bir nesne ister adeta. Öte yandan

roman, bir kadın oyuncunun yalnızca erkek oyuncuların egemenliğindeki tiyatro toplulukları tarafından değil, özel alandaki erkek özneler tarafından da tehdit olarak görüldüğünü gözler önüne serer.

*Küçük Oyuncu*'da Özer, Beyhan Barlas'tan "Tipik bir küçük oyuncu o" diye söz ederken 'küçük oyuncu'yu iki anlamda kullanır: Biri tiyatrodaki, diğeri yaşamdaki küçük oyuncular (*Küçük Oyuncu* 124). Tiyatrodaki, "Yorumunu doğru yapmadığı ya da anlamadığı için orta yerde kaydıran, saptıran... Rolünü gerçekte benimsemeyen, ayrıntıya boğulup, yanlış ayrıntılara üstelik, asıl amacı gözden kaçıran... Çelişkilerden kurtulamadığı için işi sonuna dek götüremeyen..." küçük oyuncudur (125). Yaşamdaki küçük oyuncu ise "[k]üçük oyunlar üstüne" kurmuştur yaşamını (124). Beyhan Barlas, hem tiyatrodaki hem de yaşamda "küçük oyuncu"dur. Düzene uyum sağlayarak bir üst basamağa çıkarken başkalarını dışlamaya, haklarını elinden almaya hazırdır. Ataerkil düzenin erkek olduğu için ona tanıdığı bütün olanaklardan yararlanırken kendi çabasıyla tiyatrodaki onun bir adım önüne geçmiş olan Semra'yı bir tehdit olarak görür ve bu yüzden geri plana çekmeye çalışır. Ataerkil düzenin diğer erkek özneleri gibi kendi egemenliği için başkalarının haklarını görmezden gelmekten çekinmeyen bir "küçük oyuncu"dur. *Bitmeyen Aşk*'ın Sinan'ı da yaşamını küçük oyunlar üstüne kurmuştur. Nilgün'ü ne çok sevdiğini kendisine ve Nilgün'e kanıtlamaya çalışır her fırsatta ama tüm çabası, sık sık ağzından çıkan birkaç süslü sözden ibarettir. Mutsuzluğunu mutluluğa dönüştürmek için eyleme geçemez. Nilgün'le ilişkilerine annesi Afet Hanım müdahale eder. Şiire uzun bir ara verir. Ne Nilgün'le ilişkilerinin bitmemesi için direnir ne de ozanlığının elinden alınmasına (*Bitmeyen Aşk* 205). Kendini aksine inandırmaya çalışsa da düzene uyum sağlamıştır Sinan. Kendi üzerindeki otoriteye boyun eğerken düzenin erkek özne olduğu için ona tanıdığı olanaklardan Beyhan Barlas gibi yararlanmaya çalışır. Örneğin, Nilgün üzerinde egemenlik kurmak ister. Sinan'ın Nilgün'ü hapsetmek istediği dünyasının sınırları, Nilgün tarafından zorlanınca çatışma başlar. Nilgün, erkek öznenin yasalarına uymadıkça daha çok öfkelenir Sinan. Buna bağlı olarak Nilgün'ün mesleği de Sinan'ı rahatsız eden bir *abject*'e dönüşür. Buna karşı Nilgün, boyun eğmeyerek bildiğini okumaya devam ettiği

için Cordelia, Kressida ve Semra gibi tehdit olarak görülür erkek özne tarafından.



## SONUÇ

1960'lardan bu yana sürdürdüğü çalışmalarıyla dilbilim ve psikanaliz gibi disiplinlerin gelişmesine katkıda bulunan Kristeva, feminist teoriler için de önemli bir isim haline gelmiştir. Onun feminist teoriye kazandırdıklarını üç maddeyle özetleyen Durudoğan'a göre Kristeva, “[b]eden fikrinin insani bilimler söylemlerine taşınması gerekliliğini belirtmiş”, “[ö]zneliliğin oluşumunda anneliğe ilişkin olan ile pre-oidipal olanın anlam ve önemini vurgulamış” ve “[a]bjection (dışlama) kavramını baskı ve ayrımcılığı açıklamak için kullanmıştır” (51, 52). *Abject* teorisiyle Kristeva, “bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız eden” ile düzenin öznesi arasındaki gerilimi ortaya koymuş (*Korkunun Güçleri* 16), öznenin *abject* karşısında duyduğu tedirginliği analiz ederken öznenin tepkilerini psikanalitik açıdan irdelemiş ve bunu yaparken Lacan’ın teorisini eleştirel bir yaklaşımla yeniden ele almıştır. Bununla birlikte *abject* kavramıyla Freud’daki bastırma düşüncesinden farklı bir tepkiye işaret eden Kristeva’nın Freud’dan farkını Kaylı, şu şekilde özetler:

*Abjection*, bir grubun ya da bir öznenin varoluş sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlama nedeni olabilecek psikolojik bir tepkidir. Öznenin bütünlüğünü tehdit eden ve dışlanan şey veya şeyler, hiçbir zaman tam anlamıyla ortadan kalkmaz. *Abjection* Freud’un bastırma fikrinden farklıdır. Freud’da bastırılıp bilinçdışına atılarak unutulmuş şeyler bilinçten silinirken Kristeva’da dışlama nesnesi sürekli varolur ve hiçbir zaman kaybolmaz. (*Özgürleşme ve Kadın Bedeni* 172)

Kristeva’nın *abject* teorisinin ışığında yapıtları incelenen yazarlardan Leylâ Erbil (1931-2013), Türk edebiyatının 1950 kuşağının önde gelen öykücü ve romancılarından biridir. 1950 kuşağının tüm yazarlarında olduğu gibi Leylâ Erbil edebiyatının da en dikkat çeken özelliklerinin başında başkaldırı gelir. Bu tavrı, hem yapıtlarında seçtiği konulara, hem de dil ve biçimine yansımıştır. Bu nedenle Erbil, kendisi de edebiyat anlayışını en iyi özetleyen kişinin Hulki

Aktunç olduğuna dikkat çekerek Aktunç'un Leylâ Erbil'in yapıtlarını incelediği yazısına koyduğu başlığı hatırlatır: Süha Oğuzertem'in yayına hazırladığı *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik* (2007) adlı kitapta yer alan Hulki Aktunç'un yazısının başlığı "Leylâ Erbil: İsyân Grameri"dir (45-8). Verili normlara, cinsiyetler arası eşitsizlik üzerine kurulan ataerkil düzene karşı isyan, başkaldırı, Erbil'in 1956'da bir dergide yayımlanan "Uğraşsız" adlı öyküsünden 2013'te yayımlanan novellası *Tuhaf Bir Erkek*'e kadar yapıtlarının temelini oluşturur. Tezimizde yapıtları incelenen 1970 kuşağının önemli yazarlarından Pınar Kür ise 1950 kuşağının başkaldırısını ilk romanı *Yarın Yarın*'ın yayımlandığı 1976'dan günümüze devam ettirir.

Bu tezin "Giriş" bölümünde yazarların yaşamöyküleri sunulmuş, ardından Kristeva'nın *abject* teorisi verilmiştir. Metin incelemelerinin bulunduğu bölümün genel başlığında –"Ataerkiyi İfşa Eden Kadınlar: Leylâ Erbil ve Pınar Kür"de– yazarların yapıtlarında ataerkil düzenin kadınları bir *abject* olarak görüp sürgüne göndermelerinin nasıl yansıtıldığı genel hatlarıyla verilmiştir. Erbil'in incelediğimiz daha ilk öykülerinden birinde, 1960 tarihli *Hallaç* adlı ilk yapıtında yer alan "Diktatör"de, ataerkil düzende yasaları belirleyen erkekler olduğuna dikkat çekilmiş, öte yandan erkek öznenin otoritesini her an yitirme korkusuyla boğuştuğu ortaya koyulmuştur. Öykünün erkek öznesi Hıdır, özel alandaki iktidarını karısı Zilşan'a kaptırmaktan öylesine tedirgindir ki karısıyla kızlarının dayanışma içinde olmasından da korkar; çünkü böyle bir durumda özel alandaki otoritesi daha büyük bir tehdit altında olacaktır. Böylesi bir dayanışmaya engel olmak için karısı ve kızlarına birbirlerinin varlığını unutturmak ister adeta. Zilşan'ın kızlarının önünden geçerek kendini hatırlatmasını bile istemez.

Erbil'in "Ayna" ve "Eski Sevgili" öykülerinde ise "Diktatör" öyküsündeki Hıdır'la farklı toplumsal sınıflardan, farklı dünya görüşlerini savunan erkeklerin düzenin normlarına başkaldıran kadınlara bakışı incelendiğinde birbirlerine nasıl da benzedikleri dikkat çeker. Üç öyküdeki erkek

özneler, yasalarını kendilerinin belirledikleri bir dünyaya hapsetmek isterler yaşamlarındaki kadınları. İstedikleri gerçekleşmeyince kendi değer yargılarına uymayan kadınları aşağılayarak, değersizleştirerek *abject*leştirmeyi seçerler. “Ayna” ve “Eski Sevgili”de karşılaştığımız erkek öznelerin benzerlerine Erbil’in ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın*’da da (1971) rastlarız. Özel alanda ataerkil yasaların gözeteni olan annesinin baskılarına maruz kalan Nermin, kamusal alana çıkıp dışarıdan hayranlıkla baktığı edebiyat dünyasına adım attığında burada da ataerkil yasaların geçerli olduğunu görür. Özel alanda Nermin’i eve hapsetmek isteyen bir yasa uygulayıcısı varken kamusal alanda ise sırf kadın olduğu için onu çevrelerinde görmek istemeyen erkek özneler vardır; ancak Erbil’in birçok kadın kahramanı gibi Nermin de düzenin öznelerine boyun eğmez ve nerede, ne zaman olursa olsun onlara meydan okumaya devam eder. Erbil’in *Mektup Aşkaları* (1988) adlı romanının ‘tuhaf kadını’ da Sacide’dir. Yalnızca onu uzaktan tanıyanlar için değil, gün gelir en yakın arkadaşları için de *abject* olur Sacide; çünkü dayatmalara, baskılara itiraz etmeye çalışanların bile bir süre sonra verili normlar üzerinden insanlara, yaşananlara baktıkları görülür.

Pınar Kür’ün yapıtlarını incelediğimizde ise daha ilk romanı *Yarın Yarın*’ın ilk sayfalarında karşımıza çıkan gecekondu mahallesindeki Melek’in, romanın önemli kişilerinden biri olan Aysel Alsan’ın ve 1979 tarihli *Asılacak Kadın*’ın Melek’inin ataerkil düzen tarafından aynı değer yargıları üzerinden, düzenin farklı kurumlarından ve düzenlemelerinden güç alınarak toplumun çeperlerine itilişlerinin altının çizildiğini görürüz. Öte yandan Kür de hiçbir roman ve öykü kahramanını idealize etmez ve onların doğrularının yanı sıra zaaflarını, hatalarını yansıtmaktan geri durmaz. Bu bağlamda, örneğin *Yarın Yarın*’da sosyalist, devrimci bir mücadelenin içinde olan Selim ve Doğan’ın kadınlara bakışını olduğu gibi yansıtmaması, “Edebiyat Neye Yarar? (Kına)” isimli öyküsünde Selim ve Doğan’la aynı çizgide mücadele veren Vural’ın evlenmeden önce birlikte afişe çıktığı, yürüyüşlere katıldığı Engin’den evlendikten sonra toplumsal cinsiyet rejiminin kadına biçtiği rolleri yerine getirmesini beklemesi

ve en küçük tartışmada Engin'e "aristokrat artı[ğı]" diye çıkışması dikkat çekmektedir (*Hayalet Hikâyeleri* 82).

Ataerkil düzenin kadınları dışlama mekanizmalarını hangi kurumlarından destek alarak nasıl uyguladıklarını yazarların yapıtlarındaki yansımaları üzerinden genel hatlarıyla ele aldığımız bu bölümün ardından gelen ilk alt başlık "Ataerkil Düzenin Arkaik Korkusu: Kadın Bedeni ve Cinselliği"nde erkek öznenin kadının cinselliğinden ve doğurganlığından duyduğu tedirginliğin çözümlenmesi yapılmıştır. Ataerkil düzenin öznesi erkekler, denetim altına alamadıkları kadınları bedeni ve cinselliği üzerinden *abject*leştirirler. Öznenin *abject*'i kıyılara itmesine karşı *abject* sessiz kalmaz; ya doğrudan meydan okuyarak ataerkil düzenin kurallarını alaşağı eder ya da düzenin norm beden olarak sunduğu erkek bedeninin ve cinselliğinin kadınların gözünde neden ve hangi durumlarda iğrençleştiğinin ortaya konmasıyla düzenin öznelerinin tahtı sarsılmaya başlar.

İkinci alt başlığımız "Edebiyat ve Sanattaki *Abject*"te ise önce Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*, *Karanlığın Günü* ve *Cüce* adlı romanlarıyla "Biz İki Sosyalist Erkek Eleştirmen" adlı öyküsünde ve Kür'ün hiçbir kitabına girmeyip dergide kalan "Ben Çok İyi Bir Yazarım Hem de Ne Güzel Yazıyorum!" adlı öyküsüyle *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi* adlı romanları üzerinden ataerkil bir toplumda ve edebiyat dünyasında kadın yazarların kurulu düzen için tehdit olarak görülmesi, uzun yıllar edebiyattaki egemen erkeklerin, kadınları edebiyat dünyasından uzak tutmayı başardıktan sonra on dokuzuncu yüzyıla geldiğimizde kadın yazarların yapıtlarını yayımlamaya başlamasıyla bu defa edebiyattaki erkek öznelerin farklı bir yol izleyerek kadın yazarları denetim altında tutmaya çalıştıkları, kendilerine itiraz edenleri edebiyat dünyasının sınırlarının dışına doğru iterek isimlerinin unutturmaya uğraştıkları ele alınmıştır. "Küçük Oyuncu'nun Sınırlarını Tehdit Eden *Abject*: Kadın Oyuncu" başlığında ise Kür'ün *Küçük Oyuncu* ve *Bitmeyen Aşk* adlı romanları incelenmiş ve sahneye çıkan, aslında temelde kamusal alanda görünürlüğü artan kadınların



hem tiyatro dünyasındaki erkek özneler hem de genel olarak ataerkil toplum tarafından *abject* olarak görüldükleri ortaya konmuştur.

“‘Temiz’ Mekânlardan Sürgün Edilen Kadınlar ve ‘Kirli’ Mekânlar” adını taşıyan alt başlığımızda ise ataerkil düzenin mekân üzerinden kadınları tasnif etmesi ve buna koşut biçimde özel alana hapsedtiği kadınları yüceltirken kamusal alanda görünür olmasına engel olamadığı kadınları yermesi, dışlaması ve toplumun kıyılarına itip görünmez olmalarını sağlama çabası irdelenmiştir. Ataerkil düzenin yasa koyucuları, mekânları cinsiyetle ilişkili olarak düzenlerken verili normlara itiraz eden kadınları ‘temiz’ kabul ettiği mekânlardan kovarken *abject* olarak sürgüne gönderdiği kadınların var olduğu mekânları da kadınlarla birlikte *abject*leştirmiştir. Buna karşı, tıpkı erkek bedenine yüklenen anlamların tersine çevrilmesi gibi, yazarların yapıtlarında kadınların şiddete maruz kaldıkları, sömürüldükleri mekânlardaki asıl kirliliğe, yani kadınlara karşı işlenen ve örtbas edilen suçlara dikkat çektikleri görülmüştür.

Sonuç olarak, Leylâ Erbil ve Pınar Kür, yapıtlarında ataerkil düzeni tüm çıplaklığıyla ortaya koyarken düzenin güç aldığı kurumlarını, kadınları dışlarken kullandığı mekanizmaları da bir bir ifşa eder. İncelenen yapıtlarda erkek öznenin temel korkusundan başlayarak günlük yaşamda, edebiyat ve tiyatro çevrelerinde, eşitlik ve özgürlük mücadelesi verdiklerini savlayan gruplarda bile bir erkeğin denetimini reddeden, buna başkaldıran ve eleştirilerini dile getirmekten çekinmeyen kadınların erkek özneleri nasıl tedirgin ettiği ve buna bağlı olarak erkeklerin düzenin kendilerine tanıdığı tüm olanaklardan yararlanıp kadınları yeniden görünmez kılmaya çalıştıkları gözler önüne serilmiştir. Kadınların bedenleri ve cinsellikleri üzerinden toplumun kıyılarına sürülmeleri, mekânların cinsiyetlendirilerek kadınların dışlanmalarına koşut biçimde düzenlenmesi, erkek egemen edebiyat dünyasında kadın yazarların deneyimleri hem Leylâ Erbil’in hem Pınar Kür’ün yapıtlarında ele alınırken yazarların ifşa ettikleri ataerkil kurumlar arasında farklılıklar da göze çarpar. Kür’ün *Asılacak Kadın*

adlı romanının girişinde yer alan yalı cinayetiyle ilgili haber metni üzerinden erkek egemen medyanın kadına bakışı deşifre edilirken Erbil'in *Cüce* adlı novellası baştan sona erkek egemen medyanın eleştirisidir. Buna karşı hukuk aracılığıyla ve doğrudan hukuktan kadınların dışlanması Erbil'in yapıtlarında ele alınmazken Kür'ün *Asılacak Kadın* romanında hukukun erkek yargıç Faik İrfan Elverir tarafından kadınların dışlanıp cezalandırılması için bir araç haline getirildiği gözler önüne serilmiştir. Elverir, Melek'in suçsuz olduğu halde cezalandırılması için hukuku bir araç olarak kullanmakla kalmamış aynı zamanda Melek'in sanık olduğu davada çıkacak karara muhalefet şerhi koymak isteyen kadın yargıç Mefaret'in, aslında bütün kadınların, karar alma mekanizmalarında olmalarının yanlış olduğunu savunarak kadından yargıç da olamayacağına hükmeder. Yasanın uygulayıcısı olup egemenliğini her daim korumak istediği alandan, hukuktan da, kadınları uzaklaştırmak ister. Yazarların yapıtlarını karşılaştırdığımızda bir başka farklılık da Kür'ün *Küçük Oyuncu* ve *Bitmeyen Aşk* adlı romanlarında dikkat çeker. Kür, bu romanlarında tiyatrodaki erkek egemenliğini de irdeleyerek ataerkil toplumun her alanında olduğu gibi tiyatrodaki kadınların erkek özneler tarafından tehdit olarak görüldüğünü, öte yandan toplumun genelinde sahneye çıkan kadın oyuncuların düzenin değer yargıları üzerinden yaftalanarak dışlandıklarını ortaya koyar. Bütün bu bulgular göz önünde bulundurulduğunda Erbil ve Kür'ün yapıtlarını Kristeva'nın *abject* teorisi üzerinden okumak, ataerkil düzenin "tuhaf" olarak gördüğü, ürktüğü ve bu nedenle görünmez kılmaya çalıştığı kadınların deneyimlerini, yaşamı kurmacada gerçekçi biçimde yansıtan metinler sayesinde, bize daha yakından görme olanağını tanıırken erkek öznelerin korkularının, ezberlerinin kaynaklarına, ataerkil düzenin temeline inmemizi ve ataerkil düzenin değişmez sanılan kabullerinin tartışmaya açılmasını sağlamaktadır.

## KAYNAKÇA

Aktunç, Hulki. “Leylâ Erbil: İsyân Grameri”. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Yay. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007: 45-8.

Alkan, Ayten (Der.). *Cins Cins Mekân*. İstanbul: Varlık Yayınları, 2009.

Arif, Ahmed. *Leylim Leylim: Ahmed Arif’ten Leylâ Erbil’e Mektuplar 1954-1959 ve 1977’de Son Bir Mektup*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

Atasü, Erendiz. *Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2001.

Berktaş, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Kitap: 2012.

Berktaş, Fatmagül. “Türkiye Solu’nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?”. *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Yay. Haz. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011: 279-90.

Çabuklu, Yaşar. *Bedenin Farklı Halleri*. İstanbul: Kanat Kitap, 2006.

Değirmenci, Emet (Yay. Haz.). *Kadınlar Ekolojik Dönüşümde*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2010.

*Dil Derneği, Türkçe Sözlük*, <http://www.dildernegei.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html>, 27 Nisan 2017’de erişildi.

Direk, Zeynep. “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”. *Cogito: Feminizm*. Sayı: 58. Bahar – 2009: 11-38.

Direk, Zeynep. “Adet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar”. *Cogito: Kan, damardan*. Sayı: 37. Güz – 2003: 250-261.

Direk, Zeynep. “Cindy Sherman”. *Defter*. Sayı: 39. 2000: 133-140.

Direnç, Dilek. *Kadın Yazarlardan Eski Masallar Yeni Meseller*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2014.

Dirlikyapan, Jale Özata. *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Kitap, 2013.

Douglas, Mary. *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Kitap, 2007.

Durudoğan, Hülya. “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”. *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*. Der. Zeynep Direk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014: 51-66.

Dündar, Hülya. “Leylâ Erbil’in Yaşam Öyküsü”. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Yay. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007: 11-22.

Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Erbil, Leylâ. *Hallaç*. İstanbul: Can Yayınları, 1988.

Erbil, Leylâ. *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Erbil, Leylâ. *Tuhaf Bir Kadın*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Erbil, Leylâ. *Eski Sevgili*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Erbil, Leylâ. *Karanlığın Günü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

Erbil, Leylâ. *Mektup Aşkları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Erbil, Leylâ. *Zihin Kuşları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Erbil, Leylâ. *Cüce*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Erbil, Leylâ. *Üç Başlı Ejderha*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

Erbil, Leylâ. *Kalan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Erbil, Leylâ. *Tuhaf Bir Erkek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

Erbil, Leylâ. "Trianon Pastanesi". *İstanbul'da Zaman*. Yay. Haz. Tomris Uyar, Sırma Köksal. İstanbul: Büke Yayınları, 2000: 9-16.

Erbil, Leylâ. "Hayat her yerde dolaşır. Sanat da.". Söyleşi: Orhan Koçak. *Virgül*. Sayı: 57. Aralık 2002: 8-13.

Erbil, Leylâ. "O iki kalp simgesel bir şey, çok yüreklilik de olabilir, kimbilir!". Söyleşi: İdil Önemli. *Varlık*. Sayı: 1134. Mart 2002: 26-28.

Erbil, Leylâ. "1959". *Türkiye'nin Çıplak Tarihi*. Ed. Cem Mumcu. İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2004: 67-87.

Erbil, Leylâ. “Beni Günah Çıkarmaya Zorlamak İstiyorsunuz Sanki”. Söyleşi: Yalçın Armağan, Erkan Irmak. *Yeniyazı*. Sayı: 11. Güz – 2011: 88-101.

Godenzi, Alberto. *Cinsel Şiddet*. Çev. Sultan Kurucan, Yakup Coşar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.

Hepçilingirler, Feyza. “Edebiyatımızda Kadın Duyarlılığı”. *Varlık*. Sayı: 1050. Mart 1995: 2-7.

Huysal, Ayşegül. “Türk Ceza Hukukunda Kadının Kamusalılığı”. *Kadın, Kamusal Alan ve Hukuk*. Ed. Ülker Yükselbaba. İstanbul: Tekin Yayınevi, 2017: 173-207.

Kaylı, Derya Şaşman. *Özgürleşme ve Kadın Bedeni*. İzmir: İlya Yayınevi, 2011.

Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev. Nilgün Tatal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Kristeva, Julia. *Aşk Hikayeleri*. Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2016.

Kristeva, Julia. *Ruhun Yeni Hastalıkları*. Çev. Nilgün Tatal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.

Kristeva, Julia. *Kara Güneş Depresyon ve Melankoli*. Çev. Nesrin Demiryontan. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.

Kristeva, Julia. “Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır”. Söyleşi: Hülya Durudoğan. *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*. Sayı: 65-66. Bahar – 2011: 175-186.

Kristeva, Julia. “Fallusün Yabancılığı ya da Yanılsama ile Düşkırıklığı Arasında Kalan Dişil”. *Kadınlık Yeniden: Çağdaş Psikanalizin Bakışı*. Der. Bella Habip. Çev. Alp Timurtekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2003: 255-79.

Kristeva, Julia. “Yabancı İçin Tokkata ve Füg”. *Defter*. Çev. İskender Savaşır. Sayı: 28. 1996: 9-36.

Kuruoğlu, Huriye (Ed.). *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık, 2009.

Kür, Pınar. *Yarın Yarın*. İstanbul: Can Yayınları, 1994.

Kür, Pınar. *Küçük Oyuncu*. İstanbul: Can Yayınları, 1985.

Kür, Pınar. *Asılacak Kadın*. İstanbul: Can Yayınları, 2016.

Kür, Pınar. *Bir Deli Ağaç*. İstanbul: Everest Yayınları, 2008.

Kür, Pınar. *Akışı Olmayan Sular*. İstanbul: Everest Yayınları, 2007.

Kür, Pınar. *Bitmeyen Aşk*. İstanbul: Can Yayınları, 2017.

Kür, Pınar. *Bir Cinayet Romanı*. İstanbul: Can Yayınları, 2002.

Kür, Pınar. *Sonuncu Sonbahar*. İstanbul: Everest Yayınları, 2007.

Kür, Pınar. *Hayalet Hikâyeleri*. İstanbul: Everest Yayınları, 2004.

Kür, Pınar. *Cinayet Fakültesi*. İstanbul: Everest Yayınları, 2006.

Kür, Pınar. *Sadık Bey*. İstanbul: Can Yayınları, 2016.

Kür, Pınar. “Ben Çok İyi Bir Yazarım Hem de Ne Güzel Yazıyorum!”. *Hürriyet Gösteri*. Sayı: 22. Eylül 1982: 9-12.

Kür, Pınar. “Bizde mutlaka şöhret olmak isteği var”. Söyleşi: Fatih Özgüven. *Hürriyet Gösteri*. Sayı: 22. Eylül 1982: 13-15.

Kür, Pınar. “Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi Üzerine Yazarlarla Söyleşiler”. Söyleşi: Zeynep Karabey. *Yazko*. Sayı: 26. Aralık 1982: 99-103.

Kür, Pınar. “İstanbul’a Dönüyorum”. *İstanbul’da Zaman*. Yay. Haz. Tomris Uyar, Sırma Köksal. İstanbul: Büke Yayınları, 2000: 169, 170.

Kür, Pınar (Ed.). *Short Fiction in English*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2001.

Kür, Pınar vd. *Beşpeşe*. İstanbul: Metis Kitap, 2004.

Kür, Pınar. “1969”. *Türkiye’nin Çıplak Tarihi*. Ed. Cem Mumcu. İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2004: 143-48.

Kür, Pınar. “Yaşadığım Sokak”. *İstanbul Sokakları: 101 Yazardan 101 Sokak*. Yay. Haz. Murat Yalçın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008: 260-261.

Kür, Pınar. “Edebiyat, insanı insan yapar!”. Söyleşi: Dilek Karagöz. *Edebiyatist*. Sayı: 3. Mart 2016: 28-32.

Kür, Pınar. “Yılgınlığım çılgınlığa dönüşünce yazdım”. Söyleşi: Buket Aşçı Gürel. *Vatan Kitap*. Sayı: 151. 14 Eylül 2016: 28, 29.

Kür, Pınar. “Pınar Kür”. Söyleşi: Fulya Bayraktar, Sofya Kurban. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*. Sayı: 73. Ocak-Şubat 2017: 3-7.



Lacan, Jacques. *Fallus'un Anlamı*. Çev. Saffet Murat Tura. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2013.

Lefebvre, Henri. *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.

Madak, Didem. *Grapon Kâğıtları*. İstanbul: Metis Kitap, 2012.

Menteşe, Oya Batum. "Toplumsal Kimlik ve Kadın Yazarlığı". *Varlık*. Sayı: 1134. Mart 2002: 3-7.

Millett, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınevi, 1973.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007: 105-117.

Nazlı, Aylin. "Modernitenin Ötekisi: Kadın ve Bedeni". *Kadın Çalışmaları Dergisi*. Sayı: 1. 2006: 10-15.

Özbay, Cenk. "Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak". *Doğu Batı*. Sayı 63. 2013: 185-204.

Özbey, İpek. "Yazarlığının 40'inci Yılında Pınar Kür". *Tempo*. Sayı: 94. Kasım 2016: 30-35.

Özdoğan, Başak Deniz ve Ayşegül Oğuz (Yay. Haz.). *Sinema Söyleşileri 2006*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.

Özkazanç, Alev. *Feminizm ve Queer Kuram*. İstanbul: Dipnot Yayınları, 2015.

Rose, Jacqueline Rose. *Görme ve Cinsellik*. Çev. Ayşe Deniz Temiz. İstanbul: Metis Kitap, 2010.

Sarup, Madan. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. Abdülbaki Güçlü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

Segal, Lynne. *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler / Değişen Erkekler*. Çev. Volkan Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1992.

Shakespeare, William. *Kral Lear*. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

Shakespeare, William. *Troilos ile Kressida*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Mina Irgat. İstanbul: Maarif Basımevi, 1956.

Söğüt, Mine (Söyleşi). *Aşkın Sonu Cinayettir: Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat*. İstanbul: Can Yayınları, 2016.

Şahin, Elmas. *Leylâ Erbil Kitabı*. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları, 2015.

Şahin, Elmas. "Leylâ Erbil'in Menipo'su Cüce". *Çevrimdışı İstanbul*. Sayı: 4. Ekim – Kasım – Aralık 2016: 48-54.

Tokmakçioğlu, Kaya (Yay. Haz.). *„bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin,,,*. İstanbul: Aylak Adam, 2013.

Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Wright, Elizabeth. *Lacan ve Postfeminizm*. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Everest Yayınları, 2002.

Zengin, Aslı. *İktidarın Mahremiyeti*. İstanbul: Metis Kitap, 2011.



## ÖZET

Bu tez çalışmasında Julia Kristeva'nın *abject* teorisi temel alınarak ataerkil düzende eril tahakküme itiraz eden kadınların toplumun çeperlerine itilmelerinin, Kristeva'nın deyişiyle "sürgüne gönderilmeleri"nin, ataerkil düzeni tüm yönleri ve kurumlarıyla ifşa eden Leylâ Erbil ve Pınar Kür'ün yapıtları üzerinden ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Tezin teorik kısmında Kristeva'nın görüşleri ortaya konduktan sonra metin incelemelerinin yer aldığı bölümlerde ataerkil düzenin öznesi olan erkeklerin *abject* olarak dışladıkları kadınlardan duydukları korkuyla beraber baskı uyguladıkları kadınların üzerindeki egemenliklerini her an yitirebilecek olmanın yarattığı tedirginlik psikanalitik açıdan incelenecektir. Söz konusu korku ve tedirginliğin erkek öznelerin kadın bedeni ve cinselliğine yaklaşımlarını nasıl etkilediği, toplumun farklı kesimlerinde kadınların hangi mekanizmalar kullanılarak sınır dışına doğru itildiği, mekânların dışlama pratiklerine koşut biçimde cinsiyetlendirilerek düzenlenişi açığa çıkarılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Feminizm, kadın, Julia Kristeva, *abject*, psikanaliz, Leylâ Erbil, Pınar Kür, beden, cinsellik, cinsiyetlendirilmiş mekânlar

## ABSTRACT

This thesis aims to examine the marginalization of women in the works of two prominent women writers of Turkish literature, namely Leylâ Erbil and Pınar Kür, by making use of Julia Kristeva's theory of *abjection*. These writers examine the patriarchal system and its institutions in their works and provide a powerful and sharp critique of the male dominated society with which they have had firsthand experience.

In the theoretical chapter of this thesis, Kristeva's theory is introduced. In the following chapters, the selected works of these writers are analyzed within the framework of Kristeva's model of the *abject*. Both authors, although unwittingly, use abjection in their writings to reveal the exclusion of women in patriarchal society. These chapters investigate their works psychoanalytically, focusing on the male fear of female body and sexuality and analyzing the mechanisms patriarchy uses to exclude women and the practices of exclusion in gendered spaces.

**Key words:** Feminism, woman, Julia Kristeva, *abject*, psychoanalysis, Leylâ Erbil, Pınar Kür, body, sexuality, gendered places

## ÖZGEÇMİŞ

19.03.1990 tarihinde İzmir’de doğan Baran Barış, 2012 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliğinden mezun oldu. Aynı yıl başladığı Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Sosyoloji Bölümündeki ikinci lisans eğitimini 2016’da tamamladı. 2013 yılında Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı programında yüksek lisans eğitimine başladı ve bu programdan *Ayla Kutlu’nun Eserlerine Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım* başlıklı teziyle 2016 yılında mezun oldu. 2014 yılında Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalında ikinci yüksek lisans eğitimine başladı. Kadın Çalışmaları Anabilim Dalındaki *Leylâ Erbil ve Pınar Kür’ün Eserlerinde Ataerkinin İfşası: Feminist Psikanalitik Bir Okuma* başlıklı yüksek lisans tezini 2017 yılında savunmaya hazır hale getirdi. 2009-2014 yılları arasında Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği’nin yaz okullarında Türkçe ve Yaratıcı Okuma öğretmenliği yaptı. “Tiyatroda Kadın Duruşu” başlığını taşıyan bir kitap tanıtım yazısı, *Aydınlık Kitap*’ın 1 Ağustos 2014 tarihli 127. sayısında, “Dostlarının Gözünden Edip Cansever: *Edip’in Lastik Topu*” başlıklı yazısı ise *Kitapçı* Edebiyat ve Kitap Tanıtım Dergisinin Kasım/Aralık 2016 tarihli 18. sayısında yayımlandı.