



**MİT YIKIMI: MİTLERİN ÇAĞDAŞ
METİNLERLE YENİDEN
YORUMLANMASI**

**Sevilay YAVUZ ÇEŞMECİ
(Doktora Tezi)
Eskişehir, 2021**

**MİT YIKIMI: MİTLERİN ÇAĞDAŞ
METİNLERLE YENİDEN YORUMLANMASI**

Sevilay YAVUZ ÇEŞMECİ

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir, 2021

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Sevilay YAVUZ ÇEŞMECİ tarafından hazırlanan “Mit Yıkımı: Mitlerin Çağdaş Metinlerle Yeniden Yorumlanması” başlıklı bu çalışma 25.01.2021 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Prof. Dr. Birsen KARACA

Üye
Doç. Dr. Özlem ÖZEN(Danışman)

Üye
Prof. Dr. Medine SİVRİ

Üye
Prof. Dr. Makbule SABZİYEVA

Üye
Doç. Dr. Ferzane DEVLETABADI

ONAY

.../ .../ 2021

Prof. Dr. Mesut ERŞAN

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Sevilay YAVUZ ÇEŞMECİ

ÖZET

MİT YIKIMI: MİTLERİN ÇAĞDAŞ METİNLERLE YENİDEN YORUMLANMASI

YAVUZ ÇEŞMECİ, Sevilay

Doktora – 2021

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Özlem ÖZEN

Tarih boyunca kadın kimliği erkek bakış açısıyla tanımlanmış ve kadınların yaşam alanları ataerkil dil ve söylem ile sınırlandırılmıştır. Mitleri kaynak olarak kullanan fallus merkezli edebiyat da kadınları erkeğin ‘öteki’si, edilgen ve itaatkâr örnek kadın olarak konumlandırmıştır. Yirminci yüzyılın ortalarında, kadın yazarlar, koşulsuz yüceltmeye dayalı mitler ve hikâyelerde sessiz bırakılmış pek çok mitolojik figürü farklı bakış açılarıyla yeniden yazmaya başlamışlardır. Farklı kültürlerden yazarların erkek egemen dili dönüştürme projesi olarak yazdığı bu tür metinler aracılığıyla hiyerarşik yapıların nasıl yıkılabileceği, eril dilin nasıl altüst edilebileceği, kadınların kendilerine ait bir dili olup olamayacağı sorgulanmaya başlanmıştır. Bu çalışmada, Margaret Atwood’un *Odysseia* destanını yeniden yazdığı *Penelope*, Ayla Kutlu’nun tarihteki en eski destan olarak kabul gören *Gilgamiş*’taki tapınak yosmasının yaşamını yeniden konu alan *Kadın Destanı* ve Anita Diamant’ın *Eski Ahit*’in *Yaratılış* bölümünde geçen Dina’nın hikâyesini yeniden yorumladığı *Kırmızı Çadır* romanları mit yıkımı, yeniden yazımı ve dişil yazı okuması ile incelenmektedir. Eserlerin karşılaştırmalı analizi, erkek egemen sözcüklerle kurulan bu dünyanın dışına çıkabilmek için kadınların kendilerini ve bedenlerini yazma mücadelesi vermelerine odaklanmaktadır. Bununla birlikte,

Derrida'nın yapısöküm kavramı ile post-yapısalcı feministlerin öne sürdüğü dişil dil ve yazı aracılığıyla eril dilin, ikili karşıtlıkların ve toplumsal cinsiyet rollerinin ters yüz edilebileceği üzerinde durulmaktadır. Çalışmada, Atwood, Kutlu ve Diamant'ın yapıtları ile farklı kültürlerdeki kadınların edebiyat eserleri aracılığıyla erkeğin gölgesinden kurtulup kadın merkezli mit yazımı yaratabilecekleri, ataerkil dili yıkarak baskı ve zıtlıklardan arındırılmış bir kadın yazımını harekete geçirebilecekleri gösterilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dişil Dil, Dişil Yazı, Fallus Merkezli, Kadın Bedeni, Yapısöküm, Mit Yıkımı

ABSTRACT

DECONSTRUCTION OF MYTH: REINTERPRETATION OF MYTHS WITH CONTEMPORARY TEXTS

YAVUZ ÇEŞMECİ, Sevilay

PhD Degree – 2021

Department of Comparative Literature

Supervisor: Doç. Dr. Özlem ÖZEN

Throughout the history, woman's identity has been defined by a male perspective and women's lives have been limited to patriarchal language and discourse. The phallus-centered literature, which has the myths as its main source, has created woman as the 'other' of the man, passive and obedient agent. In the mid-twentieth century, women writers began to rewrite many mythological figures with different perspectives that had been kept silent in myths and stories based on absolute deification. Through such texts, written by authors from different cultures as a project of the transformation of the male-dominated language, it has begun to be questioned how hierarchical structures can be destroyed, how the man-made language can be subverted, whether women can have a language of their own. In this study, Margaret Atwood's *The Penelopiad*, based on the Epic of *Odysseia*, Ayla Kutlu's *Kadın Destanı*, retelling the story of harlot in the oldest epic *Gilgamesh* and Anita Diamant's *The Red Tent*, reinterpreting the story of Dina in *The Old Testament* are examined through myth destruction, myth making and feminine writing. Comparative analysis of the works focuses on the struggle of women to write themselves and their bodies in order to go beyond the world established with male-

dominated words. Besides, it is emphasized that the man-made language, binary oppositions and gender roles can be subverted through Derrida's concept of deconstruction, female language and feminine writing suggested by post-structuralist feminists. In the study, it is shown that with the works of Atwood, Kutlu and Diamant, women in different cultures can be freed from the shadow of the man, create a woman-centered myth-making and activate the feminine writing that is free from the oppression and dichotomies by reversing the patriarchal language.

Keywords: Female Language, Feminine Writing, Phallus-centered, Female Body, Deconstruction, Myth Subversion

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	vii
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. JACQUES DERRİDA VE YAPISÖKÜM.....	11
1.1.1. Derrida'da Dil ve Yazı.....	14
1.1.2. Différance (Ayırım).....	18
1.1.3. Sesmerkezcilik, Sözmerkezcilik ve İkili Karşıtlıklar.....	20
1.1.4. Derrida ve Feminizm.....	25
1.2. POSTMODERN FEMİNİZM.....	28
1.3. POST-YAPISALCI FEMİNİSTLER.....	32
1.3.1. Hélène Cixous.....	39
1.3.1.1. Écriture Féminine.....	44
1.3.2. Luce Irigaray.....	48
1.3.2.1. Kadına Ait Bir Dil.....	56
1.3.3. Julia Kristeva.....	60
1.3.3.1. Kristeva için Dil, Semiyotik Khôra ve Özne.....	61

2.BÖLÜM

YAZARLAR VE ESERLERİNİN İNCELEMESİ

2.1. MARGARET ATWOOD'UN <i>PENELOPE</i> ROMANI.....	68
2.1.1. Homeros'tan Günümüze Penelope Miti.....	68
2.1.2. <i>Penelope</i> Romanında Yapisöküm ve Dişil Dil.....	76
2.1.3. <i>Penelope</i> 'de Irigaray'ın Taklitle Oynama Stratejisi.....	88
2.1.4. Kadınlar Arası Rekabet Yoluyla Tekil Tecrübelerin Yansıtılması.....	94

2.1.5. Penelope Mitinin Dokuma ve Su Sembolleri ile Yorumu.....	99
2.1.5.1. Dokuma.....	99
2.1.5.2. Su.....	101
2.2. AYLAKUTLU'NUN <i>KADIN DESTANI</i> ROMANI.....	102
2.2.1. <i>Kadın Destanı</i> 'nda Yapısöküm ve Revizyonist Mit Yazımı.....	107
2.2.2. <i>Kadın Destanı</i> 'nda Dişil Dil ve Yazın.....	115
2.2.3. Kadınlar Arası İletişim.....	124
2.2.4. Doğa ve Su Sembollerinin Kadın Kahraman Üzerinden Yorumu.....	126
2.2.4.1. Doğa.....	126
2.2.4.2. Su.....	128
2.3. ANITA DIAMANT'IN <i>KIRMIZI ÇADIR</i> ROMANI.....	129
2.3.1. <i>Kırmızı Çadır</i> Romanında Yapısöküm ve Revizyonist Mit Yaratımı.....	135
2.3.2. <i>Kırmızı Çadır</i> 'da Kadın Dili ve Bedeni Yazmak.....	143
2.3.3. Kadınlar Arası Arkadaşlık, Rekabet ve Tekil Tecrübelerin Yansıtılması.....	151
2.3.4. Kadın Kahramanları Kırmızı Çadır ve Su Sembolleri Üzerinden Okumak.....	155
2.3.4.1. Kırmızı Çadır.....	155
2.3.4.2. Su.....	157

3.BÖLÜM

MODERN DÜNYA EDEBİYATINDAN SEÇİLEN ÖRNEKLERE KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ

3.1.. Eril Düzendeki Dişil Varoluş: <i>Penelope</i> , <i>Kadın Destanı</i> ve <i>Kırmızı Çadır</i> Romanlarında Dişil Dil ve Yazın Aracılığıyla Mit Yıkımı.....	159
---	-----

SONUÇ	172
--------------------	------------

KAYNAKÇA	179
-----------------------	------------

ÖNSÖZ

Mitlerin çağdaş yazarlar tarafından yeniden yorumlanması ve mitolojik hikâyelerde sessiz bırakılan kadınların bakış açısıyla yeniden üretilen metinlerin okura sunulması her zaman ilgimi çekmiştir. Bu ilgi, Margaret Atwood'un *Odysseia* destanındaki Penelope'yi yeniden yazdığı *The Penelopiad (Penelope)*, Ayla Kutlu'nun *Gilgamiş Destanı*'ndaki tapınak yosmasını dönüşüme uğratarak yeniden yarattığı Liyotani-Nippukir'in hayatını konu alan *Kadın Destanı* ve Anita Diamant'ın *Eski Ahit*'te sadece adı geçen Dina'nın hikâyesini Dina'nın bakış açısıyla yeniden yorumladığı *The Red Tent (Kırmızı Çadır)* romanlarını doktora tezi olarak seçerek karşılaştırmalı bir çalışmaya yelken açmama vesile olmuştur.

Doktora eğitimim boyunca yolumu aydınlatan, beni yüreklendiren, konu seçiminden çalışmanın sınırlarının çizilmesine kadar her aşamada bana destek olan danışmanım Doç. Dr. Özlem Özen'e, bu zorlu süreç boyunca mitlere farklı bir bakış açısı kazanmamı sağlayan ve bilgisini esirgemeyen Prof. Dr. Medine Sivri'ye, titiz okumaları ve önerileri ile çalışmamı zenginleştiren Prof. Dr. Makbule Sabziyeva'ya, savunma jürimdeki değerli hocalarıma önerileri için içten teşekkürlerimi sunarım.

Akademik çalışmalarıyla her zaman kendime örnek aldığım ve desteğini esirgemeyen kıymetli hocam ve bölüm başkanım Prof. Dr. Günseli İşçi'ye ve üzerimde emeği olan tüm hocalarıma minnettarım. Doktora sürecinde ve hayatımın her alanında yanımda olan, meslektaşım ve arkadaşım Ümit Türe Pekel'e çok teşekkür ederim. Beni yetiştiren ve kendi ayaklarım üzerinde durmam için elinden geleni yapan anneme ve babama, elimi her uzattığımda yanımda olan kardeşime, çalışma sürecimi kolaylaştırmak için her türlü fedakarlıkta bulunan ve elimi hiç bırakmayan sevgili eşim Davut Çeşmeci'ye, doğduğu günden beri her şeyi daha anlamlı kılan canım oğlum, küçük gün ışığım Emre'ye sonsuz teşekkürler.

GİRİŞ

“Mit Yıkımı: Mitlerin Çağdaş Metinlerle Yeniden Yorumlanması” adlı bu tez çalışması, farklı dönemlerde ve farklı kültürlerde yazılmış kanon metinlerin çağdaş kadın yazarlar tarafından yeniden yorumlanarak modern edebiyatta nasıl dönüşüm geçirdiklerini ele almaktadır. Mitlerin anlatımındaki veya görsellerdeki eril ve dişil tasvirler ataerkil sisteme hizmet eder ve bu sistemi meşru kılmak üzerine kuruludur. Bu metinlerde erkeğe göre tanımlanan kadınlar zayıf, itaatkâr, aşağılık, sadık, anne, eş, cadı, baştan çıkarıcı gibi sıfatlarla tasvir edilir. Kendilerine dayatılan rollere ve anlatılış biçimlerine razı olan kadınlar, erkek egemen sisteme boyun eğerek bu sistemin normlarını içselleştirirler. Olayları değiştirme gücü olmayan ve çoğu zaman kendilerine ses bile verilmeyen kadınlar erkeğe bağımlı, edilgen, sahip olunan, değış tokuş edilen nesnelere olarak muamele görmeye razı olurlar. Ancak kadınlar, koşulsuz yüceltmeye dayalı bu mitlere ve hikâyelere inanmamayı seçebilir, kendi kimliklerinin ve güçlerinin farkına vararak mit ve hikâyeleri yıkıma uğratabilir, eleştiri ve sorgulamaya dayalı yeni olay örgüleri yazabilirler. Nitekim, modern kadın yazarlar, pek çok mitolojik figürü yeniden gün yüzüne çıkartarak kadın dili ile yeniden yapılandırmak için çalışmalar yapmışlardır.

Ataerkil toplumların ürettiğı, erkek kahramanlara odaklanarak eril merkezli kahramanlık öyküleri anlatan ve kadınları önemsizleştirerek merkez dışına iten eserler, yirminci yüzyılın ortalarında Batılı kadın yazarların ilgi odağı olmuş ve erkek egemen kültürü dönüştürme projesi olarak bu tür metinler ‘ben anlatıcı’ olarak ses verdikleri kadın kahramanların gözünden yeniden yazılmaya başlanmıştır. Kadınların ataerkil düzende kendilerine yer edinme ve kendilerini tanımlama yolları ile söz ve hak iddia etme çabalarına ilişkin çalışmalar çoğalmıştır. Buna paralel olarak ise kanon metinler mercek altına alınmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, kadın karakterin merkezi rolü ele geçirdiğı, epik kahramanın ters yüz edildiğı, erkek egemen dilin kadın dili ve yazını ile yer değıştirdiğı metinler üretilmeye başlanmıştır. Bu metinlerde, kadınların kendi bedenleriyle, erkekle, doğayla ve kültürel normlarla ilişkilerini sorgulayan anlatı biçimleri kullanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyıl kadın yazarlarından Margaret Atwood (1939 -), Ayla Kutlu (1938 -) ve Anita Diamant (1951 -) hem yazar olarak hem de

yeniden yarattıkları çok bilinen kadın kahramanlar aracılığıyla eski öyküler ve mitlerdeki ataerkinin taraflı anlatımını yıkmayı amaç edinmişlerdir. Bunun için ise çok yönlü, akışkan, hiyerarşiden uzak bir anlatım ile kadının doğa ve bedeni ile ilişkisini, arzularını, deneyimlerini, erkeğin zulmünü, söylemini ve kadının erkekle olan ilişkisini ters yüz edişini yazmayı seçmişlerdir.

Bu çalışmada, Batı edebiyatının kanon metinlerinden biri sayılan *Odysseia* destanının yeniden yazımı olan *Penelope (The Penelopiad, 2005)* romanı, *Eski Ahit*'in yeniden yaratımı olan *Kırmızı Çadır (The Red Tent, 1997)*¹ romanı ve Türk edebiyatından ise *Gilgamiş Destanı*'nın yeniden yazımı olan *Kadın Destanı (1994)* romanı dönüştürme projelerinin örneği olarak okuma amacıyla seçilmiştir. Çalışmanın konusu, *Odysseia*'daki Penelope mitini yeniden ele alan Margaret Atwood'un *Penelope*, *Gilgamiş Destanı*'ndaki yosmanın dönüşüm hikâyesini konu alan Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* ve *Eski Ahit*'teki Yakub'un kızı Dina'nın hikâyesini ele alan Anita Diamant'ın *Kırmızı Çadır* romanlarının mit yıkımına uğratılarak kadın sesi ve kadın dili ile nasıl yeniden yorumlandıklarının karşılaştırmalı olarak incelenmesidir. Üç eserde de eski metinlerin ters yüz edilerek kadın kahramanların merkeze alındığı, onların sesinden ve gözünden yeniden mit yaratımı yapıldığı, ataerkin dilin yapısöküme uğratılarak yerine dişil dil ve yazının ön plana çıkartıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, farklı mitlerin -Yunan, Mezopotamya ve İbrani- kadın kahramanları olan Penelope, Liyotani-Nippukir ve Dina'nın hikâyelerini dişil dil ve yazın bağlamında ele almayı ve karşılaştırmayı olanaklı kılmış ve tez çalışmasında bu üç eserin seçilmesine karar verilmiştir. Yazarların kanon metinleri dönüştürerek erkek yazarların yarattığı kadın imgelerine karşıt kendi kadın imgelerini oluşturdukları görülmektedir. Atwood, Kutlu ve Diamant'ın sessiz bırakılan kadınlara ses vermek, onları erkeğin ötekisi veya gölgesi olmaktan kurtarıp onların da anlatacak öyküleri olduğunu ve merkeze konumlandırılmayı hak ettiklerini göstermek amacıyla oldukları anlaşılmaktadır. Başkahramanlar Penelope, Liyotani-Nippukir ve Dina aracılığıyla kadın-erkek, özne-nesne, akıl-beden, kültür-doğa, kölelik-özgürlük, etken-edilgen gibi karşıtlıklar ters yüz edilmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin verileri ışığında, paralel okumayla, bu üç eserin modern dünya edebiyatında nasıl ve neden yeniden

¹ Tez çalışmasının dili Türkçe olduğu için *The Penelopiad* ve *The Red Tent* romanları bundan sonraki bölümlerde Türkçe adlarıyla kullanılacaktır.

üretildikleri tartışılacak, eserler Jacques Derrida'nın yapısöküm yöntemi ve postmodern feminist eleştirmenlerin Derrida'nın fikirlerinden yola çıkarak edebiyata kazandırdıkları dişil yazın ve dişil dil kavramları ile analiz edilecektir.

Çalışma kapsamında, çağdaş yazarların sayısız kültüre ait antik mitleri yeniden tasavvur edip kısa roman serisi olarak "Canongate Myth Series" adı altında yeniden yazdıkları eserler araştırılmıştır. Bu proje, 1999 yılında Scottish Publisher Canongate Books'un sahibi Jamie Byng tarafından hayata geçirilmiştir. 2005 ile 2013 yılları arasında on sekiz kitap basılmıştır. Margaret Atwood'un romanı *The Penelopiad* (*Penelope*) da 2005 yılında bu proje kapsamında yayınlanmıştır. Çalışmada, *Penelope* ile karşılaştırılabilecek ve çalışmaya kaynak sağlayabilecek herhangi bir roman olup olmadığını görebilmek için serideki diğer kitaplar listesi incelenmiş fakat çalışmaya kadın dili ve yazını alanında katkısı olabilecek bir veri elde edilememiştir. Polonyalı yazar Olga Nawoja Tokarczuk seriye *Anna In w grobowcach świata* (*Anna In in the Tombs of the World*) kitabıyla katılmış fakat Lehçe yazıldığı ve İngilizce'ye çevrilmediği için kitabın incelemeye alınma fırsatı ne yazık ki olamamıştır. Bu seri dışında İbrani mitini yeniden yorumlayan *Kırmızı Çadır* ile eski Mezopotamya mitini yeniden ele alan *Kadın Destanı* yapıtları karşılaştırmalı olarak incelenmek için belirlenmiş, bu eserler üzerinde araştırmalar ve incelemeler yapılmıştır. Tez çalışması, Türkiye'de ve Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı'nda yazıldığından Türk edebiyatına da katkıda bulunmak amacıyla *Kadın Destanı* romanı diğer iki romanın arasına özellikle seçilmiştir.

Tez çalışması için seçilen yazarlar –Atwood, Kutlu ve Diamant- romanlarını, kadın karakterlerin penceresinden yazarak toplumsal cinsiyete, kadın kahramanlara, efsanevi inançlara, gelenek ve göreneklere yeni bir perspektiften bakarlar. Amaçları ise toplumda egemen olan hiyerarşik normların altını oymak suretiyle bu normları yeniden yapılandırmak ve nesiller boyu süren söz/yazı, kültür/doğa, erkek/kadın, özne/nesne gibi karşıtlıkları tersine çevirmektir. Yalnız buradaki mesele yıkmak, bozmak ve sonrasında kadını üstün, erkeği ise öteki konumunda yapılandırmak değil, kadının erkekle eşit konumda olduğuna vurgu yaparak toplumda olması gerektiği şekilde sunmaktır.

Virginia Woolf'un ifade ettiği gibi günlük yaşam gibi edebiyat da erkek egemen bir geleneğin eril odaklı değerler düzeninden olumsuz etkilenmiştir. Bu düzen, yüzyıllar boyu kadını kamusal hayatın dışında bırakmanın yanı sıra edebiyatın dışında da bırakmıştır (Woolf, 1979). Mary Daly'nin de belirttiği gibi "Patriyarki her yerde boy göster[mektedir]"² (1990: 1). Kadın yazarlar için erkek egemen bir kültürde konuşulmayı konuşmak, tabuları yıkmak, sesi olmayanlara ses vermek ve bunları yaparken uygun kelimeleri seçmek oldukça zordur. Woolf "Women and Fiction" ("Kadınlar ve Kurgu")'da ataerkil dilin kadınlar için kibirli olduğunu, buna karşılık kadınların ezmeden veya çarpıtmadan mevcut dili ve cümleleri değiştirerek ve uyarlayarak kendileri için yeni cümleler kurmalarını söyler (Woolf, 1979). Yirminci yüzyılın ortalarında önemli değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Kadın yazarlar, erkek egemen düzenin değerlerini sorgulamaya, eleştirel bir tutum sergileyerek bu değerlerden bağımsızlaşmaya, kendi değerlerine sahip çıkmaya ve yazdığı eserlerde kadının değerler düzenini yazmaya başlamışlardır. Geçmişten günümüze "Değerlerdeki bu değişim zaman içerisinde bir yandan erkek egemen geleneği değiştirirken, bir yandan da dışarıda bırakılmış kimlikleri merkeze alan yeni kanonlar üretmeye yaramıştır" (Direnç, 2014: 4). Dolayısıyla, yazarlar, ataerkil gelenekleri sarsacak, kadınlar için edebiyatta alan aacak anlatı stratejileri kullanmaya başlamışlardır.

DuPlessis (1985) kadın yazarların geliştirdikleri ve kullandıkları anlatı tekniklerini incelediği *Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* (*Yirminci Yüzyıl Kadın Yazarların Anlatı Stratejileri*) adlı kitabında kültürel açıdan insanlığa etkileri güçlü metinler olarak mitlerin ve halk masallarının kadın yazarlar tarafından yeniden ele alınması ve yorumlanarak yeniden yazılması stratejisinin önemli anlatı teknikleri arasında yer aldığını vurgular. Feminist eleştirmen Carolyn Heilbrun'un da sözünü ettiği eski masallardan yeni hayatlar oluşturmak kadın yazarların öncelikli anlatı tekniği olmuştur (bkz. 1979: 109). Heilbrun, kadınların hikâyelerinin yalnızca evlilik olayından ibaret olduğunu, bütün kadınların kendilerine bu tek tip olay örgüsünden nasıl kurtulacaklarını ve erkekler gibi arayış hikâyelerine nasıl dahil olabileceklerini sorgulamaları gerektiğine dikkati çeker (bkz.1979: 108).

² Tez çalışmasında yer alan İngilizce kaynaklardan yapılan bu ve bundan sonraki çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

Mitleri ve eski olay örgülerini değiştirmek, hikâyenin öbür yüzünü veya bakış açısını değiştirmek, kadınların daha önceden fark edilmemiş özelliklerini açığa çıkarmak kadınların sesini, sözünü, kimliğini merkeze alan metinler üretmek demektir. Bilinen bir metnin kadın yazar tarafından yeni bir bakış açısıyla anlatılması Alicia Ostriker’in deyimiyile geleneksel mitin ya da hikâyenin sökülmesi ve kadınları dışlayacak değil içine alacak yeni bir olay örgüsünün kurulması anlamına gelir (Ostriker, 1985). Atwood, Kutlu ve Diamant da erkeklerin arayış hikâyelerini kadınların perspektifinden yeniden yorumlayarak kadınları da erkeklerin metnine dâhil etmeyi, hatta kadınları merkeze koyarak onların da hikâyenin kahramanı olabileceklerini göstermeyi amaçlamışlardır.

Çalışmanın birinci bölümünde kuramsal çerçeveye yer verilecektir. Jacques Derrida ve dil üzerine yoğunlaşarak Derrida’nın kuramsallaştırdığı yapısöküm yöntemi ve yöntemin postmodern feministlerin çalışmalarına katkısı ayrıntılarıyla açıklanmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte, çalışmanın kuramsal alt yapısında postmodern feministler Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva’nın kurama katkıları, edebiyata sundukları dişil yazın ve dişil dil kavramları, yapısöküm yönteminden yararlanarak edebi eserleri nasıl inceledikleri de tartışılacaktır. Bu bağlamda, eserlerin postmodern feminist eleştiri yöntemiyle incelenmesi, yeniden yazılan bu romanların bütünüyle kavranması ve neden yeniden yorumlandıklarının algılanması açısından önemlidir.

1960’larda Fransa’da yapısalcılığın hâkim olduğu bir dönemde, Derrida, dil ve yapı hâkimiyetine *différance* (ayırım) ve *deconstruction* (yapısöküm) kavramları ile karşı çıkar. Geliştirdiği bu kavramlarla, ilk kavramı ikincisi üzerinde baskın kılarak kendi ‘öteki’sini yaratmaya iten ikili karşıtlıkların yapısını bozarak, bu karşıtlıkların kaynağı olan “sözmerkezcilik” ve “fallus merkezlik” düşüncelerini kökten yerinden oynatmaya girişir. Bu doğrultuda, ‘öteki’nin dışlanmasına izin vermeyecek yeni bir dil yaratmayı amaçlayan Derrida, kadının ‘özne’ olarak konumlanmasıyla ilgili düşünceleriyle feminist kuram ve yönetime de katkı sağlar. Post-yapısalcı feministler sembolik düzenin fallus merkezci yapısını yıkmak, kadın kimliği, kadın dili ve yazınını kurmak, kadının nesne konumundan özne konumuna geçmesini sağlamak için çabalamışlardır. Bu süreçte de Derrida’nın fikirleri yardımıyla metinleri derinlemesine irdeleyerek sözmerkezciliği, sesmerkezciliği ve ikili karşıtlıkların hiyerarşik yapısını

yapısöküme uğratmayı, metinlerde dişil düşüncüyü ve dişil yazıyı ön plana çıkarmayı amaç edinmişlerdir. Metnin dışına itilen ‘kadın’ın yeniden metne dâhil edildiği zaman metnin gerçek anlamının ortaya çıkacağı fikrini savunurlar. Dolayısıyla, yapısöküme uğrattıkları özneyi yeniden kurgulayıp, onu yeni kullanım alanına açmak için çalışmalar yapmışlardır.

1970’li yıllarda İkinci Dalga Fransız Feminizminin önde gelen isimlerinden H  l  ne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva, yapısökümü, dil   z  mlemesi ve söylem   z  mlemesi gibi postmodernizm yöntemlerini kullanarak bugünkü çalışmaları büyük ölçüde etkileyen çalışmalara imza atmışlardır. Dili, dilin yapısını ve söylemi sorgulayarak sembolik düzende kadınların görünmez olmalarına sebep olan dilin bir isimlendirme, etiketleme ve iletişim kurma sisteminden ziyade her türlü anlamın ve kökenin temeli olduğunu ifade ederler (Grosz, 1989). Dilin, iktidarın üretilme sürecinde önemli bir işlevinin olduğunu savunan post-yapısalcı feministler, kadınlara özgü yeni bir dil ve yazının ihtiyaç duyulan Şey olduğuna dikkat   ekerler. Bu bağlamda, postyapısalcı feministler, metnin fallus merkezci yapısını bozmayı, metindeki boşlukları ve tutarsızlıkları ortaya çıkarmayı, metinden dışlanan sesleri- kadınları- metne dâhil etmeyi ve yersiz yurtsuz bırakılan dişil seslere yaşam olanağı sağlamayı amaç edinirler.

Yapısöküm yönteminde, kimliğini diğerine baskı kurarak ve onu olumsuzlayarak kuran üstün kavram ile bastırılmış kavram önce tersine çevrilir sonra ise yerinden oynatılır. Bu, baskın olan kavramın aslında bastırılmış olana bağlı olduğunun ortaya çıkarılması ve bastırılmış olanın görünür hale gelmesi demektir. Bu doğrultuda, yapısökümcü bir okuma varlığın yokluğa, kültürün doğaya, erkeğin kadına kendi kimliklerini kurabilmek için bağımlı olduklarını göstermeyi amaçlar. Yapısöküm yöntemi ‘‘Hiyerarşik ve zıtlığa dayalı meşrulaştırma mantığını’’ eleştirmektedir (Poovey, 1998: 58). Postyapısalcı feministler de Derrida gibi kategorilere karşıdırlar ve her iki cinsiyetten birinin bakış açısını merkeze alan bir yaklaşım tarzını asla kabul etmezler.

Ataerkil bir mekanizma olan dil, kadınların yetkilerini ellerinden aldığı için H  l  ne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva dil üzerine odaklanırlar. Erkek ve kadın ikili karşıtlıklarının dil tarafından nasıl üretildiğini, kadının olumsuz, eksik ya

da tamamlayıcı bir kavram haline nasıl geldiğini sorgulayan Cixous, *écriture féminine* (kadın yazını), Luce Irigaray ise *parler-femme* (konuşan kadın)³ kavramlarını öne sürer. Bununla birlikte, dilin ve öznelere nasıl cinselleştiğini anlatmak ve erkeğin hegemonik dilini işlemez kılmak için yapısöküm yöntemini kullanırlar. Ayrıca, Batı düşüncesine hâkim olan ikili karşıtlıklarla kurulu düşünce sistemini sorgulayan bu eleştirmenler, metnin kavramsal, biçimsel ve biçimsel sınırlarını zorlayarak, ‘dişil’e atfedilen özellikleri kalıpların dışında yazma çalışmalarında yer vermişlerdir.

Post-yapısalcı yazarlar, Batı felsefesinin hiyerarşik yapısını yıkmayı, büyük yazarları ve onların otoritesini tahttan indirerek erkek odaklı metinleri, kadın odaklı metinlerle değiştirmeyi veya alternatif kanon üreterek meydan okumayı hedeflemişlerdir. Buradan hareketle, kadın yazarlar, kanon metinlerde ses verilmeyen veya sesi bastırılan kadın kahramanları merkeze alarak ürettikleri dişil dil aracılığıyla hikâyeleri yeniden yazmaya başlamışlardır. Bu doğrultuda, sorunun kökenine incek çalışmalar yaparak mitolojik eserleri ters yüz etme ve yapısöküme uğratma yöntemiyle yeniden yazmaya başlamışlardır. Ataerkil düzende kadınların seslerine, bedenlerine ve en nihayetinde kadın öznelere yer açma mücadelesi vermişlerdir. Bu vesileyle, eski ve özellikle de kanon metinleri yeniden gözden geçirip, bu metinlerdeki eril dili yıkmak suretiyle kadın seslere öncelik veren mit yıkımını veya başka bir deyişle feminist revizyonist mit yazımını üretmişlerdir.

Çalışmanın ikinci bölümünde eserlerin incelemesine geçilerek Margaret Atwood’un *Penelope* romanı, Ayla Kutlu’nun *Kadın Destanı* romanı ve Anita Diamant’ın *Kırmızı Çadır* romanı tek tek ele alınacak ve romanlar temel olarak mit yıkımı, revizyonist mit yaratımı, dişil yazın, dişil dil ve bedeni yazmak konuları çerçevesinde incelenecektir. Atwood, Odysseus’un karısı Penelope’nin hayatını yeniden ele aldığı romanında anlatıyı Penelope ve oniki hizmetçisine vererek hem eski destanların eril anlatısını hem de Grek toplumunun hiyerarşik yapısını ve egemen siyasal düzenini yapısöküme uğratır. Atwood’un diğer romanlarının sonunda yok olan –ölen ya da yalnızca sesleri kalan- kadın karakterlerin (Grace, Oryx, Iris Chase Griffin) aksine Penelope’de bu durum tersine döner. Atwood anlatıyı Penelope’nin

³ Irigaray, kadın olarak konuşma (“speaking (as) woman”) şeklinde ifade eder. Kadın olarak konuşmanın söylemsel mantığın sözdizimini bozmaya veya değiştirmeye çalıştığını savunur (Irigaray, 1985b: 222).

hayaletinin ve on iki hizmetçinin bakış açısıyla sunar. Erkek kahramanların övülmesi, kadınların sessiz bırakılması ve nesneleştirilmesi, kadın hizmetkârların köleleştirilmesi gibi durumlar ters yüz edilmiştir. Atwood, Homeros'un eserinde cevaplanmadan bırakılan soruları yeniden yazdığı modern eserinde derinlemesine incelemektedir. Atwood görünürdeki anlatı ile yetinmeyerek iğneleyici bir dil kullanıp öykünün derinlerine iner. Olayları değiştirmeden yazan Atwood'un amacı, Penelope ile öldürülen on iki hizmetçinin hikâyesinde yüzeysel kazıyıp derinlerdeki hazineyi yani anlatılmayanları ortaya çıkarmaktır. Atwood'un anlatısı hem *Odysseia* destanı ile bağını koparmaz hem de kendi başına ayakta kalabilmektedir.

Diamant *Kırmızı Çadır* adlı eserinde eski zamanlarda kutsal sayılan metinde geçen bir hikâyeyi yeniden yaratmakla kalmaz aynı zamanda *Eski Ahit*'in sınırlarını zorlayarak kadın figürleri ön plana çıkartır. Romanda, kadınların menstrüasyon dönemlerinde kırmızı çadırda toplanmaları, kadın dayanışmasının ve eril merkezli bir toplumda kadınların çadırda kendilerini özgür hissederek yaşadıkları anların tadını çıkarmalarını simgeler. Yakub'un eşleri ile kızı Dina'ya odaklanarak ve *Tevrat*'ın orijinal anlatısındaki bazı ayrıntıları değiştirerek kadınların üzerinde onları baskı altında tutan bir kontrol mekanizmasının olmadığına dair güçlü bir düşünce geliştirir. Yazar, İbrani mitini yeniden revize ederek, Dina ve annelerine daha fazla bağımsızlık ve özgür irade (biraz sınırlı olsa da) vermektedir. Bu şekilde, *Eski Ahit*'de yer alan ve bugün bile izleri tamamen silinmemiş olan ataerkil düzenin ve toplumun sosyal yapısının eleştirisini yapmaktadır. Ayrıca, Diamant, sadece Dina'nın talihsiz evliliğinin trajik hikâyesini ve kendi kardeşleri tarafından kocasının katledilme hikâyesini yeniden yazmakla kalmaz kocasının ölümünden sonra Dina'nın kadın olarak Mısır kültüründe nasıl bir hayat mücadelesi verdiğini de anlatmaktadır.

Ayla Kutlu, *Gilgamiş Destanı*'nı yeniden yazdığı *Kadın Destanı*'nda güç dinamiklerini tersine çevirerek kadının varlığı ve yokluğu ile konuşma ve sessizliğini kadın kahramanın anlatımıyla sunar. Kutlu da tıpkı Atwood ve Diamant gibi romanında özgün eserde sesi olmayan ve yosma olarak erkeklere bedeni ile hizmet eden kadın kahramanı merkeze yerleştirir ve sadece erkek kahramanların değil kadın kahramanların da olabileceğini göstermek için kitaba *Kadın Destanı* adını vererek daha en başından bunun başlı başına bir kadının hikâyesi olduğunu, kadının sesini duyabileceğimiz bir yolculuğa çıkılacağına mesajını vermekte ve okuyucuyu

heyecanlandırmaktadır. Romanda erkek egemen düzen, kadın bedenini doğurganlığıyla sınırlandırır ve erkeklerin iktidarlarını kanıtlama aracı olarak görerek kadını nesneleştirir. Liyotani, kadın bedeni üzerinden hüküm süren ataerkil iktidara başkaldırı mücadelesi sonunda bütün normları reddederek başkahraman Nippukir olarak yeniden doğar. Romanın başında yosma olarak sömürülen kadın, romanın sonunda başrahibe olarak sahneye çıkar. Kutlu, Liyotani'den Nippukur'a dönüşen ve bu yolda birçok zulme katlanıp acı çeken kadının yosma, ana ve başrahibe olarak dönüşümünü, kendi kimliğini kazanma savaşını anlatarak toplumdaki bütün kadınlara ilham kaynağı olur.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise yazarların eski mitleri yeniden nasıl üretip dönüştürdükleri ve bunu yaparken dişil dili ve yazını nasıl kullandıklarını göstermek üzere karşılaştırmalı edebiyatın verileri ışığında bir inceleme yapılacaktır. Farklı dönemlerde ve farklı kültürlerde yaşamış olsalar da Penelope, Liyotani ve Dina'nın seslerini duyurma ve birey olduklarını kanıtlama yolunda nasıl benzer özellikler taşıdıkları, ataerkil düzende nasıl mücadele ettikleri, çektikleri benzer acılar, yüzyıllardır hemen hemen her toplumda ötekileştirilen, zulmedilen, sessiz bırakılan kadınlara ses olma çabaları feminist bir okumayla irdelenecektir.

Sonuç bölümünde çalışmanın bütününe dair genel bir değerlendirme yapılacaktır. Penelope miti edebiyatta çok çalışılsa da *Kadın Destanı* ve *Kırmızı Çadır* eserleriyle karşılaştırmalı olarak çalışılmamıştır. Buna ek olarak, üç eser de ayrı ayrı farklı çalışmalara konu olsalar da yapışöküm, dişil dil ve kadın bedenini yazmak bağlamında karşılaştırmalı bir tez konusu olarak çalışılmadıkları tespit edilmiştir. Farklı kültürlerden olsalar da kadına dair bakış açıları ve kullandıkları anlatım teknikleri birbirlerine benzer olduğu için karşılaştırmalı çalışmaya uygun oldukları saptanmıştır. Bu nedenle, bu çalışmanın ataerkil ideolojinin hâkim olduğu toplumda kadınların seslerini duyurmaları, söz sahibi olmaları, özgürce bedenlerini, bedensel zevklerini ve kendi öykülerini yazabilmeleri, eril dili yapışöküme uğratarak dişil dil ve yazını harekete geçirmeleri açısından karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışmanın odağının *Penelope*, *Kadın Destanı* ve *Kırmızı Çadır* romanlarıyla sınırlandırılmasının sebebi ise hem eserlerin hepsinin ortak noktasının mitlerin dönüşümünü ele almış olmaları hem de farklı edebi türlerde

ve hemen hemen her kültürde kadın yazını temel alan pek çok çalışmanın olmasındandır.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminde birden fazla ulusun edebiyatı, buna paralel olarak da birden fazla dil ve kültür söz konusu olduğundan bu tez araştırmasında Kanada ve Amerikan edebiyatlarından alınan örneklere ek olarak Türk edebiyatından da bir örnek seçilmiştir. Atwood ve Diamant aynı dili konuşan ülkelere olmalarına rağmen hem kültürel farklılıklar hem de mitlerin ve mitolojik eserlerdeki kadınların algılanışı farklı olacağından seçilmelerinde bir sakınca görülmemiştir. Dolayısıyla, üç farklı kültürden, farklı dilde yazılmış eserler aracılığıyla araştırmacılar uluslar üstü bir çalışma örneği okuyacak ve kendi ulusunun edebi eseri ile diğer ulusların eserlerini kültürel olarak mukayese edebilecektir. Bu çalışma ile araştırmacılar kadının hem kendi ulusunda hem de diğer uluslardaki konumunu, mitlerdeki hâkim ataerkil dilin ters yüz edilerek dişil dilin farklı uluslarda nasıl ifade edildiğini, yazarların üslup farklılıklarını görebileceklerdir. Bu yüzden, çağdaş metinlerle yeniden yorumlanan mit çalışmalarına yer veren bu tez, karşılaştırmalı edebiyat bilimi için önemlidir.

1. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. JACQUES DERRİDA VE YAPISÖKÜM

Yapısöküm (*deconstruction*), Jacques Derrida'nın 20.yy. Alman filozofu Heidegger'in *Varlık ve Zaman (Being and Time)* kitabında kullandığı 'destruktion' kelimesini esas alarak ortaya attığı bir terimdir. Yapısöküm terimi, metnin altını oyarak derindeki yapıları ayrıştırmayı amaçlayan bir yaklaşım olarak edebiyat kuramı, kültür kuramı, dilbilim, felsefe, psikoloji, sosyoloji, mimarlık gibi pek çok disipline yeni açılımlar getirmiştir. Derrida'nın köktenci çalışmaları Platon'dan günümüze kadar gelmiş olan Batı felsefesinin sorgulanmasına ve Kopernikus'un "dünya merkezli bir evren görüşünü" yıkması gibi Batı kültür ve felsefesinin tanımladığı "insan merkezli dünyayı" yıkan; "bir anlamda dünyayı merkezsizleştir[en]" Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Karl Marx gibi düşünürlerin yeniden değerlendirilmesine olanak sağlamıştır (Tura, 2016: 96).

Yapı itibariyle zaten çoğul okumaya ve çoğul anlam taşımaya yönelik olan ve zaman zaman Heideggerci "destruktion"la ("yıkım") karşılaştırılan *deconstruction* terimi Türkçe'de kimi zaman "yapıbozum", kimi zaman "yapısöküm", kimi zaman da "yapıçözüm" sözcükleriyle karşılanmaktadır. Örneğin, *Toplumbilim Dergisi: Jacques Derrida Özel Sayısı*'nda kelime farklı yazar, çevirmen ve eleştirmenler tarafından "yapı parçalanma", "yapıçözümü", "yapıbozma" ve "yapısökümü" olarak kullanılmıştır. Mehmet Rifat çalışmalarında "yapıbozma" sözcüğünü kullanırken *Felsefe Sözlüğü*'nde "yapısöküm" olarak kullanılmaktadır (Rifat, 2014: 44; Güçlü & Uzun & Uzun & Yolsal, 2008). Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında ise "yapı-sökme" şeklinde kullandığı görülmüştür (2011: 199). Literatür araştırması yapılırken çoğunlukla yapısöküm sözcüğüne rastlanılmıştır ve tez çalışmasında

tutarlılık olması için *deconstruction* teriminin karşılığı olarak “yapısöküm”⁴ kelimesi kullanılacaktır.

Derrida için bir dilbilgisi terimi olan yapısöküm, kelimelerin dizilişini bozmak ve bütünü parçalara ayırmaktır. Derrida yapısöküm kavramını türetirken Heidegger’in “destruktion” kavramına ek olarak “abbau” kavramından ve Nietzsche’nin “démolition” kavramından yola çıktığını ifade eder:

“Daha başka şeylerin yanında, Heideggerci Destruktion ya da Abbau sözcüklerini çevirmeyi ve kendi konuma uyarlamayı diliyordum... Ama Fransızcada “yıkma” (destruction) terimi çok açık bir biçimde bir hiçlemeyi, önermiş olduğum Heideggerci yorumdan ya da okuma türünden çok belki de Nietzscheci yerle bir etmeye (demolition) daha yakın olumsuz bir indirgemeyi içeriyordu. Böylece bu terimi dışladım” (Derrida, 1999c: 187)

Heidegger’in kavramları olumlama içerse de Nietzsche’nin kavramı yıkma üzerine kurulu olumsuz bir kavramdır. Bu yüzden, Derrida bu kavramlara ek olarak çeşitli sözcükleri inceler. 1983 yılında “Japon Bir Dosta Mektup” da yapısöküm sözcüğünün Fransızca olup olmadığını araştırdığını anlatan Derrida, kendi düşüncelerini ifade eden en yakın tanımların Littré’de bulunduğunu söyler ve tek tek yazar: “Yapıçözüm / Yapıçözmek eylemi. / Dilbilgisi terimi. Bir cümlede sözcüklerin kuruluşunun dizilişini bozmak. ... Dizelerin yapısını çözmek, ölçüyü ortadan kaldırmakla, onları düzyazıya benzer kılmak. ... Yapısı çözülmek. (...) Yapılanışını yitirmek” (Derrida, 1999c: 187-88).

Derrida’ya göre yapısöküm bir okuma tekniği olmaktan çok daha fazlasıdır. Yapısöküm ‘öteki’ olana bütünüyle yaklaşmayı ve olanaksız görünen bir deneyimi ortaya çıkarmayı amaçlamayı gerektirir. Ayrıca, salt bir doğru olmadığını ve Batı metafiziğinin öne sürdüğü kesin görünen doğruları farklı açılardan inceleyerek eleştirmeyi gerektirir. Yapısöküme dayalı bir okuma metnin kendi kendine yetme düşüncesini reddederek metni ve metnin anlamını dolayına açar. Yazar/okur ikiliği yer değiştirerek okur etken yazar edilgen konuma gelir ve aralarındaki hiyerarşi ortadan kalkar. Derrida metnin homojen değil heterojen olduğunu öne sürer. Diğer metinlerle olan ilişkisi göz önünde bulundurulmuş metnin anlamı asla sabit değildir ve her okumada anlamlar ağı değişir. Derrida, bu terimi ortaya atarken ters-yüz etmeyi ve

⁴ Sarup, terimin “Metinlerin örüldükleri gibi sökülebilecekleri gerçeğinden hareketle tasarlanmış bir metin çözümleme yöntemi olduğu düşünüldüğünde” Türkçede “yapısöküm” sözcüğüyle karşılanmasının yerinde olabileceğini belirtir (2017: 57).

bunu takiben yazıyı yeniden kayda geçirmeyi, yazıdaki çelişkileri ve hiyerarşik yapıları söküme tabi tutmayı hedeflemiştir. 20'li yaşlarında Derrida'nın *de la grammatologie* (*Gramatoloji*) kitabını çeviren ve önde gelen postyapısalcı eleştirmenlerden biri olan Gayatri C. Spivak, Steve Paulson ile yaptığı “Eleştirel Yakınlık” adlı söyleşide yapısöküm ile ilgili şunları söylemektedir: Yapısöküm “Sadece yıkım değildir. Aynı zamanda inşadır da. Bir eleştirel mesafe değil, eleştirel yakınlıktır. Dolayısıyla siz aslında içerden konuşuyorsunuzdur. Yapısöküm budur. ... Çünkü içeriden, gerçek bir yakınlıkla yapıyorsunuzdur. Bir şekilde onu didik didik ediyorsunuz. Yapısöküm, bu türden bir eleştiridir” (Paulson, 2016: 16). Erol Mutlu ise *İletişim Sözlüğü*'nde yapısöküm nedir? sorusuna cevap niteliğinde bir tanımlama yapar:

Metin çözümlemesinde metnin tutarlı bir bütün olduğunu metnin çeşitli unsurlarının metne yazılan anlamı destekleyecek şekilde uyum içinde eklemeliğini öne süren, yetkin bir uyuma varılamamasının nedeninin yazarın yetersizliğinde aranması gerektiğini belirten modern eleştiriye [bir metinde hiçbir şey rastgele değildir, uyumsuz görünen ayrıksı çelişkili parçalar bile somut düzlemdeki uyumluluk için kullanılır] karşı metnin birliğine değil yerinde olmamaya ve çelişkilere açık olmaya metnin özgüvenle telaffuz edildiği anlamına değil, tutarsızlıklarına, sessizliklerine ve yokluklarına ağırlık veren eleştiri (2004: 301).

Tanımdan da anlaşılacağı üzere metinde gizlenmiş, yani yazar tarafından bilinçli olarak metnin dışına itilmiş şeyler, metnin alt katmanları, metindeki tutarsızlıklar ve çelişkiler ortaya çıkarılmalıdır. Sevda Çalışkan'a göre, yapısöküm, metni mantık çerçevesinin dışına çıkmadan “Kendi silahıyla vurmayı, yani kendi kendisiyle çeliştiği noktaları göstermeyi ve bunu yaparken de dikkati sürekli olarak dile ve anlamın kaypaklığına çekmeyi amaçlayan” bir süreçtir (1993: 100). Sarup ise yapısöküm yönteminin nasıl kullanıldığına şöyle açıklık getirir:

Yapısöküm; herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metin yazarının kurduğu kavramsal yarımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğu ölçü ya da tanımları sökerek metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılır (2017: 59).

Ahmet Soysal “Derrida Üzerine” adlı çalışmasında yapısökümün hedefinin başkalığın evetlemesi olup olmadığını sorgular ve yapısökümün hedefinin ya da dürtüsünün başkasının evetlemesi olduğu sonucuna varır:

Derrida *okumaktadır*; başkasının metninden *yola çıkarak* yazmaktadır. Stratejisi, başkasının metninde onun *başka evetleme* payını ya da yeteneklerini ortaya çıkarmak (bunu sahiplenerek ortaya çıkarmak) ve aynı zamanda onun bu evetlemeye

göre sınırlarını, yine de bu metni metafiziğe bağımlı kılan her şeyi (ki bu sınır belirleme anı bir bakıma sahiplenileni daha öz yapmaktadır...) ortaya çıkarmaktan oluşmaktadır (1999: 40).

Yapısöküm, söküme uğrattığı bir şeyi tamamen ortadan kaldırmayı değil, onu yeniden inşa etmeyi amaçlar. Aynı zamanda, mutlak ve kesin bir doğruyu kabul ettirmeye çalışan metinleri yapısöküme uğrattırırken eleştirel bakış açısıyla değerlendirmeyi de olanaklı kılmaktadır. Bu durumda, yapısöküm okuma tekniğinin otoriteyi de yani mutlak gücü de kabul etmediğini söyleyebiliriz. Derrida'ya göre de yapısökümü mutlak doğruyu ve otoriteyi reddetmektedir. Başka bir ifadeyle, bir şeyin sıradanlaşarak doğru kabul edilmesine karşı çıkar (Lucy, 2004). Bununla birlikte, Derrida yapısöküm kavramını olumsuz anlamda kullanmadığını da açıklamaya çalışmıştır. Bu manada, Derrida'ya göre, yapısöküm stratejisi yıkmaktan ziyade bir bütünlüğün nasıl yapılandığını anlamak ve sonrasında ise onu yeniden yapılandırmak, yeniden inşa etmek olarak düşünülmelidir. Aydınalp'in ifadesine göre, Derrida'nın yönteminde yapısöküm, "Bir anlam açılımı, sürekli ertelenen, kararsız ve dağılmış anlamın genişlemesine tabi olan yazı sorunsalına dair bitmez bir sorgulama ve dönüşüm hareketidir" (Aydınalp, 2017: 156).

1.1.1. Derrida'da Dil ve Yazı

Jacques Derrida (2014) varlık ve dil felsefesi bağlamında yeni kavramlar önererek Batı metafiziğine ek olarak yapısalılık (Lévi Strauss), dilbilim (Saussure), psikanaliz (Lacan) ve fenomenolojiye (Husserl) yönelik eleştirel bir düşünce izlemiştir. Derrida, bugün kullandığımız dili, "ki bu dil her zaman Batı metafiziğinin dili olmuştur", anlamlandırmanın olanaksız olduğunu düşünür. Bu dilin asla masum olmadığını ve bugün dünyada yaşanan bütün sıkıntıların derinliklerinde her şeyden önce bir dil sorunu olduğunu ifade eder (Akşin, 1999: 44). Dil sorununu Batı metafiziğinin baskın düşüncesi ile ilişkilendirerek günümüzde bu sorunu tartışmak ve eleştirmek üzere yeni kavramlar önerir.

Postyapısalcılıkta genel görüş gösteren ile gösterilen arasındaki ayrımın sınırlarının ortadan kaldırılmasına yöneliktir ve göstergenin yapısal statüsü yerinden edilmelidir. Saussure'ye göre, dil bir göstergeler dizgesidir ve her gösterge, gösteren (işitim imgesi) ile gösterilen (kavram) arasındaki yapısal ilişkiden oluşur. Gösteren

ile gösterilen arasındaki ilişki keyfidir. Gösterilen, nesnenin zihinsel tasarımıdır, nesne değildir, gösteren ise fiziksel bir ses değil, zihindeki işitim imgesidir.

Saussure'nin düşüncesinde göstergeler nedensizdir ve dünyanın önceden varolan düzenini, bizim onu algılayış biçimimizi yansıtmaz. Sözcüklerin anlamını simgeledikleri nesnelere belirlemez tam tersine nesnelere anlamını sözcükler belirler. Yani, Saussure'ye göre dil, düşünceden önce gelir. Saussure, göstergeyi gösteren/gösterilen olarak ayırarak ve dilin sadece ayrılıklardan oluştuğunu ileri sürerek aslında dilin varolan bir düşünceyi aktaran bir araç olmadığını kanıtlamak ister. Ona göre, dildeki her göstergenin anlamı, diğerleriyle arasındaki farklılık sebebiyle oluşur. “Kaz”, “kar” veya “yaz” olmadığı için “kaz”dır. Aynı zamanda “kaş” veya “saz” olmadığı için de “kaz”dır. Her bir gösterge, diğer göstergeler olmadığı için kendisiyse bu durumda her gösterge sonsuz farklılık dokusundan oluşur (Eagleton, 2011: 138). Bu düşüncenin temelinde, Saussure'nin dili, artzamanlı (tarihsel gelişim) değil de eşzamanlı (tarihin belirli bir noktasında bütün bir sistem olarak), yani bir dizge olarak ele alması yatar.

Derrida'nın dil anlayışında ise sözcük ve düşünce, Saussurecü düşüncede olduğu gibi asla bir ve tek olamaz, bütünleşerek bir haline gelmez. Gösteren doğrudan gösterilenle ilişki içinde değildir. “Derrida göstergeyi bir ayrımlaşma yapısı olarak görür: her zaman için bir yarısı “orada değildir”, öbür yarısıysa her zaman için “o öbür yarısı değildir” (Sarup, 2017: 58). Onun düşüncesinde anlam, sürekli devinim halindedir. Gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak birleşim içerisinde olurlar, birbirlerinden koparlar ve yeniden bir araya gelirler, bu böyle döngü halinde sürüp gider. Saussure'nin tanımladığı gibi gösteren ve gösterilen ilişkisi aynı sayfanın iki ayrı yüzü gibi değildir. Aralarında değişmeden sabit kalacak bir ayırım yoktur. Bu durum herhangi bir sözcüğün sözlükte anlamına bakmak gibidir: “Bir göstergenin hep başka bir göstergeye yol açtığını / gönderdiğini, sonu belli olmayan biçimde bunun böyle sürüp gittiğini görürsünüz” (Sarup, 2017: 58). Bu süreç bitimsiz olmamanın yanında aynı zamanda döngüsel bir süreçtir. Sürekli olarak gösterenler gösterilenlere, gösterilenler ise gösterenlere dönüşür. Eagleton'un ifade ettiği gibi “Anlam doğrudan göstergede *mevcut* değildir. Bir göstergenin anlamı, o göstergenin ne olmadığına bağlı olduğuna göre, anlamı da bir bakıma hiçbir zaman

kendi içinde taşımaz. Anlam bütün bir gösterenler zincirine dağıtılmış veya yayılmıştır” (2011: 139).

Ayrıca, dilin zamansal bir süreç olduğu açıktır. Bir cümleyi okurken cümlenin anlamı cümleyi sonuna dek okumadan ortaya çıkmaz: “Kimileyin bir sonraki tümcede geçen gösterenlere bağlı olarak bu bir önceki tümcenin eldeki anlamının değiştiği dahi olur” (Sarup, 2017: 59). Kelimelerde kendilerinden daha önce geçmiş kelimelerin izlerine rastlanır. Yani bütün göstergeler birer “iz” taşıyıcısıdır. Başka bir deyişle, bir cümleyi okurken cümlenin anlamı ertelenir veya daha belli değildir. Gösterenler birbirini bir başkasına götürdüğü için her zaman olandan daha fazla anlam olduğu görülür. Ard arda gelen mekanik kelimeleri okuyarak anlam kurulamaz. Kelimelerin tutarlı anlamlar oluşturmaları için daha önceki kelimelerin izlerini taşımaları ve kendilerinden sonra gelecek kelimelere açık kapı bırakmaları gerekir.

Derrida 1966 yılında John Hopkins Üniversitesi’nde daha sonra yayınlacağı “İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun” adlı bir bildiri sunar. Yapısalcılık, yapı ve merkez kavramları ile şekillenen bir tartışmaya girişen Derrida, bu bildiri ile dilbilim, felsefe, antropoloji ve edebiyat gibi birçok alana eleştiri getirir. Örnek olarak Claude Levi-Strauss’un metinlerini ele alır ve Strauss’un doğa/kültür karşıtlığında şekillenen kuramını eleştirir. Derrida Strauss’un merkezde olan enest yasağını eleştirirken “*Evrensel* ya da kendiliğinden olup hiçbir özgül kültüre, hiçbir belirli norma bağlı olmayan şey doğaya aittir. Buna karşın toplumu düzenleyen/kurallara bağlayan ve dolayısıyla bir sosyal yapıdan diğerine *değişebilen normlara*, bir normlar sistemine bağlı olan şey kültüre aittir” der (Derrida, 1999b: 170). Derrida şöyle devam eder: “Enest yasağı evrenseldir; bu anlamda onun doğal olduğunu söyleyebiliriz” (1999b: 170). Hemen hemen tüm toplumlarda görüldüğü için Derrida’nın dediği gibi evrenseldir fakat “normlar ve yasaklar sistemi” olduğu için de kültürelidir (1999b: 170). Bu belirsiz konumdan yola çıkarak merkezin belirsizliğini ve yapısalcılığın kurgulanışını eleştirir. Derrida’ya göre merkez paradoksal bir şekilde hem yapının içinde hem de dışındadır ve “Merkez merkez değildir” (1999b: 167). Derrida yapısalcılığın metinleri sınırlı ve sonlu yorumlama uğraşını eleştirerek metnin sınırsızca anlam ürettiğini, sonsuz bir oyun alanı olduğunu, metinlerin başka metinlere göndermede bulunduğunu ve o metinlerle

anlambilimsel bir ilişki kurduğunu savunur. Yazı metafiziğine vurgu yapan Derrida: “Son beş yıldır yaptığım şey sözlü dilin de aslında yazı dili olduğu biçiminde yazı kavramını genişletmek, bu kavrama sınırsız bir genişlik katmak olmuştur. Sözlü dilde içerilmiş olan, yazı kavramının dönüşmüş olduğu bir üst-yazı (arche-écriture) diye adlandırdığım bir şey var, demek istiyorum” diye kendini ifade eder (1998: 158). Ancak Batı metafiziğinde konuşan ses daima yazıdan üstün ve değerlidir. Derrida klasik dil anlayışını değiştirerek dilin gösterenler arasındaki ayrımlardan oluştuğunu savunan Saussure’nin bile sözü (parole) yani göstergesi konuşan sese (phone) bağlayan her şeyi ayrıcalıklı kılmak zorunda kaldığını ifade eder (Derrida ve Kristeva, 1999: 178).

Derrida düşüncesinde, dili ve dildeki göstergeleri Batı metafiziği hiyerarşisinin otoritesinden bağımsız kılma girişimi, merkezin yerine oyunun geçmesi ile sonuçlanır (bkz. Altuğ, 2001: 220). Dolayısıyla, Derrida, merkezin belli bir konumunun olmadığını, mevcut olan içinde düşünülemediğini, bunun ise sonsuza kadar oynanan bir oyuna götürdüğünü iddia eder. Gösterenin hep bir başka göstergeye götürdüğü, sınırsız ve döngüsel bir süreç olarak her bir gösterge, gösteren ve sonra da gösterilen olarak bir diğerinin yerini alır. Bu yerini alma (substitution) Derrida’nın “oyun” adını verdiği şeydir ve *différance*’a (ayırım) karşılık gelir (Altuğ, 2001: 224-225). “Yapı, Gösterge ve Oyun” adlı makalesinde yapı, gösterge ve oyun hakkında iki yorum olduğunu belirtir:

O halde yorumlamaya, yapıya, göstergeye ve oyuna dair iki yorum bulunuyor. İlki oyundan ve gösterenin düzeninden kaçan bir hakikati veya bir kökeni deşifre etme düşünüyü başarmaya çalışır ... Artık kökene yönelmeyen diğer yorum ise oyunu olumlar. Ve bu yorum insanın ve hümanizmin ötesine geçmeyi dener: İnsanın adı metafiziğin ya da ontoteolojinin tarihi boyunca tam mevcudiyeti, güven verici temeli, oyunun kökenini ve sonunu düzenlemiş olan şu varlığın adıdır çünkü (1999b: 175)

Derrida, ikinci yorum ile mevcudiyet metafiziğine karşı geliştirmiş olduğu yapı-söküm stratejisini ve beraberinde geliştirdiği *différance* (ayırım) kavramını kastetmektedir.

1.1.2. Différance (Ayrıram)⁵

Derrida ünlü makalesi “Différance”a “Size tek bir harften söz edeceğim” diye başlar (Derrida, 1999a: 51). Différance sözcüğünde tek bir harfi değiştirerek -“e” harfini “a” yaparak- tüm Batı metafiziğini ters-yüz edecek “yapısöküm”ün yollarını açar. Ona göre, sözmerkezciliğe karşı ürettiği différance (ayıram) kavramı bir kelime veya bir kavramdan çok yazı sorunsalı üzerine düşünülen bir müdahale şeklidir. Différance ile Différance arasında söylenişte hiçbir fark yoktur. Seste işitilemeyen bu fark yalnızca yazıyla var olur ve yazıda fark edilebilir. Kavram farklılaşmak, ayrılık ve ertelemek anlamlarına gelen “différer” fiilinden türetilmiştir (Derrida, 2014: 38) Derrida, hem “ayrılık” hem de “erteleme” anlamlarını aynı anda kullanarak bilinçli bir çokanlamlılık yaratmıştır. Erteleme dildeki ayrılıkların hep bir sonraki sözcük ortaya çıkana kadar ertelenmesini, dolayısıyla anlamın sonsuz bir akış içerisinde hep daha sonra tanımlanmak üzere kayıp gidişini belirler. Différance: “Aslında “farklılık”tan [différance] çok da farklı olamaz- ve şöyle de akıl yürütülebilir: différance, “farklılaşma/ ertelenme olgusu”dur (differer), dolayısıyla onun statik değil dinamik yönüyle alınan farklılık, kurulmuş değil kurulmak üzere olan farklılık olduğu söylenebilir” (Ramond, 2011: 70). Derrida’ya göre: “Erteleme ya da sonraya bırakma anlamında différer, zamanlama, bilerek ya da bilmeyerek, bir “istek” ya da “istenç”in tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığına başvurma demektir” (Derrida, 1999a: 53).

Derrida’nın düşüncesinde “*Différance* olan bir şey değildir (on), var değildir, ne olursa olsun bir burada - olan değildir; ve böylece onun olmadığı bütün her şeyi vurgularız, yani bütünü; ve sonuçta ne varlığı ne de özü olmadığını” (Derrida, 1999a: 53). Başka bir şekilde ifade edilecek olursa, Derrida anlamın asla mevcut olmadığını, ertelendiğini ve sürekli bir bağlam dâhilinde geliştiğini ve bu bağlamın da belli değişimlere uğradığını bu değişimlere ise *différance* (ayıram) denilebileceğini savunur. Derrida’ya göre “Anlamın mevcudiyeti asla tamamlanamaz, bu düşünce

⁵ “Derrida’nın Différance kavramı Türkçe’ye “ayıram” olarak geçmiştir. Kelimedeki “a” yazının söz karşılığında dinamik hareketini yansıtır. Şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasındaki temsil etme ve var olmayı belirleyen diferans Fransızca’da aynı zamanda erteleme ve naklen olmadan verme anlamı da taşımaktadır” (Akay, 1999: 15).

rasyonalistler tarafından kolayca kabul edilmemektedir çünkü her gösterge ya bir önceki ya da bir sonraki göstergeye gönderme yapar, böylelikle göstergenin kendi öz kimliği ve anlamın mevcudiyeti çözünür” (Aydınalp, 2017: 157). *Gramatoloji* adlı eserinde de göstergenin diğer göstergelerle var olduğunu, birbirleriyle anlam bulduklarını ve “Bir göstergenin asla kendinde var ve anlamlı olmadığını söyler. Bu sürekli ve sonsuz tekrar ve asla nihai anlama ulaşamama durumu onun yazıya dair vurgulamak istediği en temel yöndür” (Aydınalp, 2017: 158).

Derrida bir dil dizgesi içinde ayrımlardan başka bir şey olmadığını ve bu ayrımların dilin içinde, sözün içinde ve dille söz arasındaki değiş tokuşta oynamakta olduğunu savunur: “Différance diye yazılan şey o zaman bu ayrımları, ayırımın bu etkilerini dilde düz etkinlik olmayan bir yoldan “üreten” oyunun devinimidir” (Derrida, 1999a: 55). Yani, ele alınan metinlerdeki belirsizliklerin, bulanıklıkların ve atlamaların bir oyun içerisinde karşılık bulduğu söylenebilir. Derrida, logos’un kurallarını bu farklılıklar oyununa dâhil ederek merkezi yerinden oynatmayı amaçlar.

Bu kavram, konuşmanın yazı üzerindeki geleneksel ayrıcalığının çökertilmesine hizmet etmekte ve akla uygun ile anlaşılır arasındaki ayrımı ortaya çıkarmaktadır. Derrida’ya göre, dil, yazı demektir. “Yazma; ayrı oluşu / farklılığı (La différence) tanımlayan, ortaya çıkaran bir eylem biçimidir” (Şevki, 2009: 165). Derrida, différence sözcüğü ile yazının konuşmayı kopya eden bir şey olmadığını kasteder:

Bir sözcüğün iki farklı anlamı arasındaki uzaklığın onların konuşma biçimiyle bağlantısı yoktur. Fransızca “La différence” sözcüğünü yazar ya da söz olarak ifade edersek, herhangi ayırdedici bir durum ortaya çıkmayacaktır. Ancak, bu sözcüğün zihnimizde “différence” (fark) ve “deferral” (erteleme) anlamlarını çağrıştırmasına engel olamayız. Bu nedenle, bir sözcük aynı anda farklılık ortaya çıkarmanın yanısıra çağrıştırdığı diğer anlamların ertelenmesine de yol açmaktadır (Şevki, 2009: 165).

Gramatoloji adlı kitabında, Derrida (2014), ‘öteki’ne şiddet uygulanmasına olanak tanımayacak yeni bir dil anlayışı geliştirme amacıyla olduğunu vurgular. Ona göre, bir dizgede gösterge, başka göstergelerle var olur ve anlam bulur. Bir gösterge, asla kendi kendine, kendinde var değildir. Bu sebeple, yazıya dair, bu sürekli tekrar ve asla nihai anlama ulaşamama, erteleme durumunu vurgular. Kullanıldığı bağlama göre farklı anlamlar kazanan *différance* terimini etraflıca tanımlamak çok güç olsa da şöyle ifade edilebilir: “Difference (ayırım), anlamamızın gölgesi olarak, bildiğimiz

ama unuttuğumuz, o nedenle de anımsamamız gereken bir izi andırmaktadır. Bu terim, kültürel alt-bilinç olarak, bütün bir kültürün büyük bir ölçüde zihinsel olandan başka türlü oluşu yüzünden zihnin dışına gönderdiği, zihne gelişini sürekli geciktirerek, zihin dışına gönderdiği bir şeyi göstermektedir” (Fırıncı Orman, 2015: 73).

1.1.3. Sesmerkezcilik, Sözmerkezcilik ve İkili Karşıtlıklar

Gramatoloji adlı kitabında ses-merkezciliğe (*phonocentrism*) ve söz-merkezciliğe (*logocentrism*) karşı kuramsal bir savaş açan Derrida, Batı metafizik tarihi boyunca sözün yazıdan önce geldiği ve yazının sözün bir eki olduğu düşüncesinin temellerini sarsmayı hedefler (Derrida, 2014). Platon’dan bu yana sözün doğrudan doğruya düşüncüyü aktardığına inanıldığı için anlamı dile getirmek bakımından yazıdan çok daha güvenilir olduğuna inanılmıştır. Yazının yeri önemsizdir çünkü dil önce söz sonra yazı demektir. Konuşan, bilincindeki düşünceleri söze döker. Yazı ise konuşandan kopmuştur ve dolayısıyla sözü kopya eder. Yazı, konuşanın bilincindekileri doğrudan aktarmaz. Sözdeki gibi yeniden açıklama olanağı da olmadığı için yazıya geçen düşünce sahibinin denetiminden çıkar (bkz. Moran, 2011: 201). Görünüşte anlam konuşmanın içinde saklıdır. Konuşurken konuşmanın anlamını yakaladığımızı ve o anlam üzerinde herkesin ortak bir düşünceye vardığını sanarız. Dolayısıyla da “bulunuş” u ele geçirdiğimizi zannederiz. “Yunanca’da “içsel düşüncenin ifade edildiği söz” ya da “akıl kendisi” anlamına gelen “logos” sözcüğünü merkeze alan logocentrism⁶ kavramını Derrida mevcudiyetle (metaphysics of presence)⁷ ilişkilendirir (Bozkurt, 2003: 464). Howells’in belirttiği gibi, “Söz-merkezcilik, Derrida’nın mevcudiyet felsefesi için kullandığı bir terim olup varlığı, dünyanın bilince olan dolayimsız mevcudiyeti ve bilincin öz-mevcudiyeti türünden buradalık terimleriyle anlayan bir dünya görüşüdür” (Howells, 1998: 48) Batı felsefesi, yazıdan kuşku duyduğu için “insan

⁶“Logocentrism” sözcüğü, Yunan felsefesinde varoluşun temelinde bulunduğu inanılan tanrısal bir ilk neden olarak gösterilen ‘logos’ sözcüğünden türetilmiştir. Sözcük aynı zamanda “hakikat” gibi, “kaynak” gibi, kendi dışında varolan bir şeye gönderme yapan tüm metafizik düşünce dizgelerini simgeler (Çalışkan, 1993: 100).

⁷Presence (present) sözcüğü Türkçede çoğunlukla mevcudiyet (“bulunuş”) sözcüğüyle karşılanıyor. Bununla birlikte, sözcük, “bulunmak”, “buradalık”, “şimdi”, “içinde olunan an” anlamlarına da karşılık gelmektedir (Sarup, 2017: 61).

sesine” ağırlık vererek sesmerkezci (phonocentric) olmasının yanısıra sözmerkezcidir (logocentric), bütün düşünce, dil ve deneyimimizin temeli işlevini görecektir nihai bir “söz”, mevcudiyet, öz hakikat veya gerçekliğin var olduğuna inanır (Eagleton 2011: 142). Derrida, “Sesmerkezçiliği sözmerkezçilikle ilişkilendirir; dünyada olup olabilecek en önemli ilk ve son şeyin Logos, Söz, Tanrısal Zihin olduğu inancıyla, tam bir kendilik bilincinin kendinde bulunmasıyla: *en son haliyle öz-bilinç olmaktadır burada bulunmasıyla*” (Sarup, 2017: 62). Derrida, Husserl’in mevcudiyetin olmaktadır kanıtını seste bulduğunu ifade eder. Ancak bu, gerçek ses değildir, kişinin kendi kendisiyle yaptığı iç konuşmadaki sestir. Yazı ise konuşmadaki seslerin kopyası gibidir; ikinci el olarak görülür. Derrida ise yazının ikinci el olarak düşünülmesine karşı çıkararak yazının sesin ötekisi olmadığını kanıtlamaya çalışır.

Derrida, “Platon’un Eczanesi” adlı makalesinde, yazının bulunmasıyla ilgili bir Mısır miti anlatır. Geometriyi, astronomiyi, tavrı ve yazıyı bulan Tanrı –Theuth-, diğer birkaç sanatla birlikte yazıyı Firavun Thamus’a sunar ve yazıya değer biçmesini bekler. Theuth, buluşunu şu sözlerle takdim eder: “İşte, bir bilgi (to mathema) ki, bunun sayesinde Mısırlılar daha bilgili ve kendi geçmişlerini hatırlamaya daha istidatlı olacaklar: Belleğin de bilgilenmenin de devası (pharmakon) bulundu” (Derrida, 1999d: 66). Zira Thamus’un değerlendirmesi şöyledir: “Harfleri öğrenenler, artık belleklerini işletmeyecekleri için, ruhları unutkan olacaktır. Yazıya güvendikleri için, etraflarındaki şeyleri dışarıdan, yabancı izler sayesinde hatırlamaya çalışacaklar. O halde sen onlara bellek için değil hatırlama için bir deva buldun” (Derrida, 1999d: 66). Firavun Thamus, kendi açısından haklıdır. Onun yazıya ihtiyacı yoktur: “O konuşur, söyler, emreder ve sözü kâfidir. Sonradan, şahsi kaleminden bir kâtip, söylenenin bir kopyasını yazıya dökse ve bunu bir ilave olarak, söylenene eklese de eklemese de yazı ile kaydedilen özünde her zaman ikincildir” (Derrida, 1999d: 66). Yani, yazı, belleği tembelliğe iterek bir zaman sonra onu zayıflatır ve köreltir, dolayısıyla daha çabuk unutulmasına yol açar. Artık yaşayan bellekte olmayan bilgi, yazıya emanet edilmiş olur ve böylece hakikat de kendisini yazıyla unutulmaya teslim etmiş olur.

Burada Platon’un iktidar sahibi kral gibi söze öncelik verdiği, yazıyı geri plana attığı düşüncesine kapılabiliriz ancak derinlemesine okunduğunda metnin farklı bir

anlamı içerdiğini, Sokrates'in de yazılı metinleri pharmakon olarak adlandırdığını görebiliriz. Metinde geçen “pharmakon” kelimesi Yunanca'da ilaç ve zehir olarak iki karşıt anlamı bünyesinde taşır. Dolayısıyla, yazı ikili bir yapıya sahiptir ve bu yüzden dengeleri sarsar (Derrida, 1999d: 74-82). Kral Thamus sözün taraftarıdır ve aynı zamanda yaşam, söz ve baba ile ilişkilendirilir. Tanrı Teuth ise hem ölüm tanrısıdır hem de yazıyı bulmuştur. Kral ikili karşıtlıkların olumlu niteliklerini taşırken Teuth olumsuz veya ikincil niteliklerle donatılmıştır. Derrida'nın bu okuması her şeyin daima karşıtını da içinde barındırmasının en güzel örneklerinden biridir.

Derrida yine “Platon'un Eczanesi” adlı makalesinde “konuşan özne”nin kendi sözünün “baba”sı olduğunu ifade eder. Bu durumda, “Logos bir oğuldur, babasının mevcudiyeti (presence) ve babasının mevcut (presente) yardımı olmadan, oğul kendi kendisini yok edecektir. Babası onun adına ve onun hakkında cevap verir. O, babası olmadan sadece bir yazıdan ibarettir” (Derrida, 1999d: 66). Yani, yazı babanın yokluğuyla ilişkilidir: “Yazının özgüllüğü (specificite) babanın yokluğuyla (absence) ilişkili olacaktır” (Derrida, 1999d: 66). Başka bir şekilde belirtmek gerekirse söylev veya söz olarak logos yazıdan önce gelir ve Batı metafiziği her zaman söz üstüne yoğunlaşmış ve sesin yazıdan üstünlüğü konusunda ısrarcı olmuştur.

Söz'de kaynak (konuşan) ve alımlayıcı eş zamanlıdır. Yazıda ise gönderici ve alıcı birlikte bulunmaz. Yazıda yazarın ve okuyucunun mevcudiyeti söz konusu değildir. Yazar, yazısını yazdığı sırada, şimdi ve burada olmadıklarından kendileriyle konuşamadığı insanlara bir şeyler iletmek için yazar. Yazı, diğer taraftan okuyucunun bulunmayış anında yazılır, tıpkı yazının, yazarının bulunmayışında okunması gibi. Derrida, okuyucunun bulunmayışında yazılışı, bir erteleme, bir uzak bulunuş ve mükemmelleştirilmiş bir tasarım olarak niteler. “Eğer yazı diye bir şey varsa, yazının yazı olabilmesi için bu uzaklaşmanın, bu ayrılmanın, bu gecikmenin, bu différance'ın belli bir mutlaklık derecesine taşınabilmesi gerekir” (Aysever, 2006: 309). Söz'e karşın yazı hem okuyucunun hem de yazarın “şimdi ve burada bulunmayışından” etkilenmeksizin varlığını sürdürür. Yazarın ya da okurun bulunmayışı mevcudiyetten bir kopuş ve ertelemedir. “Tıpkı alıcı gibi, gönderici, başka bir deyişle yazar da yazıdan, yazılı işareten uzaklaşır, onunla bağını koparır” (Aysever, 2006: 310). Yazarın yokluğu ise yazının, kendisinden bağımsız olarak okunmasına, yeniden yazılmasına, ekleme ve çıkartmaların yapılmasına yol açar.

Derrida'ya göre, yazının edimselleşmesi sürecinde ayrılma ve gecikme mutlaka bulunması gerekir.

Derrida, Platon'dan başlayıp Heidegger ve Lévi Strauss'a kadar Batı felsefesi geleneğinin insan sesinin dolaysız ve canlı olduğunu, yazının ise ses ile karşılaştırıldığında yapay olarak düşünüldüğünü, alçaltılmış olduğunu ileri sürer. *Gramatoloji*'de Rousseau'nun *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme* adlı kitabı ve Lévi Strauss'un metinleri üzerinden sesmerkezcilik, sözmerkezcilik ve ikili karşıtlıklar kavramlarını tartışır (Derrida, 2014). Söz-yazı ayrımı batıda hâkim olan bu metafiziksel düşüncenin ürünüdür, başka bir deyişle, bir merkez üzerinde ikili hiyerarşik yapılarla işleyen felsefe geleneğinin sonucudur. Örneğin, Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*'nde "Dilbilimin konusunu, yazıdaki sözcükle konuşmadaki sözcüğün birleşimi oluşturmaz: onun konusu yalnız konuşmadaki sözcüktür" der (1985: 27-28). Konuşmayı yazıya göre üstün tutan Saussure, daha en başından metafizik bir temelin varlığını kabul etmektedir. Derrida'nın da belirttiği gibi Saussure, dil ve yazının iki ayrı göstergeler dizgesi olduğunu ve yazının varlık nedeninin dili göstermek olduğunu söyleyerek ikisi arasında önem sırası oluşturmuş olur. Derrida'ya göre her metafiziksel düşünce yapısalcıların sorgulamadan kabul ettikleri ikili karşıtlıklarla (*binary oppositions*) taşınır. Sarup'un dediği gibi, "Derrida temel bir dayanak, güçlü bir başlangıç ya da değişmez bir ilk ilke üstüne yapılanan bütün düşünce dizgelerini "metafiziksel" diye adlandırır. İlk ilkeler genellikle dışladıklarıyla, diğer kavramlar ile aralarındaki "ikili karşıtlık" ilişkisi yoluyla tanımlanırlar. Bu ilkeler ile onların bildirdiği "ikili karşıtlıklar"ın yapılarını sökmek her zaman için olanaklıdır" (Sarup, 2017: 64). Bu sebeple, mevcudiyet metafiziğini sorgulayarak bu ikili karşıtlıkları yapısöküme uğratma yoluna gider.

Derrida'ya göre hiyerarşik olarak yapılanmış ikili karşıtlıklar şunlardır: gösteren/gösterilen, duyulur/düşünülür, konuşma/yazı, söz/dil, artzamanlı/eşzamanlı, uzam/zaman, edilgenlik/etkenlik. Batı metafiziğinin düşüncemizde canlı kalmayı sürdürmesini sağlayan bu karşıtlıkların yapılarını bozmamız gerektiğini öne sürer. Daima ilkinin ikincisi üzerinde ayrıcalığı ve üstünlüğü vardır çünkü ilk öge varlığı, bütünlüğü ve özbenliği temsil ederken ikinci öge biçimsizdir, yokluğu ve ötekini temsil eder. Kendi 'öteki'sini yaratan bu karşıtlıkların kaynağında Derrida'ya göre "sözmerkezcilik" (*logocentrism*) yatar. Derrida, yapısöküm ile bu karşıt terimlerin

varlığının birbirlerine bağılı olduğunu, birinin varlığının diğeri için var olmasıyla mümkün olacağını ve birbirlerinden üstün olmadıklarını göstermeye çalışır. Bu karşılıklı zıtlıklardan birinin ancak diğeriyle varolabileceğini göstermek yoluyla tersyüz etmeyi olanaklı kılmak için yapısöküm yöntemini geliştirir. İnsanoğlu var olduğundan beri hayatına hep bir merkez yerleştirme arzusuna sahip olmuştur. Bunun sonucu olarak, insanoğlu hayatına nüfuz eden ikili karşıtlıklar yoluyla varolma çabasına girişmiştir. Dolayısıyla, Batı felsefesinde bu ikili karşıtlıklardan ilkinin her zaman daha fazla değer ve olumlu anlamlar yüklenirken ikinci kavram baskı altına alınarak olumsuzlanmıştır. Yani, ikili karşıtlıklar arasında “Hiyerarşik bir şiddet söz konusudur” (Aydınalp, 2017: 155). Derrida’nın amacı, ilk olarak karşıtlıkları altüst etme ile yapısöküme açmaktır. Bu yüzden erkek, söz, özne gibi kavramları merkeze alan Batı metafiziğine meydan okur ve bu kavramları silerek yazar (sous rature)⁸ (bkz. Derrida, 2014: 67). Yani, Derrida’nın stratejisi şu şekilde işler: önce bir sözcüğü yazmak, ardından üstünü çizerek iptal etmek, sonrasında ise hem sözcüğü hem de üstü çizilerek iptal edilmiş halini baskıya vermek. Amacı, bir kesinlik olarak görülen ve bu yüzden bütün filozofların ayrıcalıklı saydığı mevcudiyeti yerinden ederek merkezdekilerin yerini değiştirmek ve merkezi merkezlesizleştirmektir. Başka bir ifadeyle, merkezden dışlanan ötekine merkez konumu verilmektedir.

Derrida’nın yapısöküm okuma yöntemini diğeri okuma yöntemlerinden ayıran “iki kere (double reading)” okuma yapmaktır (Critchley and Mooney, 2005: 366). Okuma katmanlı bir şekilde yapılır. İlk okuma metni anlama ve onu yorumlamaya yöneliktir. İkinci okumada ise metnin çelişkili yönleri belirlenerek yapısöküm uygulanır. Buradaki amaç, ters-yüz ederken metni yok etmek, metne zarar vermek veya daha önce ezileni bu defa öncelikli konumuna getirmek değildir. Amaç, “Metnin içindeki yapıların ikili bir seansta (double-seance) maskesini düşürmek için metnin içini oy[maktır]” (Aydınalp, 2017: 156). Aydınalp’in aktardığına göre, yapısöküm yöntemi iki aşamalı olarak ilerlemektedir. İlk aşamada ters-yüz edilme süreci gerçekleşir. Bu aşamada hiyerarşik ikilikler arasındaki güç ilişkisi ortadan kaldırılır. Bu durumda yazı söze, kadın erkeğe, öteki aynıya, yok oluş, mevcudiyete

⁸ (under erasure) İngilizce’ye çoğunlukla “üstünü çizerek yazma veya “silerek yazma” olarak çevrilmiştir (Sarup, 2017: 58).

üstün kılınır. İkinci aşamada ise nötrleşme gerçekleştirilir. İlk aşamada üstün ve ayrıcalıklı kılınan kavram sökülüp, ikili düşünce içerisine yerleşik bulunan anlamlar terk edilir: “Bu faz bir üst-ses (super-voix), bir androjeni (androgénie) ve bir arkeyazının (archi-écriture) doğmasını sağlar. Yani ikili yapıdan sökülen kavram kararsızlaşır (indécidabilité)” (akt. Aydınalp, 2019: 62).

Açıkça ifade etmek gerekirse, Derrida yapısöküm kavramının bir yıkımdan çok bir ayrıştırma, bozma, çözme veya sökme eylemlerini gerçekleştirdiğini belirtir. Yıkma ya da yapısökme eylemi aynı zamanda bir kurma, inşa etme eylemidir. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri* adlı kitabında Derrida ile ilgili şöyle bir betimleme yapmaktadır: “Derrida’yı modern bir Penelope olarak düşünelim; asla eve dönmeyecek bir Ulysses’i beklerken gündüz ördüklerini gece söken daha doğrusu aynı anda hem ören hem de söken bir Penelope” (1998: 381). Yani, Megill’in düşüncelerinden yola çıkılarak yapısökümün “Yıkmaktan çok, bir “bütünlüğün” nasıl yapılandığını anlamak ve bunun için onu yeniden yapılandırmak” olduğu söylenebilir (Derrida, 1999c: 188). Temel olarak Derrida, bizi belirli bir biçimde düşünmeye koşullayan kategorilere ihtiyacımız olup olmadığını sorguladır.

1.1.4. Derrida ve Feminizm

Jacques Derrida’nın felsefesi, feminizm için, özellikle de post-yapısalcı feministler için oldukça olanaklı bir felsefedir. Derrida’nın veya yapısökümün feminizm ile nasıl bir ilgisi var diye düşünülebilir. Feministler gibi Derrida da Batı metafiziğindeki ataerkil dil otoritesine ve Babanın Yasası’nı temsil eden fallus’un aşkın gösterilen olmasına karşı çıkar. Derrida, farklılık ve kadın metaforlarının erkek bakış açısını güçlendirmek için metinlerde fallosantrik bir biçimde kullanıldığını ifade eder. Yapısöküme göre metaforlar hiyerarşik bir yapıya göre düzenlenmiştir ve yapısöküm, bu ikili hiyerarşik yapılarla mücadele edilebileceğini garanti eder. Dolayısıyla, her ikisi de geleneksel eleştiri tarafından önem verilmeyen cins metaforlarıyla ilgilenir (bkz. Humm, 2002: 212-13). Daha önceki bölümlerde ifade edildiği gibi, Derrida, Fransa’da 1960’larda yapısalcılığın hâkim olduğu bir dönemde, dil ve yapı hâkimiyetine *différance* (ayırım) ve *deconstruction* (yapısöküm) kavramları ile karşı çıkar. Ortaya attığı bu terimlerle, ilkinin daima ikincisi üzerinde ayrıcalıklı olduğu ve kendi ‘öteki’sini yarattığı zıt kavramların

yapısını bozarak, bu karşıtlıkların kaynağı olan “fallus merkezlik” ve “sözmerkezcilik” düşüncelerini kökten sarsmayı amaçlar. Bu doğrultuda, ‘öteki’ni dışlamayan yeni bir dil yaratmaya çalışan Derrida, aynı zamanda kadının “özne” olarak konumlanması ile ilgili fikirleriyle de feminist kuram ve metodolojiye katkı sağlamıştır. Post-yapısalcı feministler fallus merkezci Batı düşüncesini değiştirmek, yıkmak ve yerine kadın kimliği, dili ve yazını kurmak, kadının nesne konumundan özne konumuna geçmesini sağlamak için çabalamışlardır. Bu nedenle, Derrida’nın fikirlerinden yola çıkarak metinleri altını oymak suretiyle derinlemesine irdelemişler ve yapısöküme uğratmayı, metinlerde ‘öteki’nin dilini -dişil dili- ön plana çıkarmayı hedeflemişlerdir.

Post-yapısalcı feministler Saussure’nin çalışmalarından doğan yapısalcılığın hem biçim hem de anlam bakımından erkek egemen yapıyı meşru kıldığına inanırlar çünkü dil anlayışından yola çıkılarak yapısalcılığın “İnsan merkezçiliğe ve öznelçiliğe karşı saldırgan, tarihteki süreksizleri vurgulamakla, “değişime kapalı”, gösterge kavramına ve ikili karşıtlıklara bağlı kalmasıyla “hiyerarşik”, sözmerkezciliğiyle ve genel yasalara ulaşmayı amaçlamakla “akılcı” bir düşünce hareketi ya da bilimsel bir araştırma yöntemi” olduğu söylenebilir (Selvi, 2014: 82). Dolayısıyla, Derrida ve post-yapısalcı feministler aynı sorunsal üzerinde durarak değişime kapalı olan bu bilimsel araştırma yöntemini ve beraberinde getirdiği sözmerkezciliği ve sesmerkezciliği yapısöküm felsefesiyle bozma uğraşına girerler. Onların amacı, her türlü erkek egemen hiyerarşiyi alaşağı ederek kadını nesne konumundan özne konumuna çekmek ve ikili hiyerarşileri yapısöküme uğratarak yeniden yapılandırmaktır. Derrida ve feminist kuramcılar metinde kasıtlı olarak ötekileştirilmiş ya da gizlenmiş olan her şeyin dişil karaktere ait olduğu konusunda birleşirler. Dolayısıyla, metin dışına itilen ‘öteki’nin yani ‘kadın’ın ancak metne dâhil edildiğinde asıl anlamın ortaya çıkacağı fikrini savunurlar. Derrida, dili öznenin bağımsız olarak tanımlayan yapısalcılığın aksine öznenin dilsel işlevine dikkat çekerek yapısöküme uğrattığı özneyi yeniden kurgular ve onu yeniden kullanım alanına açar.

Derrida’ya göre ikili karşıtlıklar üzerine kurularak sabit kimlik oluşturma fikri üzerinde duran bu sistem kusurludur. “Kadınlığın sabitliğini bozmak ... ve kadının erkekliği merkezi ve sağlam kılan ‘işaret edilen’ konumuna son vermek” (akt. Selvi,

2014: 86) feministlerin dayanak noktası olmuştur. Derrida'nın düşüncesine göre, fallus merkeziliğin yapısökümü “kadın”ı açığa çıkarmıştır. Öte yandan, erkek egemenliğine dayanan bu hiyerarşik yapı, dışıyı ‘öteki’ konumuna iter ve onu dışlar. Erkek egemen bir toplumda erkek kurucu ilke iken kadın bu ilkenin dışlanmış karşıtıdır. Derrida, yapısöküm yöntemiyle bu tür karşıtlıkların altının oyulması gerektiğine inanır. Feministler de kadını erkeğin ‘öteki’si olmaktan, erkek olmayan veya kusurlu erkek olarak tanımlanmaktan kurtarmayı istedikleri için Derrida ile ortak noktada buluşurlar. Erkek sadece karşıtını dışladığı ve kendisini ona antitez olarak tanımladığı için erkektir. Kadın “Onun ne olmadığının imgesi olarak, dolayısıyla da ne olduğunun en önemli hatırlatıcısı olarak onunla mahrem bir ilişki kurmuş olan bir ötekidir” (Eagleton, 2011: 144). Aslında erkek aşağılarken bile karşıtı olan diğerine muhtaçtır. Bu yüzden, Derrida, ikili karşıtlıkları birbirinden ayırma tutmanının imkânsızlığına odaklanan, ötekinin farklılığını ortaya çıkaran “difference” kavramını geliştirir. Derrida, kadının konumlandırılmasıyla ilgili düşüncesini şöyle ifade eder:

...metinlerimin birçoğunda kadın kesinlikle mutlak “Öteki”ni temsil eder; başkalarından, diğer ötekilerden daha öteki olduğu için değil ama. Doğrusunu söylemek gerekirse, bizim kültürümüzde baskın çıkan öğelerde kadın dışlandığı ya da bunlarla asimetrik bir ilişki içinde olduğundan. Kadın sistemin dışındakini, sistemden dışlanmış olanı, dışlanmakta olanı temsil ediyor; bu aşırılığı, bu kırılmayı, bu mutlak aşkınlığı temsil ediyor. Bu benim, özünde meselenin bu olduğunu düşündüğüm anlamına gelmiyor, ama ‘bizim’ kültürümüzde [özür dilerim, yalnızca ‘bizim’ kültürümüzde değil, hemen hemen dünyanın her yerinde] kadın mutlak Öteki’ni temsil eder ve bu yüzden ben de dialog metinlerinin çoğunda – ya da yalnızca iki değil, birden fazla sesin bulunduğu metinlerde – mutlak Öteki’ne kadın sesiyle hayat vermeye çalıştım (Derrida, 2003: 13)

Derrida, metinlerdeki yokluk ve ötekileştirmeden kaynaklanan anlam kaymasının bütün dillerin kaçınılmaz bir özelliği olduğunu vurgular. Postmodern feministler ise kadınların dışlanan durumuna, yani “Kadınların sosyal kurumlardaki ya da metinlerdeki yokluğuna” karşı çıkarlar (Humm, 2002: 199). Esasında toplumdaki belli grupların ‘öteki’ olarak işaret edilmesi hem post-yapısalcılar hem de feministler tarafından eleştirilmektedir.

Kısacası, Derrida diğer düşünürlerden farklı olarak kadınlığın çoğulculuğunda ve farklılığında alternatifler bulur. Postmodern feministlerden bazıları Derrida’yı “Kadınları mistikleştirdiği ve romantikleştirdiği” gerekçesi ile eleştirseler de Derrida’yı Sembolik Düzeni eleştirdiği için yararlı da bulmuşlardır (Tong, 2006: 349-50). Derrida, Sembolik Düzen’i sözmerkezci olduğu ve yazıdan ziyade

konuşmaya önem verdiği için, erkek-merkezli olduğu için ve her şeyin ikili karşıtlıklar aracılığıyla kendi karşıtı ile açıklandığı için eleştirmiştir.

1.2. POSTMODERN FEMİNİZM

Diğer ülkelerde olduğu gibi Fransa’da da Birinci Dalga Feminizm kadınların yasal haklar talep etmesiyle başlar. Kadınların yasal hakların yeterli olmadığını anlamaya başlamaları ve Simone de Beauvoir’ın 1949’da yayınlanan *The Second Sex* (*İkinci Cins*) adlı kitabında söylediği “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözleriyle birlikte cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının birbirinden ayrılması gerektiği düşüncesinin yerleşmeye başlaması Birinci Dalga Feminizmin İkinci Dalgaya evrilmesine yol açmıştır. De Beauvoir (1956), cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı sorunsalına ek olarak kadınların sosyal ve politik alanlarda olduğu kadar felsefe, edebiyat ve psikoloji alanlarında da ikincil konumda görülmelerini eleştirmiştir. Ancak kadın ve kadınlık ile erkek ve erkeklik arasındaki ilişkilerin çözülmesiyle kadınlığa tarih boyunca atfedilen özelliklerin tartışılabileceğini savunmuştur. 1960’ların sonlarında erkek üstünlüğünün ‘mit’den ibaret olduğunun farkına varan kadınlar cinsiyetçi yaklaşımla ve erkek egemen dil ile mücadele etmenin yeni yollarını ararlar. Dil ve cinsiyet çalışmalarına odaklanmak için kadın hareketinin İkinci Dalga’sını başlatırlar. Cinsiyetçi dil hem düşüncüyü hem de davranışları etkilediği için dilin tartışmalı konumuna odaklanırlar ve ataerkil düzene boyun eğmemenin, kadını cinsiyetçi ve negatif adlandırmalardan kurtarmanın yollarını ararlar. Elizabeth Wright’ın ifadesiyle postmodern feminizm “Sürekli devinen bir süreçtir, kendini dönüştürür, değiştirir. Kendisinden önceki feminist ve sömürgeci söylemlerin (modern ya da patriyarkal, fark etmez) geride bırakıldığı, aşıldığı varsayımını kabul etmez ama; bu söylemlere eleştirel bir konumdan yaklaşır” (2002: 4).

Kadını kadın yapanın eril düzenin normlarını bozan özellikleri olduğunu savunarak ortaya çıkan İkinci Dalga Feminizm, aynı zamanda, psikanalizdeki bilinçdışı kadınlığın sembolik düzendeki ikincilleştirilmesini değiştirmek için bir araç olarak görmüştür. Elizabeth Grosz, Kristeva ve Irigaray’ın aralarında olduğu üç Fransız Feministi ele aldığı kitabında İkinci Dalga Fransız Feministlerin söylemin altındaki kalıpları ve yapıları sorgulamaya başladıklarını ve kadınları sembolik

düzende görünmez kılan dilin yalnızca bir isimlendirme, etiketleme ve iletişim kurma sistemi değil, her türlü anlam ve kökenin temeli olduğunu ifade ettiklerini vurgular (Grosz, 1989).

İkinci Dalga Fransız Feminizmini temsil eden önemli isimleri H  l  ne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva, 1970'li yıllarda postmodern feminizm çatısı altında bugünkü çalışmaları da önemli ölçüde etkileyen çalışmalar yapmışlardır. Esasında, Simone de Beauvoir'ın görüşleri çerçevesinde gelişen varoluşcu feminizm, yapısalcı ve post-yapısalcı bir çerçevede gelişen Fransız Feminizmi, Derrida'nın düşüncelerini merkeze alan postmodernizm ve psikanalitik düşünce akımı postmodern feminizmin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Simone de Beauvoir'ın "Kadınların niçin ikinci cins oldukları"na dair varoluşsal sorgulaması ile birlikte Jacques Derrida ve Jacques Lacan'ın çalışmalarından da etkilenen postmodern feminizm, "kadın"ı, "kadınlar"ı ve "kadınsılık"ı tanımlamaya karşı çıkararak kadın deneyiminin çokluğuna vurgu yapar (Mchugh, 2007: 102). Postmodern feminizm, kadınların "ırk, sınıf, etnik köken, yetenek, cinsiyet ve yaş"tan dolayı edindikleri farklı deneyimlerinin nasıl farklı sosyal konumlandırmaya, farklı bilgilere, farklı varoluş yollarına zemin hazırladığını anlamaya yardımcı olması için Derrida'nın difference kavramını ileriye taşır (Mchugh, 2007: 102). Dolayısıyla, kadınlar arasındaki farklılaşmanın ön plana çıkarılması konusunda postmodern felsefenin feminist düşünceye katkısı olmuştur. Kadın deneyiminin çokluğu, çoğulluğa ve farklılığa imkân tanıyarak mevcut değerleri ve mevcut ataerkil sistemi kökten sorgulamaya olanak sağlar.

Postmodern bir feminist yaklaşım olup olamayacağı konusunda çeşitli tartışmalar ve görüş ayrılıkları olsa da bazı feministler ikisi arasında bir uzlaşmanın olabileceği görüşünü savunurlar. Scott, postyapısalcı literatürde yer alan ve postmodern feminist düşünceye katkı sağlayan dört kavram olduğunu ve bunların "dil, söylem, farklılık ve yapısöküm" olduğunu ifade eder (1988: 34). Nancy Fraser ve Linda Nicholson ise postmodernizm ve feminizm arasındaki benzerlikleri şöyle sıralar: Her ikisi de felsefi düşünceyi geniş kapsamlı olarak eleştirmişlerdir. Hem postmodernizm hem de feminizm kültür ve felsefe arasındaki ilişkiye eleştirel bakış a  ılları geliştirmişlerdir. En önemlisi ise her ikisi de geleneksel felsefeye k  r   körüne bağlanmayan yeni toplumsal eleştiri paradigmaları geliştirmek için çalışmışlardır (bkz. 1994: 276). Aslında postmodernizm ve feminizm Batı felsefesinin meşruluğuna

karşı argümanlar geliştiren radikal hareketlerdir. Epistemolojik açıdan her iki yaklaşımın da amacı, Aydınlanma hümanizminin hiyerarşik düalizmine karşı çıkmaktır. Her ikisinin de hedefi kültür/doğa, erkek/kadın, özne/nesne, rasyonel/irrasyonel gibi dikotomileri yıkmaktır. Postmodernizm ve feminizmin düalizm ve rasyonaliteye karşı çıkmasına ek olarak feminizm, aydınlanmacı düşüncüyü cinsiyetçi olmasından ötürü de eleştirmektedir. Feministlere göre rasyonalizm özellikle eril düşünce olarak tanımlanmaktadır ve ikili karşıtlıklar kadın ve erkeğe göre atfedilmiştir. Bu bağlamda, Aydınlanmacı düşüncenin dayandığı kültür/doğa, erkek/kadın, rasyonel/irrasyonel, özne/nesne dikotomilerinde erkekler ikilemin ilk unsuruyken kadınlar ikilemin ikinci unsurudur. Erkeklerle atfedilen öğeler daima ayrıcalıklı konumdadır. Kadınlar ise her zaman ikincil konuma itilen 'öteki'dir (Demir, 2014: 87-88). Tress, feminist düşünce ile postmodern düşüncenin ittifakını şöyle açıklar: "Her ikisi de toplumun katı yapılarına ve düşüncenin kesin çizgilerle sınırlanmasına eleştirel bir gözle bakarlar. Her ikisi de ikili düşünme tarzına şüphe ile bakarlar. Yine her ikisi de kişiler ve şeyler için merkez olarak tanımlanan öz kavramını reddederler" (1988: 196-97). Chris Weedon ise *Feminist Practice and Poststructuralist Theory (Feminist Yöntem ve Postyapısalcı Kuram)* kitabında yapısöküm ile feminizm arasındaki ilişki için şöyle düşünür: "Cinsiyet, ırk ve sınıf baskısının temelini oluşturan hiyerarşik karşıtlıkları merkezsizleştirme yöntemi sunduğu ve yeni, daha gelişen kuramlara önayak olduğu ölçüde yapısöküm feminizm için yararlıdır" (1997: 160).

Jane Flax (1987), "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory" ("Feminist Teoride Postmodernizm ve Cinsiyet İlişkileri") adlı makalesinde feminist kuram ile postmodern felsefenin yapısöküm okuma tekniği arasındaki ilişkinin ikircikli olmasına rağmen yapısökümün, dil çözümlemesinin ve söylem çözümlemesinin feministler tarafından da kullanıldığına dikkati çeker. Flax, postmodern felsefe ve feminist kuramın "Ben kavramını, toplumsal cinsiyeti, bilgiyi, sosyal ilişkileri ve kültürü" hiyerarşik ve ikili karşıtlıklara başvurmadan nasıl yeniden anlamlandırılabilirliğini ve yeniden oluşturulabilirliğini araştırma konusu olarak ele aldığını vurgular (1987: 622). Ona göre, feminist kuramcılar, toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin etkilerini ortaya çıkarmak için akıl, bilgi, özne gibi kavramları yapısöküm yöntemiyle yorumladıkları için postmodern söyleme katılmış olurlar (Flax, 1987). Bazı postmodern feministler ise dilin, iktidarın üretilme ve

işleyiş sürecinde önemli bir işlevinin olduğunu savunurlar. Buradan hareketle, fallus merkezci Batı felsefe söylemine itiraz ederler. Kadınlara özgü yeni bir dil ve söylem geliştirmenin ihtiyaç duyulan şey olduğuna dikkat çekerler. Frug'a göre, metinlerde kadın ve erkeğin özelliklerinin nasıl dile getirildiğini çözümlenmeye odaklanmak, kadın ve erkeklere ilişkin kültürel tiplere ve söylemlerin nasıl ikilemler biçiminde ele alındığını incelemek, bilinçli ya da bilinçsiz olarak yerleşmiş toplumsal cinsiyet ilişkilerinin retorik yoluyla nasıl kullanıldığını ortaya koymak post-yapısalcı feministlerin dil çözümleme yöntemlerindedir (akt. Demir, 2014: 101).

Karşılaştıkları tüm zorluklara ve dışlanmalara rağmen kadınlar, kendi seslerini duyurma mücadelesinden asla vazgeçemediler ve kadını dışlayan tek sesli Batı felsefesine karşı yapısökümcü bir feminist okuma tarzını geliştirdiler. Zeynep Direk bu okuma tarzını şöyle tanımlar:

1980'lerde feminist düşünce içinde cinsiyet farklılığı sorusunun radikalleşmesi ve cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ayrımının dogmatik bir veri olarak kabul edilmesinin sorgulanmaya başlanması, yeni bir feminist okuma pratiğinin yaygınlık kazanmasına zemin hazırlar. Üçüncü feminist yorumsal strateji adını verebileceğimiz pratik hem psikanalizle hem de Derrida'nın, metinsel ve tarihsel bir anlam kapanmışlığını bir önvarsayım olarak kabul eden, özel bir çifte okuma pratiği olarak tanımlanabilecek "yapısökümcü" okumalarıyla akrabadır (2013: 223).

Böylece, metnin fallus merkezci yapısını bozmak, metindeki boşlukları ve çelişkileri ortaya çıkarmak, metnin akışını kesintiye uğratan noktaları bulmak, metinden dışlanan sesleri metne dâhil etmek ve felsefe evreninde yersiz yurtsuz bırakılan dişil seslere yaşam olanağı sağlamak hedeflenmektedir.

Post-yapısalcılığın yapısöküm yönteminde kimliğini diğerini olumsuzlama sayesinde kuran üstün ve ayrıcalıklı kavram ile bastırılmış kavram önce tersine çevrilir sonrasında da yerinden oynatılır. Bu, baskın olan kavramın bastırılmış olana bağlılığının ortaya çıkarılması ve görünür hale gelmesi demektir. Üstün olan kavram yerinden edilerek bastırılmış olan merkeze oturtulur. Bu doğrultuda, yapısökümcü bir okuma kendi kimliklerini kurabilmek için varlığın yokluğa, kültürün doğaya, erkeğin kadına bizzat bağımlı olduklarını görünür kılmayı amaçlar (Mutman ve Yeğenoğlu, 1992: 53-54). Yapısöküm yöntemi "Hiyerarşik ve zıtlığa dayalı meşrulaştırma mantığını" eleştirir (Poovey, 1988: 58). Derridacı bakış açısından feminizmin cinsiyet farklılığı sorusu ikili hiyerarşilerden ayrı düşünülürse feministlerin ne felsefeye karşı çıkmaları ne de felsefeyi olduğu gibi kabullenmeleri gerekecektir. Özetle, post-yapısalcı feministler Derrida gibi hiyerarşik kategorilere karşıdırlar ve

kadına nesne gözüyle bakılmasına tahammül edemezler. Her iki cinsiyetten birinin görüşünü temele alan bir yaklaşım tarzını asla kabul etmezler. Bu nedenle, ataerkil düzenin dayattığı düşünceleri ters yüz etmek veya bu düşüncelerle mücadele etmek için alternatif çözümler üretmeye yönelik çalışmalar yaparlar. Dildeki erilliği temizleme düşüncesini temel alan postmodern feministler, post-yapısalcılığın araçlarından biri olan yapısöküm tekniği ile dili gramer, anlam ve göstergebilim açısından incelemektedirler. Kadınları küçümseyen sıfatlar, deyimler ve atasözlerini, eril ve dişil işaret zamirlerinin kullanımını, ikili zıtlıklarda kadının bağımlı değişken olarak tanımlanmasını cinsiyet ayrımcılığı olarak görür ve eleştirirler.

1.3. POST-YAPISALCI FEMİNİSTLER

Post-yapısalcı feministler otorite ve güç yapılarından bağımsız olmayı arzuladıkları için yapısalcılığın kaderine yapısöküm uygulama idealiyle çalışmalarını sürdürürler. Onların amacı, bir dili konuşana ya da o dile sahip olanın kim olduğuna bağlı olarak erkek ve kadının bu dil içerisinde ne şekilde varlığını sürdürdüğünü, ya da sürdüremediğini ve bu dil siteminde ne şekilde yer aldığını anlamamızı sağlamaktır. Anlamı dil içinde sabit bir unsur olarak gören, biçim ve anlam bakımından erkek egemen yapıyı meşru kılan yapısalcılığı, söylemin altındaki kalıpları ve söylenmemiş olanları sorgulayan post-yapısalcı feministler, psikanalizdeki bilinçdışını, kadının ötekileştirilmesini değiştirmek için bir araç olarak görmüşlerdir. Aynı zamanda, Lacan'ın fallus merkezli dil kavramı, Derrida'nın ise sözmerkeziliğe itirazı post-yapısalcı feministleri öznelliğin ve dişilliğin sorgulanarak yeniden tanımlanmasına yöneltmiştir. Bunlara ek olarak, Foucault'nun görüşleri "Ataerkil/seksist dilbilimsel tanım ve terminolojileri kontrol eden kuralların yerini" belirlediği için post-yapısalcı feminist eleştirmenlerin ilgi odağı olmuştur (Humm, 2002: 195).

Post-yapısalcılığın özneliği, dil, beden, kimlik ve farklılık konularında feminist kuramda kırılmalar yaratması, cinsiyetin oluşumunu anlamının yollarını sunması feministlere ilgi çekici gelmiştir. Post-yapısalcı feministler yapısökümcü eleştiriye benimseyerek kadına atfedilen olumsuz özelliklerin biyolojik değil, ataerkil toplum tarafından yüklenen olumsuzluklar olduğu noktasından hareket ederek eserlere

yaklaşırlar. Tarih boyunca erkekler kendilerine otorite veren penis ve kalem sayesinde kadın deneyimlerini, özellikle de cinsel deneyimlerini ve anneliğe ait deneyimlerini baskı altına almışlardır. Bu nedenle, menstrüasyon, ergenlik, cinsel birleşme, hamilelik, doğum ve menopoz gibi kadının hayatında etkili olan dönemler ve özel günler gizlenmesi gereken tabular olarak görülmüştür. Yalnızca gündelik hayatta değil edebi dünyada da konuşulamayan veya gizlenen bu durumlar post-yapısalcı feministler tarafından konuşulmak üzere gün yüzüne çıkartılmıştır. Cinsiyet ayrımı eleştirmenler tarafından yıkılabilirse, bir gün mutlaka anlatımda kadın düşmanlığı oluşumundan kurtulunabilir düşüncesi ön plana çıkmıştır. Post-yapısalcı eleştirmen ve yazarlar hiyerarşik yapıyı yıkmayı, birçok büyük yazarı ve yazarın otoritesini tahttan indirerek erkeklerin metinlerini, kadınların metinleriyle değiştirmeyi veya alternatif kanon yaratarak geleneksel kanona meydan okumayı hedeflerler. Dolayısıyla kadın yazarlar, kanon metinlerdeki sesi bastırılan, kesilen veya hiç ses verilmeyen kadın kahramanları merkeze alarak hikâyeleri yeniden yazmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, sorunun kökenine inerek çalışmalar yapmış ve mitolojik eserleri ters yüz ederek yeniden yazmaya başlamışlardır. Saussure'nin dil anlayışını, Derrida'nın yapısöküm tekniğini, Lacan'ın psikanaliz çalışmalarını arkalarına alarak ataerkil kültür düzeninde dişil seslere, dişil bedenlere ve en nihayetinde kadın öznelere yer açma mücadelesi vermişlerdir.

Bu bölümde, post-yapısalcı feminizmin gelişmesine katkı sağlayan düşünürlerden H  l  ne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın fikirleri analiz edilerek çalışmaya hangi açılardan katkı sağladıkları incelenecektir. İkinci Dalga Fransız Feministler olarak Kristeva, Irigaray ve Cixous dil üzerine odaklanırlar çünkü dil kadınların yetkilerini ellerinden alan, erkeği olumlayan, kadını ise olumsuzlayan ataerkil bir mekanizmadır. Kadının adının, statüsünün ve kadınsal deneyimlerini ifade edebileceği sözünün olmadığına dikkat çeken bu eleştirmenler, erkek akli ve dili ile mücadele edebilmek için alternatif metodolojiler arayışına girmiş ve kadının ataerkil kültürün dayatmalarından kaçıp kendisini ifade edebileceği yeni bir dil, düşünce ve yazın geleneği yaratmak için çabalamışlardır. Erkek ve kadın karştılıklarının dil tarafından nasıl üretildiğini, kadının olumsuz ya da tamamlayıcı bir terim haline nasıl geldiğini sorgulamayı amaçlayan Cixous, kadın yazını (*écriture féminine*) kavramını öne sürer. H  l  ne Cixous'nun "*écriture féminine*" kavramına ek olarak Luce Irigaray da "*parler-femme*" olarak tanımladığı

kadın olarak konuşma kavramını ortaya atar (Cixous, 1976; Irigaray, 1985b). Aynı zamanda, dilin ve öznelere nasıl cinselleştiğini anlatmak için yapışöküm yöntemini kullanırlar. Cixous, Irigaray ve Kristeva'yı birleştiren anladıklarımızın yapısının dilin içinde ve dil tarafından şifrelendiği ortak düşüncesidir. Post-yapısalcı kuram ve onun yapışökümcü dili çokanlamlılığa, çoğulluğa ve anlamın belirsizliğine olanak verir. Dolayısıyla, post-yapısalcı feministler anlamın içinde gizlenmiş tüm soru ve cevapları deşifre etme çabasında olurlar. Maggie Humm'un belirttiği üzere üç eleştirmen de dil sistemlerinin "Bölünüp parçalara ayrılabilen iç çelişkiler üzerine kurulu güç sistemleri olduklarına inandıkları için yapışökümcüdürler" (Humm, 2002: 140). Dil süreçlerini araştıran bu feminist eleştirmenler, bebeğin dil öğrenme sürecine odaklanarak ataerki dilin yapısını bozma amacıyla kuramlar üretmişlerdir. Ayrıca, Batıda egemen olan ikili düşünce sistemini sorgulayan bu eleştirmenler kalıpların dışında yazarak, metin içindeki kavramsal ve biçimsel sınırları zorlayarak "dişil" e yüklenen/dayatılan özellikleri eleştiren çalışmalara yer vermişlerdir. Erkek egemen dili işlemez hale getirmek üzerine yaptıkları çalışmalarında Jacques Derrida'nın yapışökümcü yöntemini benimsemişlerdir.

Daha önce de değindiğimiz gibi post-yapısalcı feministlerin merkezinde varoluşçu feminist Simone de Beauvoir'in "öteki olarak kadın" kavramı yer almaktadır (1956: 16). Beauvoir gibi Fransız post-yapısalcı feministler de dişil dilin öteki olarak görüldüğü ve dişil dilin bastırıldığı düşüncesi üzerinde dururlar. Fransız dilinin "sessiz e"si sebebiyle dişil dili incelemenin Fransa'da başlaması şaşırtıcı değildir. Esasında, feminist eleştirmenler, kadın dilini ve yazını tanımlamanın ve kadınları aşağılanmaktan, ötekileştirilmekten kurtarabilecek ortak bir terminoloji bulmanın zorluğundan söz ederler. Cixous "Kadına özgü yazma pratiğini tanımlamak imkansızdır ve bu yazma pratiği "Asla kuramsallaştırılmayacak, eklenmeyecek, kodlanmayacaktır" der. (1976: 883). Bu yüzden, feminist düşünürlerin ortak dayanağı kadın bedenini ayrıntılı ve açık bir şekilde ifade etmek, hiyerarşik ikili dikotomilere karşı çıkarak onları yapışöküme uğratmak, öznenin çoğulluğu ve değişkenliğine vurgu yapmak ve annenin sesine kulak vermektir. Farklı direniş biçimleri olsa da Kristeva, Irigaray ve Cixous "Kristeva'nın aklın ve muhakemenin mülkü dediği fallosantrik dile karşı muhalefet ederler" (Humm, 2002: 141). Kimliğin dil ile belirlendiği düşüncesini taşıyan Jacques Lacan'ın fallus'u merkeze koymasına

ve Sigmund Freud'un kadını bir eksiklik, öteki olarak gördüğü düşüncesine karşı çıkarlar.

Her ne kadar Lacan erkek egemenliğine dayalı fallus merkezci bir düşünür olduğu için eleştirilse de pek çok çağdaş feminist kuramcısı eril düşünce ve dile meydan okumak için Lacan'ın çalışmalarından faydalanırlar. Madan Sarup, Lacan'ın fikirlerinin feministler arasında ilgi uyandırmasını şu düşüncelere bağlar: Lacan, birbiriyle yakından ilişkili olan öznellik, cinsellik ve dil alanları tartışmasına yeni bir perspektif kazandırmıştır. Ego ile özdeşleştirilen rasyonel, bilinçli özneyi merkezi konum olmaktan çıkarmıştır. Ayrıca, konuşan öznenin rasyonel söylemlerinin erekselliğine ilişkin yaygın düşüncelyi yerinden oynatarak doğal cinsellik düşüncesini sorunsallaştırmıştır (Sarup, 2017). Fransız feminizminin ikinci dalgasında önemli yere sahip olan Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın dil üzerine söylemlerinden bahsetmeden önce Freud'un kuramını yeniden mercek altına alan ve ataerkinin erkek özneleri nasıl ürettiğini ortaya koyan Lacan'ın psikanalitik kuramına, fallus ile ilgili düşüncelerine ve fallosantrik dilin nasıl yapılandığına değinmek yerinde olacaktır.

Lacan, Freud'un erkekte penis kesilmesi tehdidi kadında ise penis hasedi başlıklarıyla ele aldığı penise sahip olmak ile ilgili imgesel karmaşayı dil ile devreye giren sembolik bir olmak sorunsalına bağlar. Lévi-Strauss'un kültürel düzenin aile içi cinsellik yasağına dayanma düşüncesi ile Saussure'nin gösterge kuramını uygulayarak "sembolik düzen" (simgesel düzen) kavramını öne sürer. Buna göre ise iktidarın dildeki yeri sembolik düzende fallustur. Lacan için penis, erkeğin sahip olduğu ama kadının sahip olmadığı bir şey iken fallus ne erkeğin ne de kadının sahip olduğu bir şeydir. Fallus bir otorite ve iktidar simgesidir. Çocuk, Lacan'a göre, kendisini annesi ve çevresiyle tam hissettiği bir gerçeklik düzenine doğar. Dil öncesi dönemde çocuk "ben"e erişemez. Ayna evresinde – altı ve on sekiz aylık dönemler arası – aynada kendi görüntüsünü yakalayan çocuk, kendi bedeninin annesinin bedeninden ayrı olduğunu fark eder. Ayna evresinde, yani imgesel dönemde, çocuk aynadaki görüntüsüyle kendi arasında özdeşleşme kurar (bkz. Lacan, 2013: 144). Bu dönemdeki çocuk, annesinin her şeyi olmayı, annesinin arzusunun nesnesi olmayı, onunla bütünleşmeyi arzular. Bu arzu henüz "Kültürel bir arzu değildir ve simge içermez. Ancak Oedipus'un devreye girmesiyle simgenin retroaktif (geriye etkili) bir

etkinliği ile çocuğun simge içermeyen arzusu da simgeleşir” (Tura, 2016: 183). Dolayısıyla, çocuk arzusunu bir yasaktan dolayımılayarak kodladığı için arzusu fallus olmak arzusu şeklinde bilinçdışına kodlanır.

Lacan’da üç farklı fallus vardır: gerçek, imgesel ve sembolik. Gerçek fallusu, biyolojik olarak penisin imgesel işlevini tanımlamak için kullanır. İmgesel fallus, iğdiş edilerek bedenden ayrılabilen bir nesne olarak düşünölen penisin imgesidir. Sembolik fallus ise cinsiyet farklılıkları sorunsalının oluştuğu kısımdır. Bu kısım, hiçbir karşılığı olmayan semboldür ve kadın da erkek de özne olarak kendini bu sembolik fallus aracılığı ile tanımlar. Yani, Lacan’a göre fallus bir organdan ziyade özneyi tanımlayan en önemli gösterendir. Öznenin bütönlüğe erişme arzusunun simgesel bir tasarım olduğunu gösterir. Öyleyse bu simgesel tasarım nasıl gerçekleşir? Saffet Murat Tura *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz* adlı kitabında “Lacan’a göre dil ile belirlenme, kültürün simgesel düzenine girme, Oidipal evre ile aynı anlama gelmektedir” der (2016: 171). Bu ilişki şöyle açıklanabilir: İnsan ilk olarak dil ile kültürel bir kurum olan ailede karşılaşır. Öznenin dil ile belirlenmesi ve kültürel simge sistemine girişı toplumsal özne kuruluşuna işaret eder. Öznenin toplumsal simge sistemine girişı Oedipus karmaşası ile belirlenir. Oedipus karmaşası sembolik bir karmaşadır. Gerçek bir baba koşulu yoktur ve onun yerine sembolik baba işlevi, yani Babanın-Adı yeterlidir. Simgesel baba, annede eksik olana sahiptir ve anne simgesel babaya tabidir. Tura, Babanın Adı’nı şöyle tanımlar: “Dil öylesine yapılaşmıştır ki, insanlardan bir insan, dilin Babanın Adına sağladığı tüm kültürel tarihin yükünü taşıyan bir anlamı (kendisi gerçeklikte bu anlamla ilişkisi olmayan bir “insancık” bile olsa) üstlenmiş olur: yasaklayıcı, egemen, “mitik” kastre edici baba” (2016: 114).

Lacan, Oedipus karmaşasının üç aşamalı olduğunu savunur (bkz. Tura, 2016: 184-185). İlk aşamada annenin söylemi babanın varlığı ile saptırıldığından çocuk annesiyle olan ilişkisinin annenin arzuladığı bir üçüncü tarafından düzenlendiğini keşfeder. Çocuk, kendi de bir yasaya, yani babaya tabi olan bir varlığa tabi olduğunu fark eder ve özgür bir nesne ararken karşısında özne-nesne bulur. Başka bir ifadeyle, kaynaşmaya yönelik bir ilişki arayan çocuk, babanın dolayımını bulur. Aslında, bu dolayım, toplumsal kodun dolayımıdır. İkinci aşamada, baba, anneye cinsel ilişkiye girerek hem çocuğu arzu nesnesinden hem de anneyi fallik nesneden yoksun bırakır.

Fallik nesneye sahip olan babadır. Çocuk için çözüm ise onu annesinden söken nesne ile özdeşleşmektir. Burada anne hem çocuğu kendinin olmayan bir yasaya göndermiştir hem de kendisi yasa olarak yönelttiği şeye aittir. Çocuk fallus olmanın söz konusu olmadığını ancak penise sahip olabileceğini anladığında Oedipus karmaşasının üçüncü aşamasına yönelir. Bu aşamada, her şeye kadir baba imgesi çöker çünkü baba penise sahiptir ama fallusa değil (Tura, 2016). Dolayısıyla artık “olmak” diyalektiğinden “sahip olmak” diyalektiğine yönelir. Babayı yasa olarak değil, insan olarak ayırt ederek onu “Benin İdeali” olarak yerleştirir ve böylece değer sistemleri ile birlikte ahlaki yaşam başlar” (Tura, 2016: 185)

Oedipus karmaşasının ikinci aşamasında babanın kastre eden olarak devreye girmesi simgeseldir, yani baba sadece simgesel bir babadır (Babanın-Adı). (bkz. Tura, 2016: 186). Annenin söyleminde var olan bir üçüncüdür. Burada çocuk simgesel bir yasa ile karşılaşır. Çocuk annesinden kopmamak için annesinin arzuladığını düşündüğü fallusun yerine geçmek ister. Annesinden ayrılmak istemediği için annesinin vazgeçemeyeceğini düşündüğü bir nesne olmak ister. Annesinin vazgeçemeyeceği nesne, yani arzusu, imgesel fallustur. Dolayısıyla, çocuk, fallus olmak ister çünkü annesinin ancak bu yolla ondan ayrılmayacağını ve annesinin istediği şeyin bu olduğunu düşünür fakat anne ile çocuk arasındaki bu ilişkide baba ayırt edilmeye başlandığı zaman, çocuk annesinin yanında olmadığı durumlarda babasının yanında olduğunu düşünür. Bu noktada çocuk, fallus olmaktan fallusa sahip olmaya geçer. Anne ile bütünleşme arzusu bastırılan çocuk baba ile özdeşleşir (bkz. Lacan, 2013: 57-80). Bu durumda “Fallik nesneye sahip olan baba ile özdeşleşerek, Simgesel Baba’nın yasaları benimsenir. Lacan’ın Babanın-Adı olarak adlandırdığı metafor bu biçimde oluşmuş olur. Babanın-Adı’nı introjekte eden çocuk, babasının adına atıfla konumlanır” (İzmir, 2013: 242). Babanın Yasası fallus olarak çocuğu anneden yoksun bırakır, çocuğun anne ile olan dolaylı ilişkisine son vererek çocuğu kültürün dünyasına geçirecek olan Oedipal özdeşleşme sürecini başlatır. Yani, çocuğu doğadan kopararak kültüre yönlendirir. Böylece biyolojik bir varlık Oedipus karmaşasıyla kültürel bir özneye dönüşür. Babayı kültürün temsilcisi olarak ve yasa koyucu olarak merkeze alır. Dolayısıyla, “Baba, adlandırma ile eşdeğer olur: adlandırandır!” (Castanet, 2017: 48). Anne ise doğayı simgeleyen olarak merkez dışına taşınır. Kısacası, Oedipal dönem boyunca çocuk, Babanın-Adı’na ulaşmakla başladığı süreci Babanın Yasası’na tabi olmayı kabul ederek

tamamlar ve kültürel bir özne kimliğine ulaşır. Kültüre giriş yapan özne aynı zamanda dilin düzenine de girmiş olur ve böylece hem dili hem de kültürü içselleştirmiş olur.

“Bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını” (Lacan, 2017: 156) ifade eden Lacan’ın görüşlerini özetlemek gerekirse; Sembolik Düzen dil gibi yapılanmaktadır ve birey belli aşamalardan geçerek Babanın Yasası’na boyun eğmek durumunda kalır (1982: 139). Özne, sembolik düzenin koyduğu kurallarla biçimlenmeye devam eder ve bu kurallara müdahale edemez çünkü imgesel dönemden beri başkası üzerinden tanımlanmış ve varolmuştur. İlk dönemde -pre-Oedipal dönemde- çocuk kendi vücudu ile annesinin vücudunun arasındaki sınırları çizemez; yani ‘ben’in sınırlarının farkında değildir. Burası hayal etme (imaginary) dönemidir ve Sembolik Düzenin anti-tezidir. İkinci dönemde, ki burası ayna evresidir, aynanın karşısına geçtiğinde kendi imajı ile kendisini tutan yetişkinin imajını birbirine karıştırır. Ayrıca aynada gördüğünün sadece bir imaj olduğunu ve gerçekten kendisi olmadığını anlar. Bu dönem de hayal etme döneminin bir parçasıdır. Oedipal dönem denilen üçüncü aşama ise çocuğun annesi ile kendisini bir birlik olarak görmediği aşamadır. Çocuk, annesini diğeri olarak görmeye başlar ve aralarındaki ilişki zayıflar. Tam da o süreçte babanın devreye girmesiyle aralarındaki ilişki tamamen kopar. Sembolik hadımdan korkan çocuk, annesinden koparak ilişkilerini devam ettirebileceği dile kayar. Burada önemli nokta şudur: erkek çocuklar ile kız çocukların anneden ayrılma süreci farklıdır. Oedipal dönemde erkek çocuk anne ile özdeşleşmeyi reddederek Sembolik Düzeni temsil eden ve aynı anatomik özellikleri paylaştığı baba ile özdeşleşir. Dolayısıyla, çocuk hem öznelliğe adım atar hem de dilin içine yeniden doğarak toplumun düzenini içselleştirir. Kız çocukları ise Sembolik Düzeni kabul etmez ve içselleştirmezler. Dolayısıyla, anatomik yapılarından ötürü kız çocukları, tam olarak baba ile özdeşleşmezler. Bunun sonucunda ise kadınlar, Sembolik Düzenden dışlanmış olurlar, baskı altına alınırlar, Babanın Yasası’nı içselleştirmedikleri için bu yasalar onlara dışardan empoze edilir, kadınlar susturulur çünkü ona sunulan sözler erkeklerin sözleridir (bkz. Tong, 2006: 348-49). Freud gibi Lacan da kuramında kadınlara yer bulmakta zorlanmaktadır. Oedipal kompleksi çözemeyen kadınlar, Sembolik Düzende var olamamaktadırlar. Bu yüzden de Lacan’a göre hep dışarda kalanlar, ötekileştirilenler olacaklardır ve bu rahatsız edici bir düşüncedir. Bu

düşüncelerinden ötürü, Lacan, çağdaş Fransız feministlerin çalışmalarına konu olmuş ve onlar tarafından irdelenerek tekrar tekrar yorumlanmış veya eleştirilmiştir.

Sue Thornham, Lacan'ın fallus merkezli teorisini Fransız post-yapısalcı feministlerin avantaja çevirdiğini şu sözleriyle dile getirir:

Farklı şekillerde Irigaray, Cixous ve Kristeva sembolik düzenin fallus-merkezci yapısını değiştirmek ve yıkmak için kadın kimliğini, kadın dili ve yazını kurmak için çabaladılar. Bunu yaparken dil ve arzu arasındaki ilişkiyi ve kimliğin kurulmuş olmasını araştırmayı sağlayacak sorular yönelttiler (2006: 34).

Yönelttikleri sorulardan yola çıkarak Lacan'ın fallus'un kadına ya da erkeğe özgü bir durum olmadığını söylemesinin kadınları ikincil konumlarından arındırılıp arındırılmayacağını, arındırılacaksa bunun nasıl başarılacağını ve kadının nasıl özne konumuna geçebileceğini araştırmaya başladılar.

1.3.1. H l ne Cixous

Cezayir asıllı çağdaş Fransız yazar, şair ve felsefeci H l ne Cixous, aynı zamanda feminist bir eleştirmen ve yorumcudur. Feminist düşünce çizgisinde özellikle iki konu üzerine odaklanmaktadır. Bunlardan birincisi, eril düşünce ve yazının ikili karşıtlıklar ile kurduğu hiyerarşiye karşı çıkmasıdır. İkincisi ise 1970'li yıllarda beden ile ilişkilendirdiği dişil yazıya vurgu yapmasıdır (Cixous, 1976; Cixous & Cl ment, 1986). Cixous'a göre dil, sınıflandırılma ve organize edilmeye ihtiyaç duyulan bir yapı değil, değişken bir sistemdir. G cl  kadın yazarların akan sözcüklere hayat verdiğini düşünür. Cixous, erkek egemen kültüre ve ataerkil dile meydan okumak için kadın dili ya da söyleminin erkek imgelerinden tamamen arındırılmış olması gerektiğini savunur. Amacı, kadınların bedenleri ile yazıları arasındaki ilişkiyi keşfetmektir. Cixous, kadın için Sembolik Düzen'den, Babanın Yasası'ndan, cinsiyet rollerinden ve  tekilikten arınmış bir alan önerir. Bu alan, benliğin "annenin sesi"ne (voice of the mother), yani bütün dişil ifadelerin kaynağına, bağlı olduğu bir yerdir (Guerin vd., 2005: 229). Cixous'a göre, kadın dili ve yazınının temelini bastırmayan, dışlamayan, bedeni ön plana çıkartan yeni bir dil oluşturur. Bu yeni dil ve yazı, otoriteye, sansüre, ekonomik ve politik g clere bağımlı olmayan bir yazı olacaktır. (Cixous, 1976). Cixous, dişil yazının (* criture f minine*) hedefinin iktidarın yüzyıllar boyu süregelen mutlak baskıcı ve yıkıcı gücü ile

mücadele etmek olduğunu vurgulamıştır. Bu sebeple, Batı düşüncesinin temelini oluşturan ve bu düşünceden doğan siyasal pratikleri yönetimi altına alan ikili karşıtlıkları hedef alır. Bu ikiliklerden biri daima diğerinden üstün ve daima diğerine göre daha avantajlıdır. Erkek daima aktif, kültürlü, aydınlık gibi pozitif özelliklerle betimlenirken kadın ise pasif, doğal, karanlık gibi negatif özelliklerle betimlenir. Yani, erkek/kadın ikiliğinde ikinci terim ya erkeğe göre türetilir ya da çıkarılır, yani kadın ya erkek için ‘öteki’ olacak ya da hiç hesaba katılmayacaktır. Kadın, erkeğin dünyasında, erkeğin koşullarına göre, erkeğin istediği biçimde mevcuttur.

İkili karşıtlıklar hiyerarşisine karşı çıkma konusunda Irigaray ve Kristeva ile aynı fikirleri paylaşan Cixous, Catherine Clément ile *The Newly Born Woman (Yeniden Doğan Kadın)* isimli bir çalışma yapar. Bu kitaptaki “Sorties” (“Çıkışlar”) adlı denemesinde toplumu hiyerarşik olarak biçimlendiren bir karşıtlıklar listesi oluşturur: aktif/pasif, güneş/ay, kültür/doğa, gündüz/gece, baba/anne, konuşma/yazma, parole/écriture gibi (Cixous & Clément, 1986: 63-65). Derrida gibi hiyerarşik karşıtlıklarda yer alan terimlerden birinin daima diğerine göre üstün tutulduğunu ifade eden Cixous, karşıtlıklar aracılığıyla düzenlenen pratikleri yapısöküm yöntemiyle eleştirir. İkili karşıtlıkları erkek/kadın karşıtlığı ile ilişkilendiren Cixous, aktif erkek ve pasif kadın ikileminin en tehlikeli ideolojilerden biri olduğunu düşünür (Cixous & Clément, 1986). Kate Millett’in (2000) *Sexual Politics (Cinsel Politika)* kitabında genel olarak değindiği gibi kadın erkek ilişkileri tüm güç ilişkilerinin paradigmasıdır, dolayısıyla tüm güç yapılarını düzenleyen temel şey cinsiyettir.

Cinsiyet ayrımına sebep olan ikili karşıtlıklar, aynı zamanda öznenin biçimlenişi üzerinde de tahakküm kurmaktadır. Öznenin oluşumuna etkisini daha iyi anlatabilmek için Cixous, Hegel’in Efendi/Köle ilişkisine başvurur. Sarup, Cixous’un Efendi/Köle ilişkisine dair açıklamasının Derrida’nın yaptığı Hegel okumasına benzediğini belirtir (bkz. 2017: 162). Bilindiği gibi Efendi/Köle diyalektiğinde öznenin birey olarak varolabilmesini sağlayan bir ‘öteki’ tarafından tanınmaya gereksinimi vardır ancak özne bu tanınmayı “Kendisine dair bilgisinin güvenliği ile kesinliğine dönebilmesinin önündeki bir tehlike olarak, doğrudan kendisine verilmiş bir gözdağı olarak deneyimler, bunun üzerine de Başkası derhal bastırılmaya çalışılır” (Sarup, 2017:162). Yani, öznenin tehdidine maruz kalan diğeri

kendini baskı altında hisseder. Kadın-erkek ilişkisinde de kadın, kimliğinin oluşumu sürecinde geleneksel olarak 'öteki' olarak temsil edilir ve kadın kimliği erkeğin gözdağı vermesi durumuyla karşı karşıya kalır. Dolayısıyla, ataerkil kültür düzeninde kadın daima tehdit unsuru olarak görülüp kimliğinin oluşumu bastırılır. Cinsiyet ve kimlik bağlamında, Ann Rosalind Jones'un ifadesiyle erkek aslında şunu iddia eder: "Ben evrenin birleşmiş, kendi kendini kontrol eden merkeziyim. Öteki diye tanımladığım, dünyanın geri kalan kısmı, Fallus sahibi insan/ baba olarak, sadece benimle olan ilişkisi ölçüsünde anlamlıdır" (1981: 248). Konuyla ilgili Sarup, Cixous'un "Uyuyan Güzel" masalının eleştirisini örnek olarak verir. Prensın öpücüğü kadını prensin arzusu karşısında ikincil konuma düşürmektedir: "Kadın bir erkek tarafından öpülünceye dek olumsuz bir özneliği bulunan uyumakta olan biri olarak simgelenmektedir. Kondurulan öpücük kadına yaşam verir, varoluşunu yeniden kazandırır kendisine" (Sarup, 2017: 162). Yani, masalda kadının varoluşu, erkeğin öpücüğü ile ilişkilendirilir.

Cixous da çağdaşı Irigaray gibi özneliği sabit bir kimlik olarak kabul etmez ve bütünlüklü, anlamı kendinde mevcut bir öznelik olduğu düşüncesine karşı çıkar. Batının öznelik anlayışının 'öteki' ile kurulan hiyerarşik ilişkiye dayanmasını eleştirir çünkü Cixous için öznelik zengindir ve tüm tanımlamalara karşı çıkabilecek gücü kendinde barındırır. Cixous, Batının gözetim altına almaya çalıştığı 'öteki' ile farklı bir ilişki kurmanın yollarını sunar ve Batı geleneğine yeni bir öznelik anlayışı kazandırmaya çalışır. Eril değerleri ve erkek egemen dili yapı sökümü uğratan kadınların bu düzende varoluş için birden fazla anlamın ve akışkan kimliklerin olduğunun farkına varmaları gerekir. Cixous'un dediği gibi "Biz kendimiziz deniz, kum, mercan, deniz yosunu, kumsallar, gelgitler, yüzücüler, çocuklar, dalgalar ... az ya da çok dalgalı deniz, toprak, gökyüzü ... Onların hepsini nasıl konuşacağımızı biliyoruz" ve bilmeliyiz. (Cixous, 1976: 889).

Cixous, Freud tarafından eksik erkek olarak tanımlanan kadının Lacan tarafından da hiyerarşik sıra düzenine göre değerlendirilmesini eleştirir. Lacan, özneliğin Sembolik Düzene geçiş ile gerçekleştiğini düşünür. Ayna evresi dediği dönemde başlayan özne kuruluşu, bir kendilik imgesinin geri yansıması için diğerinin varlığına ihtiyaç duyar. Yani, Lacancı özne kendi benliğini kurabilmek için ötekini kullanır. Oysa Cixous, benlik kurma uğruna ötekinin harcanmasını ve

tüketilmesini kabul etmez. Ötekini katleden öznellik anlayışını reddeder. Bu sebeple, Cixous, ‘öteki’ni Babanın Yasası tarafından yönetilen sembolik düzene girmek uğruna terkedilen ‘anne’ ile birlikte okur: “M/other, yani hem anne hem öteki, Cixous’un ‘köle/efendi diyalektiği’ dediği şey tarafından esir olmaya maruz bırakılanlardır” (akt. Özen, 2008: 71). Çocuk, Babanın Yasalarının hâkim olduğu Sembolik Düzen’e girmeden önce İmgesel evrede henüz ben ve öteki ayrımını net bir şekilde yapamaz. Cixous, ötekini anne ile birlikte okuyarak Sembolik’e girerken bir benlik kurulması ve öznellik kazanılması uğruna ilk terk edilenin kadın olduğunu göstermeye çalışır. Ona göre, bu sebepten ötürü dişil beden dilde temsil edilmez ve yine bu sebepten ötürü kadın, Sembolik düzende konuşulmayan ve yazılmayandır.

Cixous’a göre, fallus merkezli düşüncenin aksine kadının, ‘öteki’ ile farklı bir ilişki kurabileceği bir öznellik anlayışı mümkündür. Bu noktada, Cixous psikanalize başvurmaktadır çünkü ona göre, kadın, fallus merkezli düşüncüyü sarsacak güce sahiptir. Burada önemli olan Cixous’un eril ve dişil kavramlarını nasıl kullandığıdır. O, eril ideolojinin benimsediği anlamların sabitliğini yıkmaya çalışır. Cixous için “dişillik” ve “erillik” olarak bahsedilen cinsiyetler, sabit bir gösterilene referans vermekten ziyade sınırları belirsiz, anlaşılmaz, bir akış içerisinde konumlanan niteleyiciler olarak değerlendirilmelidir. Dişil ve eril kavramları bu şekilde nitelendirerek cinsiyetler arasındaki farklılığı, anatomik ve kültürel dolayıcılardan kurtarmayı denemiştir. Cinsiyet farklılıkları, öznelliklere sonsuz olanaklar yaratır. Bu konuda Cixous şöyle der: “Sayısızdır, açıkça bir cins veya cinsiyete (...) ailesel veya sosyal role indirgenemez. O ayırimsal niteleyicilerin muhteşem sayısızlığıdır. O geçer. Hepimizi aşar. O bizim hesaplanamaz içsel zenginliğimizdir” (Cavallaro, 2003: 65).

Écriture féminine (dişil yazı) manifestosu gözüyle bakılan “Medusa’nın Kahkahası” (“The Laugh of the Medusa”) adlı denemesinde Cixous, kadının özne olarak var olduğunu kanıtlayabilmesi için kendisini yazması gerektiğini ifade eder (Cixous, 1976). Simone de Beauvoir nasıl kadını erkeğin ‘öteki’si, Elaine Showalter ise kadına ait kültürü altkültür olarak okuyorsa Hélène Cixous da kadını “üçüncü dünya ülkesi” olarak okur: “Konuşmaya başlar başlamaz ... topraklarının siyah olduğu öğretilir. Sen Afrikasın, kıtan karanlık. Karanlık tehlikelidir. Karanlıkta hiçbir şey göremezsin, korkarsın. Hareket etme düşürebilirsin. Hepsinden önemlisi

ormana girme. Ve böylece karanlığın dehşetini içselleştirdik” (1976: 877-78). Ona göre, erkekler kadınlara karşı sinsice en büyük suçu işlemiştir. Onların kendi düşmanları olmalarına neden olmuşlardır. Cixous, kadınlardan erkeklerin hegemonik dil ile kurdukları dünyanın dışına çıkabilmek için kendilerini ve bedenlerini yazma mücadelesi vermelerini, düşünülme-yeni yazmalarını ister. Kadınlar, eril söylemi yıkabilmek veya ötesine geçebilmek için vücudunu ve cinselliğini anlatmalıdırlar. Cixous’a göre kadın, bedeniyle ve cinsel zevkleriyle yeniden bağlantı kurabilirse mutluluğun değişken, çok yönlü, çok çeşitli ve hiyerarşik olmayan yönünü deneyimleyecektir. Bu durum, kadının kendine özgü bir retorik yaratmasını olanaklı kılacaktır:

Biz bedenlerimizden vazgeçtik, bize utarılacak şekilde onu yok saymamız, onu saçma bir edeplilikle dövmemiz öğretili. Bizi oyuna getirdiler: Herkes karşı cinsi sevecek. Ben sana senin bedenini veririm ve sen de bana benimkini verisin. Ama hangi erkek, kadının kendisine gözü kapalı teslim ettiği bedeni kadına veriyor? Neden bu kadar az metin var? Çünkü henüz çok az kadın bedenini geri kazanıyor. Kadının bedeniyle yazması gerek, bölünmeleri, sınıfları ve retorikleri, düzenlemeleri ve kodları parçalayan ele geçirilmez dili icat etmeli. “Susma” kelimesini söyleme fikrine gülenin, gözü olanaksızdayken tam da “olanaksız” kelimesinin önünde duranın ve bunu “son”muş gibi yazanın da içinde bulunduğu son rezerv söylemini sulara gömmesi, delip geçmesi, aşması gerek (Cixous, 2011: 153).

Kadınlar cinsel hazlarını kuralcı, baskın ve egemen bir dil ile ifade edemezler. Cixous, kadının cinselliğinin erkekten farklı olarak zengin ve çoksesli olduğunu, dişil libido ile dişil yazının ise birbiriyle oldukça ilişkili olduklarını ifade eder. Cixous’un kadınların kendilerini yazmaları için tanımladığı yazı türü Heraklitüs’ün her zaman değişen ırmağın hatırlatan türden bir yazıyı çağrıştırdığı erkeklerle ilişkilendirdiği yazma türü ise insanlığın birikmiş bilgeliğini yansıtmaktadır; bu düşünceler hiçbir şekilde yerinden kımıldatılamaz ve değiştirilemez (bkz. Tong, 2006: 353). Bu nedenle, kesin ve değişmez çizgilerle belirlenmiş ataerkil dili yapısöküme uğratmak için kadın, kendi bedenini ve cinselliğini yazarak sesini duyurmalıdır. Böylece, kadın erkekler tarafından anlatılmayanı anlatma imkânı elde edecektir.

Erkek cinselliği ve yazını ile kadın cinselliği ve yazını arasındaki bağlantıları ve farklılıkları araştıran Cixous, “Medusa’nın Kahkahası”nda erkek yazınının fallus merkezci olduğunu ve oldukça can sıkıcı olduğunu, erkeklerin keskin şekilde tanımlanmış ve sınırları belirli düşüncelerini “siyah mürekkeple” yazdıklarını ifade eder (1976: 881). Erkekler, ona göre, kendi küçük paketlerinde taşıdıkları şeylerle -ki bunlar, penis, penis simgeleri ve kalem- hep aynı konuları yazıp yazıp duruyorlardır

(Tong, 2006: 353). Diğler taraftan, kadın yazını ise tıpkı kadınların cinselliğı gibi açık, çok çeşitli, ritmik, arzu dolu ve değışkendir. Kısıtlama yerine olanaklar sağılayan bir dildir. Kadın yazınında daima varlığın kaynağı “anne” ve “anne sütü” hissedilir. Cixous’a göre, kadınlar “beyaz mürekkeple” yazar ve sözcüklerin, nereye gitmek istiyorlarsa oraya özgürce akmasına müsaade ederler (1976: 881). Bu yüzden, kadını “Bastırılmış kadınsılığı, dil içinde, neşeli, sınırları aşarcasına uçarak geri geldiğı, erkek söylemini bozan ve meydan okuyan bir metin gibi tanımlar” (Leitch, 2001: 2050-1).

1.3.1.1. Écriture Féminine

Fransızca’dan “kadın yazını” olarak çevrilen *écriture féminine*, 1970’lerde Héléne Cixous’un çalışmalarıyla öne çıkan daha sonra ise Luce Irigaray, Catherine Clément, Julia Kristeva ve Monique Wittig gibi kuramcılar tarafından da benzer veya farklı şekillerde ele alınan bir terimdir. Bu terim, kadın bedeninin kültürel ve psikolojik yazıtı ile dil ve metinlerdeki kadın farkı arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmayı amaçlar. Kadının bedeniyle olan ilişkisinin kültürel olarak önceden belirlenmiş olmasından yola çıkan Cixous, kadının kendisini yazarak kültürel olanı yeniden biçimlendirebileceğini savunur. Psikanalitik kuramcıların söylemlerine göre kendi bedeninden uzaklaştırılan kadın aynı zamanda erkeğı üstün konuma koyan ikili karşıtlıkları besleyen dil sayesinde yazıdan da uzaklaştırılmıştır. Cixous’a göre, dişil yazma edimi, aslında çokseslidir ve aynı zamanda farklı özneler de yaratır. Dişil yazının karakteristik özelliğı sese yani konuşmaya benzemesidir. Bu ses veya konuşma ise bilinçdışına yakındır.

Çağdaş Irigaray gibi Cixous da, eril dili şekillendiren tekil veya doğrusal yazını yapışöküme uğratmayı amaçlar. Hem Cixous hem de Irigaray’a göre, kadının dili çoğul ve daireseldir. Kadının dili çoğuldur çünkü onun çoğulluğı erkeğinkinin aksine tek olmayan, birden çok olan cinsel organlarını kapsamaktadır. Ona göre, kadınlar bedenlerini yazarak kendi benliklerini oluşturabilir ve erkek egemen dili yapışöküme uğratabilirler. Bu konuda Cixous şunları söyler:

Kadınların dişillik üzerine yazacak çok şeyi vardır, neredeyse her şey: Cinsellikleri üzerine, yani sonsuz ve devingen karmaşıklık üzerine, kösnül duyarlaşmaları üzerine, bedenlerinin kimi minnacık-koca bölgesinde şiddetli kızışmalar üzerine, kader üzerine değıl ama kimi itkinin macerası üzerine, yolculuklar, deniz aşırı yolculuklar, uzun ve zorlu yürüyüşler, ansızın ve aşamalı uyanışlar, az önce

çekingen biraz sonra dobra dobra konuşan bir bölgenin keşifleri üzerine. Kadın zincirleri ve sıkı denetimi kırarak bedenini her yönü dolaşan anlamlar bolluğuna eklemeye bıraktığı zaman, bin ve bir heyecan merkezli kadın bedeni, tek oluklu eski ana dilini birden fazla dilde cınlatacaktır (Cixous, 2011: 152).

Cixous'a göre, kadınlar “Üstdilde, yani anlamın evrensel ve homojen olduğu düşüncesinde, bir kayma” oluşturmak için çalışmalıdır (Humm, 2002: 158). Bunu başarabilmek için öncelikle, dilin erkekler tarafından kurumsallaştırılmasına karşı çıkılmalıdır. Sonrasında, kadınlar, kadın merkezli metinleri nasıl okuyacaklarını öğrenmelidirler. Kadınların kadınlara erkek gözünden anlatılmasına artık müsaade etmeyerek kadınları yine kadınların anlatması gerektiğine inanmalıdırlar. Bunun için ise, Cixous'un düşüncesine göre, libidonun belirlediği dişil bir imgelem yaratılmalıdır. Bu yolla yaratılan dişil metnin ne sonu ne de başı vardır, sonsuzdur, akışkandır. Aynı zamanda bu dil, dil sürçmelerindeki ve söz oyunlarındaki bilinçdışını ortaya çıkaracaktır.

Cixous, kadın söyleminin annenin sesi tarafından hükmedildiğine inanır. Erkeğin aksine kadın hiçbir zaman anneyi baskılamaz, tam tersine anneye daima daha yakındır. Tıpkı anne gibi, kadının sesi, konuşması ve yazması da besleyicidir, zengindir. Annenin sesi, her kadının içinde yaşattığı, tarih öncesi çağlardan gelen bir şarkı gibidir. Kadın bu dili avantaja çevirmeli ve fallus merkezli dilin keskin çizgilerle belirlenmiş duvarlarını yıkmak ve kendisini özgür kılmak için ötekini yazmalıdır. Cixous'un 'öteki' ile kastettiği 'anne'dir. Bray'in de belirttiği gibi kadın anneyi yani 'öteki'ni (“m(other)”) yazmalıdır (Bray, 2004: 73). Bray'in ifade ettiğine göre, “ötekilik” kadına kendisini yeterince ifade etmenin ve sembolik düzen tarafından kodlanmamış ve baskılanmamış ilkel arzuyu anlatmasının yollarını sunar (2004: 73).

Écriture féminine ile kadınların bedenlerini yazmaları gerektiğini vurgulayan Cixous, “Castration or Decapitation” (“Kastrasyon veya Baş Kesme”) adlı makalede mitlerden yola çıkarak öyküler anlatır (1981, 41-55). Ona göre Kırmızı Başlıklı Kız küçük klitoristir. Eril metaforlar ormanında yakalanan dişil cinistir. İşin garibi şudur ki onu ormana gönderen annesidir. Aslında, Kırmızı Başlıklı Kız'ın her yanı -kendi evi ve anneannesinin evi, anneannesinin yatağı, orman- kültürü oluşturan metaforlarla doludur (bkz. Cixous, 1981: 44). Uyuyan Güzel ise erkek tarafından

olumlanmaya gerek duyan bir dişildir (bkz. Cixous, 1981: 43). Olumlanmadığı, yani öpülmediğı sürece uykudan uyanmayacak, özne olarak varolamayacaktır:

Prenslerin gelmesini ve onları uyandırmasını bekleyerek uyudular. Yataklarında, camdan tabutlarında, ölü kadınlar gibi çocukluk ormanlarında. Güzel ama pasif; dolayısıyla arzu edilir ... Güzel uyur, el sürülmemiştir, ebedidir, tamamen güçsüzdür. Erkek, güzelin sonsuza dek kendisini beklediğinden şüphe duymaz. ... Sonra onu öper. Böylece gözlerini açtığına sadece onu görür; onu; her şeyin yerine onu, bütünüyle onu (Cixous, 1986: 66)

Çinli eşlerin hikâyesini de bu makalede anlatır: Kral tarafından savaş sanatını öğretmek üzere görevlendirilen General Sun Tse kuralları öğrenmek ve onlara uymak yerine kendi aralarında sohbet eden ve gülen kadınları -kralın yüz seksen eşini- idama mahkûm eder. Kral bundan rahatsız olsa da Sun Tse kraldan da üstün mutlak kanunların olduğunu ileri sürerek iki kadının başını keser. Geriye kalan kadınlarsa bu olaydan sonra generalin emirlerine uyar ve ses çıkarmadan sağa dönerler, sonra ise sola, tek bir hata bile yapmadan. Kadınların başka seçeneğı yoktur ya susup emirlere uyacaklar ya da başlarının kesilmesine razı geleceklerdir (bkz. Cixous, 1981: 42-43).

Sesi ve sözü elinden alınmış kadının, özne oluş sürecini ve sözünü bedeni yoluyla söylemesini Gayatri Spivak madun terimi aracılığıyla ele alır. Ona göre, dil daha baştan Batılı, erkek, beyaz ve sömürgeci. “Can the Subaltern Speak? (Madun⁹ Konuşabilir mi?)” adlı makalesinde kendisine ait “Madun konuşabilir mi?” sorusuna net bir şekilde olumsuz bir yanıt verir çünkü ona göre, madun, kategoriler aracılığıyla kurulan hiyerarşilerin hem en altında hem de en dışında yer aldığı için ait olmadığı bir dilin içine hapsolacak ve asla kendi olarak konuşamayacaktır. Konuşmaya başladığı andan itibaren kendi kurmadığı söylemin temsillerine başvurmak zorunda olan madun kendisini hep ötekinin diliyle seslendirmeye çalıştığı için kaybolma durumuyla karşı karşıya kalır:

“Sadece onu dışarıdan tanımlamaya, temsil etmeye ya da onun adına konuşmaya çalışan aracılığıyla değil ama bizi kendi eliyle daha da sessizleştirecek, kendini

⁹ “Madun” kelimesi Latince sub (alt) ve alter (öteki) sözcüklerinden türemiştir. Orduda en alt rütbeye sahip olanları tanımlamak için askeri anlamda kullanılan bu kelime İtalyan aktivist Gramsci tarafından tanımlanmıştır. Gramsci’nin tanımında madun tekil değil toplumsal bir gruba simgeler. İtalya’nın güneyindeki yoksul tarım işçilerini ve köylüleri tanımlar (Gramsci, 1971). Daha sonra Hindistan toplumu özelinde, postkolonyal bağlamda tahakküm ilişkilerini açıklamak için kullanılan bu terime 1980’lerde Spivak tarafından kuramsal bir anlam kazandırılmıştır (Spivak, 1988).

tarif etmeye koyuldukça dilsizleşecektir. Madun, hiçbir zaman “kendi adına” ve kendi sesiyle “konuşamayacak” (zira konuştuğu anda madun olmaktan çıkacak), kendi tarihini ve anlatısını kuramayacak, kendi özne-oluşum sürecinin failliğini üstlenemeyecek olandır” (Birdal, 2013: 30-33).

Gayatri Spivak, sesi ve sözü elinden alınmış olan “madun”un özne oluş sürecini ve sesini bedeni yoluyla duyurmak istemesini annesinin teyzesi ile örnekler. Teyze, antiempyralist bir gruba üyedir ancak başkasını öldüremediği için kendisini asar. Kendisini asmadan önce ise adet görene kadar bekler çünkü insanların onun kendisini gayri meşru bir hamilelik nedeniyle öldüğünü düşünmelerini istemez. Bu durum, hem kadının ölüm sebebinin bir erkek olmamasını göstermesi hem de ölümüyle sesini çıkarma çabası açısından önemlidir. Spivak, bu intiharı her ne kadar sesi elinden alınmışlara işaret eden bir mesaj olarak görse de kadının yine de sesinin duyulmadığının üzerinde durmaktadır: “Bir madun olarak bu kadın, bedeniyle konuşmuştu fakat sesi duyulmadı. Madunun konuşamayacağını söylemek adaletin olmadığını söylemek gibi bir şeydi” (Erez, 2017, gazeteduvar.com).

“Medusa’nın Kahkahası”nda Cixous, kadın cinselliğini yazmanın kadınların bastırılmış sesini gün yüzüne çıkarmaya yarayacağını savunur. Ona göre, *écriture féminine*, kodlanmış, kalıplaşmış ve sıradan bir dili olan düzyazı türü yerine şiirde ortaya çıkar. Düzyazının aksine şiir dili klişe değildir; çokkatmanlı anlamlar barındırır ve bilinçdışına daha yakındır ve dolayısıyla kadın cinselliğine ve bilinçdışında bastırılmış yapıları içinde barındıran kadın bedenine de yakındır. Cixous, kadınların bedenlerini yazarak yeni bir anlamlandırma sistemi yaratabileceklerini öne sürer (Cixous, 1976). Böylece, kadın pasif durumundan kurtulacak ve kendi kimliğini ön plana sürebilecektir. Bu sayede, kadın ve erkeği tanımlayan ikili karşıtlıkları da yapısöküme uğratmış olacaktır. Bray’a göre, Cixous için dişil olarak yazmak, her şeyden önce, benliğin bir tanımını dayatmadan yazarın ötekinin var olmasına izin verme girişimidir (bkz. 2004: 71). Cixous kurgu metinlerinde beden ile ilgili kelimeleri ifade etmek için simgesel olarak kelimelerle oynamış ve dilde kadınsal hayal gücünü göstermiştir. Fransızca’da eril olan bazı kelimeleri dişil hale getirmiştir.

“Yazı” ve “kadın” terimlerinin Batı metafiziği tarafından eşzamanlı olarak dışlanması Derrida ile Cixous’u aynı noktada birleştirmiştir. Derrida’nın yapısöküm tekniği ile “dişil yazı”yı bir araya getiren Cixous, bu yazı düzeni ile toplumun

dayattığı cinsel kimliklerin dengesini altüst eder ve kadının çıkarlarını kollayan bir yazı biçiminin üretilebileceğini öne sürer. Fallik ve tekil anlamların hüküm sürdüğü dil ve yazı üzerindeki eril ideolojinin bozulması için kadınların yapması gereken; yazmaktır. Ona göre, yazma edimi kadınların hayatında önemli bir yer kaplamalıdır. Cixous bunu şöyle dile getirir: “Neden yazmıyorsunuz? Yazın! Yazı sizin için, siz sizin içinsiniz; bedeniniz sizin, onu alın” (Cixous, 1976: 876). Yazı sayesinde kadın bedeni ve dişil libido eril dilin tahakkümünden kurtulacaktır. Bu sayede, dişil dil ve yazı fallus merkezli söylemde bir kırılma yaratacaktır. Cixous’un kuramlaştırdığı *écriture féminine* ile “Kara Kıtı¹⁰ ne karadır ne de keşfedilemezdir” artık. Cixous, kadına şunu öğütler: “Kendini yaz: bedeninin sesini duyurmalı. Böylece bilinçdışının sonsuz kaynakları fışkıracaktır” (Cixous, 1976: 880).

Cixous zaman zaman da kadın ve dişili idealize ettiği gerekçesiyle suçlanmıştır ancak amacı kadını idealize ederek onu bir güç imgesi haline getirmek değildir. Onun hedefi, kadın cinselliğinin sabit ve değişmez tanımlamalarını yapı sökümü uğratan farklı özellikleri olduğunu göstermektir: “Beni etkileyen onların bireysel oluşumlarının sonsuz zenginliğidir; bir örnek, homojen, kodlara ayrılabilir bir dişil cinselliğinden bahsedemezsiniz...” (Cixous, 1976: 876). Bu nedenle, geleneksel yazıya alternatif olarak yeni bir yazım pratiği olan *écriture féminine* terimini öne sürer. Bu terim, aslında, her iki cinsiyet için de yeni bir anlamlandırma sürecini başlatmıştır. Örneğin, ona göre, Shakespeare ve Kleist yazılarında dişillığe yer açtıkları için *écriture féminine* örneği veren erkek yazarlardır. Yani, Cixous için dişil yazıda önemli olan yazarın cinsiyeti değil ürettiği metnin cinsiyetidir.

1.3.2. Luce Irigaray

Yapısalcılık sonrası gelişen Fransız feminist kuramının üç önemli isminden biri olan Luce Irigaray, felsefeye dilbilim ve psikanalizi de dâhil ederek çalışmalarını sürdürür. Kadının felsefe ve psikanalizden dışlanışını eleştirdiği doktora tez çalışması *Speculum de l'autre femme (Speculum¹¹ of the Other Woman¹²)* ile döneminde

¹⁰ Sigmund Freud’un kadın cinselliğinin keşfedilemez olduğunu belirtmek için kullandığı bir metafordur.

¹¹ “Kadınlık organının iç taraflarındaki oyuk alanları (kadın bedeninin “boşlukları”nı) muayene edebilmek amacıyla, bir deliği genişletmek ya da açık tutmak için jinekologların kullandığı içbükey ayna” (Sarup, 2017: 52).

sansasyon yaratmıştır. Irigaray'ın çalışmalarına psikanalizi de katması önemlidir çünkü O, psikanaliz sayesinde hem Batı rasyonalitesini ve ayna olarak gördüğü dünyanın her yerinde kendi yansımasıyla egemenliğini kuran erkeği eleştirmeyi hem de ayna aşamasında gölgede kalıp dışlanan annesi ve onun öznelliğini kurabilmesi için gereken koşulları oluşturmayı amaçlar. Alman felsefesinin yanısıra Jacques Lacan ve Jacques Derrida, Irigaray'ın değerlendirmede bulunduğu isimler arasındadır. Ataerkil kültür eleştirisi üzerine çalışan Irigaray, aynı zamanda dişil kimliği tanımlamayı hedefler. Ataerkil düzene teslim olmadan bunu gerçekleştirebilmenin kadın ile erkek arasındaki iktidar dengesini tersine çevirmekle mümkün olabileceğini savunur. Bunun için ise mevcut sistemin dilini kabul etmek yerine kadının yeni bir dil oluşturması gerekliliğine inanır (Irigaray, 1985b). Kadın erkek eşitliği fikri yerine erkek gibi olmamak üzerinde duran Irigaray, kadının özne olarak benliğini oluşturmasıyla birlikte kadına ait dil ve terimlerin oluşturulabileceğine inanır. Felsefe ve bilim de dâhil her alanda cinsiyetçi olan Batı kültürünün her şeyi erkek öznenin söylemine göre üretmiş, erkek akla göre düzenlemiş olmasını eleştirir. Kadınların sorgulayamadan kabul etmek zorunda kaldıkları bu düzen içinde aldıkları konum da kuşkusuz erkek özne konumudur. Buna karşı çıkan Irigaray, rasyonelliği erillikle irrasyonelliği ise dişillikle birlikte tanımlayan; akıl/doğa, özne/nesne gibi ikili karşıtlıkları benimseyen düzeni reddeder. Daha 1977'de "Women's Exile" ("Kadınların Sürgünü") adlı çalışmasında ikili dikotomilerle ilgili "Artık bölünme olmamalı: cinsiyet/dil bir yanda, beden/madde öbür yanda, o zaman belki başka bir tarih mümkün olabilecektir" şeklinde görüşlerini bildirir (Irigaray, 1977: 76).

Carolyn Burke tarafından Irigaray'ın yazı kariyeri üç evrede tanımlanır: İlk evre, Platon'dan itibaren erkek filozofların kadın düşmanlığını ele aldığı ve "Batı metafizik geleneğinin 'fallogosantrik' mekanizması"ni sorguladığı *Speculum* ve *This Sex Which is Not One* evresidir (Burke, 1987: 103). Burke, ikinci evrenin *This Sex Which is Not One* da yer alan "When Our Lips Speak Together" ile başladığını ve şiirsel denemeleriyle tamamlandığını belirtir. Onu üçüncü evreye taşıyan ise

¹² Kitap başlıca üç bölümden oluşur: ilk bölümde Freud'un kişilik kuramını eleştirir. İkinci bölüm Platon'dan Hegel'e kadar Batılı Filozof eleştirilerini kapsar. Üçüncü bölümde ise Platon'un mağara benzetmesine geniş bir yer ayrılmıştır (bkz. Irigaray, 1985a).

1980'lerde yazdığı etkileyici denemesi *Amante marine: De Friedrich Nietzsche* (*Nietzsche'nin Deniz Aşığı*) dir (bkz. Burke, 1987: 103). Bu denemede, Irigaray, öznesiz cümleler ve koşul fiilleri gibi stratejiler kullanarak dili yeniden yazar. Irigaray, Nietzsche'nin en korktuğu ögenin su olduğunu çünkü kadın ile su arasında karmaşık ve çekişmeli bir ilişki olduğunu düşünür. *Deniz Aşığı* “Kadınların dili için daha doğru bir maddesellik sağlayan elemental toprak, ateş, hava ve su metaforlarında bir dil bularak sembolüğü eşit bir şekilde parçalar” (Humm, 2002: 157).

Freud ile birlikte doktora tez danışmanı Lacan'ın da psikanalitik kuramını eleştiren Irigaray'a göre, kadın, sembolik düzeni beslemesine rağmen penis eksikliğinden ötürü uyum sağlayamadığı bu düzenin dışarısında bırakılarak ötekileştirilmiştir. Irigaray, Kristeva gibi düşünerek kadının sembolik düzende temsil edilmesinin anneliğin önemini vurgulanmasıyla mümkün olacağını savunur. Bu yüzden, Batı metafiziğinin eril/söz odaklı söyleminden dışlanan dişilin yeniden sisteme dâhil edilmesi gerektiğini düşünen ve bu doğrultuda çalışmalar yapan Irigaray, anneliği kuramının merkezine koyar: “Bu ataerkil, fallus-egemen düzenin kısır döngüsünden nasıl çıkabiliriz? Kız çocuklarına bir düşünce ya da tin olanağını nasıl kazandıracamız? Bunu, anne ve kız çocukları arasındaki öznel ilişkiler yoluyla başarabiliriz” (Irigaray, 2006: 49).

Irigaray, *Speculum of the Other Woman* adlı kitabında Platon, Freud, Lacan ve Levinas gibi filozofların yeniden okumasını yaparak Batı düşünce sistemini eleştirir. Örneğin, Platon'un diyaloglarında geçen mağara alegorisi üzerinden ikili karşıtlıklar yoluyla kadının ve aynı zamanda annenin nasıl görünmez kılındığını gözler önüne serer (Irigaray, 1985a). Mağara metaforunu, *Timaios* Diyalogunda¹³ adı geçen “khôra”¹⁴ ya benzer dişil bir mekân olarak ana rahmi üzerinden yorumlar. Anne ve

¹³ Platon, *Timaios* diyalogunda, evrenin nasıl yaratıldığını açıklamaktadır. Kozmoloji ile ilgili olan bu metinde, Demiurgos adlı mimar Tanrı'nın evreni nasıl inşa ettiği detaylı bir şekilde açıklanır (Plato, 2008).

¹⁴ İngilizce'de içerisinde bir şeyin olduğu yer veya mekân anlamlarına gelen “land, area, space” kelimeleri ile ifade edilen khôra, Türkçe'de nesnenin kapladığı yer, mekân manasına gelir. Latince'de “locus, regio, ager” gibi sözcüklerle karşılanır. Locus ülke, diyar, memleket, bölge, arazi, saha, meydan, alan anlamlarına; regio toprak mülkiyeti, mülk, malikâne, çiftlik gibi anlamlara ager ise şehre karşıt olarak kır, kırlık arazi, taşra, yayla anlamlarına sahiptir (bkz. Peters, 2004: 187).

baba rollerini sırasıyla mağara (dölyatağı) ve idea ile eşleştirir. Platon'un mağarasında tek giriş vardır ve bu giriş çıkışı da temsil eder. Irigaray'ın ifadesiyle: "Mağaraya giriş ışığa doğru yukarı çıkan uzun bir geçit, koridor, boyun, kanal şeklindedir" (1985a: 244). Platon'un mağarası "Her zaman zaten orada olan bir şeyin yeniden üretimine ve temsiline yön verme girişimi olarak işlev görür" (Irigaray, 1985a: 244). Mağaradaki tutsak, ışığın geldiği yöne doğru attığı her adımda anneden biraz daha uzaklaşır. Irigaray "Adına doğruluk denenin Anne'yi arkada (mağarada) bırakmak anlamına geldiğini, annenin rolününse yeniden üretimle sınırlı olduğunu ileri sürer" (Sarup, 2017: 174-75). Mağarada "Tek bir giriş/çıkış olduğundan mağaradaki tüm belirlenimler de yüksekte alçağa, alçaktan yükseğe, arkadan öne, önden arkaya, içten dışa, dıştan içe olacak şekilde çift kutuplu bir mantıkla tasarımlanır" (Hafız, 2017: 175). Mağaradaki tutsakların zincirleri onların gerçek olana dönmelerini engeller. Zamanın başlangıcından beri insanoğlu bu mağarada yaşamaktadır ve burayı hiç terketmemiştir. Mağarayı içinde yaşanılan dünya olarak yorumlayan Irigaray, mağaranın başka bir mağarayı temsil için var olduğunu düşünür. Mağara toplumu, zincirin toplumsal yapı içindeki kuralları temsil ettiği düşünülürse, mağaradakilerin boyunlarındaki zincirlerinden kurtulup önce arkalarındaki ateşi sonra ise pırıl pırıl güneşi göremedikleri ve zor olsa da hakikate geçişi sağlayan bir geçit olduğunu anlayamadıkları sürece tüm ikili karşıtlıklar, kategorik farklılıklar çift kutuplu bir yapıda varlığını sürdürmeye devam eder.

Mağaranın geçidi Batı dünyasının logos merkezli geleneğinde dışlanmış ve bastırılmıştır. Bu bastırılmışlıkta "İç ve dış arasındaki ayrımın kalbine ya da teorik olarak bir olanın eylemini mümkün kılan başkaya bakmak aklımıza gelmez" (Hafız, 2017: 176). Dolayısıyla, öteki görmezden gelinir ve farkına varılmaz. Bu tıpkı Batı

Khôra oluşan her şeyin yatağıdır, yani anası ve rahmidir. Platon'un, *Timaios* adlı diyalogunda khôra ne fiziki varlığa ne de kavranabilir ideal varlığa sahiptir. Platon *Timaios*'da Khôra için taşıyıcı, her şeyin taşıyıcısı, sütanne, anne gibi çeşitli betimleyici metaforlar kullanır (bkz. Plato, 2008). Platon, Khôra'yı birinci tür (idea) ile ikinci tür (duyular) arasında her ikisinin irtibatı için zorunlu, ancak kendisi form olmadığı için de belirsiz bir tür olarak ortaya koyar. Khôra, biri tarafından işgal edilen yer, ikamet edilen yer, işaretlenmiş yer, mevki, atfedilmiş konum anlamına gelir. Bu durumda khôra, her zaman için işgal edilmiş veya yatırım yapılmış bir yer olarak onda yer alan veya kendisinden türeyen her şeyden farklılaşır (bkz. Derrida, 2008: 50). Khôra ne duyumsanabilir ne de kavranabilir olandır, üçüncü bir türe aittir. Derrida, khôra'yı yapısöküm amacıyla kullanır.

metafiziğinin anneyi ([m]other) ontolojik statüsü olmayan ve bu sebeple tanımlanamaz olan öteki olarak görmesine benzer. Irigaray “Annenin geleneksel felsefenin temsil tasarrufundan dışlanışını, geleneğin üzerine oturduğu zeminin dışıl ve başka karakterine kendi içinden gönderme yaparak taklit etmekte ve sistemi, sistemin kendi iç(kin) dinamikleri üzerinden yerinden etmeye çalışmaktadır” (Hafız, 2017: 176). Platon’un varlık felsefesi bilgi/inanç, idea/duyular, form/gölgeler gibi karşıtlıklar üzerine kurulu olduğu için kadını dışlar. Luce Irigaray ise dışilin anne olarak varlığı üzerinden logosantrik ve fallosantrik sistemleri yapısöküme uğratma amacındadır. Platoncu felsefe farkında olmasa da dışıl bir yapı, yani her şeyin yatağı olan khôra, üzerine kurulmuştur (bkz. Hafız, 2017: 176).

Annenin unutulmuş ve bastırılmış olması üzerinde dikkatle duran Luce Irigaray, aslında onun Batı medeniyeti tarafından kurulan kültürün ve diğer tüm düzenin ön koşulu olduğunu ileri sürer. Julia Kristeva gibi Irigaray için de temsil alanı anne bedenidir. Bastırılmış olan annenin, yani dışilin, tekrar sisteme dâhil edilmesiyle sistemi yerinden etmeye çalışmaktadır. Bu noktada, Platon’un diyaloglarına (*Devlet* ve *Şölen*) başvuran Irigaray, kökeni yerinden etme amacıyla, onu tekrar eden bir taklit tarzını benimsemektedir. Irigaray, anne olarak bastırılmış dışilin işlevselliğine örnek olarak *Şölen* (*Symposion*) diyalogundaki Diotima figürünü verir. Şölen diyalogunun konusu sevgi ve aşktır ve her biri kendine özgü üslupla konuşan hatiplerin aşka övgüler içeren konuşmalarının yer aldığı diyalogdur. Platon, aşkta bir anlamda zirveyi temsil eden konuşmayı Sokrates’in ağzından bir kadına yaptırır (Platon, 1995). Aşkın gitgide yükselişinin betimlendiği bu diyalogun zirve konuşmasının bir kadına yaptırılması Irigaray’ın dikkatini çeker. Mantineialı Diotima aslında konuşmadan önceki yemeğe ve diğer konuşmacıların konuşmalarına katılmaz, o fiilen orada değildir. “Sevgi üzerine ne biliyorsam, ondan öğrendim” diyen Sokrates daha önce onunla arasında geçen konuşmaları nakleder (Platon, 1995: 55). Yani, aşk ile ilgili görüşler kadının gıyabında aktarılır. Ancak onun aracılığı olmaksızın, bilgisizlikten, duyulardan ya da mağaradan bilgeliğe, ideaya ya da mağara dışına, diğer bir ifadeyle ölümlüden ölümsüze geçiş de imkânsızdır (Hafız, 2017: 176). Dolayısıyla, bu ikili zıtlıklarda Diotima, bir nevi arabuluculuk işlevi gören üçüncü bir tür olarak karşımıza çıkar (bkz. Irigaray 1989: 32-33). Diotima aşkı, “doğurma, güzel içinde yaratma” sevgisi olarak tanımlar. Bunun temelinde varoluşsal bir anlam vardır. Diotima, sevginin, neden doğurma ve yaratma sevgisi

olduğunu şöyle açıklar: “Doğurma, sonsuzluğa götürür, ölümlüyü, ölümsüz eder” (Platon, 1995: 63). Diotima insanın ölümsüzlük arzusuyla ilgili de şunları söyler: “Ölümlü varlık, elinden geldiği kadar sonsuz, ölümsüz olmaya çalışır. Bunun için de yapabileceği tek şey var: Doğurmak, eskiyen bir varlığın yerine durmadan yenisini koymak... Bütün o emekler, sevgiler hep ölümsüzlük uğrunadır” (Platon, 1995: 64). Bu diyalogda, sevgi ne ölümlü ne ölümsüz, ne yokluk ne varlık, ne bilgisizlik ne bilgi ile tanımlanır. Sevgi ara bulucu olarak hakikat, bilgi ve güzelin peşinde olmanın koşulu olarak tasvir edilir. “*Devlet* diyalogundaki mağara benzetmesinde olduğu gibi, bu diyalogda da dişillığın yaratıcı ve üretken geçit rolünün bastırılması, esasında eril ve söz merkezli sistemin de üzerine oturduğu zeminin dışlanması ve unutulması anlamına gelir” (Hafız, 2017: 177). Irigaray, kadın vücudunu eril metinlere uyumsuz bir biçimde dâhil etme girişiminde olmadığını aksine taşıyıcı işlevselliğiyle anne olarak dişil beden bu yapıtlarda başından beri var olduğunu iddia eder (Irigaray, 1989). Irigaray bu metinleri yeniden okuyarak kadın üzerindeki kontrol mekanizmasına ve kadın ile ilgili görüşlerin erkekler tarafından nasıl saptırıldığına dikkati çeker. Amacı, erkek aklıyla yazılmış kanon metinlerdeki eril düşünceye dişil bir perspektif kazandırmak ve bu yeni bakış açısıyla zemini kayganlaştırmaktır.

Irigaray için Yunan mitleri de önemlidir çünkü bu mitler olumlu anne-kız ilişkileri sunar. *Thinking the Difference (Farklılığı Düşünmek)* adlı kitabındaki “The Forgotten Mystery of Female Ancestry” (“Kadın Soyunun Unutulmuş Gizemi”) adlı bölümde Demeter ve kızı Kore/Persephone mitini yeniden okur (1994: 89-112). Bu mitem yola çıkarak Demeter ve kızı Persephone arasındaki ilişkinin sembolik düzene geçen çocuğun anneyi terkettiği gibi bir terketme olmadığını iddia eder. Dolayısıyla, fallus merkezli düşüncenin dayattığı çocuğun anneyi terk edeceği ve annenin öteki olarak konumlanacağı düşüncesini yıkıma uğratmaya çalışır. Persephone’nin annesinden ayrılması Zeus ve Hades arasındaki anlaşma yüzündendir. Küçük kız ataerki tarafından annesinden çalınır ve adı Persephone olarak değiştirilir. Kendi egemenliklerini kurmak için tanrılar anne kız sevgisini ve doğurganlığın en kıymetli ögesini tahrip etmişlerdir. Irigaray bu miteme anne-kız ilişkisinin kesilerek annenin ve doğumun unutturulmaya çalışıldığını, anaerkilliğin düşüşünü ve atarkinin gaspını okur. Persephone’nin Hades tarafından bekareti bozulunca annesi Demeter bereket tanrıçası olarak tanrıçalık görevini yerine getirmez. Böylece kıtlık ve kuraklığa sebep olan Demeter anne ile kız arasındaki ilişkinin tamamen yok olmasına engel olmak

ister. Irigaray, Demeter'in isyanını ataerkiye bir başkaldırı olarak okur. Demeter tepkisi sonucunda kızına kısmen kavuşur. Persephone bahar ve yaz aylarını annesi ile kış mevsimini ise Hades ile birlikte yeraltında geçirir. Bu Persephone'nin doğadan koptuğunu ve onu kendisi olmaktan uzaklaştıran bir sisteme boyun eğdiğini gösterir. Yeraltına/ölüme odaklanan ataerkiel kültür yeryüzünü/doğumu yok ederek susturur. Tanrıların aralarındaki anlaşma ile küçük kızı annesinden çalarak anne-kız ilişkisini sekteye uğratması erkek tanrıların kendi egemenliklerini kurmasına ve ataerkiel bir toplum düzeninin inşasına hizmet eder. Erkek, eril kodlarla oluşturduğu düzende yer edinmek için kendisini doğuran anneyi yok ederek doğumu ve soy izlerini siler. Irigaray, Demeter ve Persophone miti ile ataerkiel toplumların tinsel soyağacı oluşturulurken erkek tanrıların toplumu ve hakikati nasıl boyunduruk altına aldıklarına ve kendilerini dişil olandan ve dünyevi köklerinden nasıl kopardıklarına vurgu yapar. Bu yolla kadın ve sözü sansürlenerek zaman içerisinde işitilmez duruma gelmiştir. Soyağacında anne-kız çocuk izleri de silinmiştir. Irigaray, kadının bu bastırılmasını ve yok edilmesini, dişil soyağacın kopuşu olarak görür (Irigaray, 2006: 15-17). Anne- kız ilişkisinin, yani bu özneler arası ilişkinin, yeniden kurulması kadınla kadın arasındaki dayanışmaya bağlıdır. Soyağacını yeniden canlandırmak, susturulmuş, bastırılmış, nötrleştirilmiş ilişkiyi yeniden kurmak ve ona kendine has kültürünü geri vermekle mümkündür.

Irigaray, kadının ikincilliğinin değişmesi koşulunun sembolik düzende kendini dil vasıtasıyla ifade edebilmesine bağlı olduğunu savunur. Ona göre, sadece erkek özne değil, onun biçimlendirdiği öteki de fallus merkezci bir göstergeler sistemi tarafından şekillenmiştir. Bu göstergelerin başkasını içine almayan, dışlayan bir şekilde yerleşmiş olması 'öteki'ni temsil edilmeyen bir varlık olarak gösterir. Bu nedenle, Irigaray'a göre, toplumsal cinsiyet algısından ve mevcut dilden kurtulmanın yolu başka bir dil imkânıdır: "Başka bir dil ya da imleme ekonomisi imkânı toplumsal cinsiyet "işaretinden" (dişil açısından anlamı, dişil cinsiyetin fallogosantrizmle silinmesinden ibaret olan bu işaretten) kurtulmak için tek fırsat"tır (Butler, 2016: 79). Irigaray'ın üzerinde durduğu cinsel fark feminizmi, eril normlarla oluşturulan kültür tarafından kadınlara atfedilen olumsuz kimliğin ortadan kaldırılarak yerine olumlu bir kimlik yaratılması gerektiğini gösterir (bkz. Gümüş & Er, 2019: 820).

Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One (Bir Olmayan Bu Cinsiyet)* adlı kitabındaki aynı adlı makalesinde kadını erkek olmayan diye tanımlamanın küçümseyici bir tavır olduğunu, kadının penisinin olmamasının cinsel organı olmadığı anlamına gelmeyeceğini, bu iki cinsin cinsel organlarının kesinlikle birbirinin zıddı olmadığını vurgular (Irigaray, 1985b: 23-24). Cixous ve Irigaray'a göre, kadınların cinselliği de bir tür dildir. Bu dili gözardı eden bir feminist eleştiri beden dilinin mümkün kılabileceği çoklu olanakları da göz ardı etmiş olur. Irigaray, cinsiyet farklılığının dilde belirlediğini ifade etmek için kadın bedenini "iki çift dudak" (1985b: 208) imgesiyle tanımlar. Kadınların ağızlarındaki dudaklar ile vajinalarındaki dudakların kadın olarak konuşmayı ve kadınların arzularını sembollettiğini dile getirir. Cixous ve Irigaray, eskiden beri kadınların bakire, eş ve anne olarak sınıflandırıldıklarını, erkeklerin cinsel objesi olarak tanımlanmanın dışına çıkamadıklarını, kendilerine has cinselliği ifade edemediklerini ve diledikleri gibi bunu yaşayamadıklarını ifade ederler. Eğer yeni bir dil alanı yaratabilirlerse eril söyleme karşı gelebilirler. Irigaray, dil konusunda kendisini şu şekilde ifade eder:

Ben, özgür bir dişil özne olmak gerektiğini düşünüyorum. Dil, bu özgürleşme için gerekli üretim aracını temsil etmektedir. Erkeklerle eşit öznellere sahip olabilmek, onlarla söylem ve nesne mübadelesinde bulunabilmek için dil denen bu aracı geliştirmek zorundayım. Aksi durumda kadın özgürlüğü hareketinde hakların eşitliği sadece malların sahipliği açısından vurgulanmaktadır (2006: 75).

Dişil kimliği tanımlamaya çalışan Irigaray'ın, ataerkilliğin temellerini ve felsefede aldığı yeri araştırdığını belirtmiştik. Her şeyin ya bir şey ya da başka bir şey olması gerektiğini ileri süren Batı felsefesinin ikili karşıtlıklarına o da meydan okur. Araç olarak dil sayesinde köklü değişimler yapılabileceğine inanır. *Sen Ben Biz* adlı kitabında dilin de en az kültür kadar cinsiyetçi olduğuna dikkat çeker. Yine aynı kitapta şöyle devam eder:

Erkekler doğrudan ya da dolaylı olarak evrene kendi cinsiyetini vermek istemiş görünmektedir. Tıpkı çocuklarına, eşine, sahip olduklarına kendi ismini vermek istediği gibi. Bunun, cinsiyetlerin, dünyayla, şeylerle, nesnelere ilişkileri üzerinde ağır bir etkisi olmuştur. Gerçekten de değere sahip olduğu varsayılan her şey erkeklere aittir ve onların cinsiyet türüyle belirtilir (Irigaray, 2006: 18).

Dil ve kültürün ataerkil yapının egemenliği altında olmasını eleştiren Irigaray'a göre, kültürün ataerkil oluşumu, cinsiyetler arasındaki ilişkilerin evriminde ortaya çıkar. Ataerkil dile erişimi olmayacağı için Lacan'ın öne sürdüğü sembolik düzende kadın, kendisine ait güvenli bir yer kazanamaz. Lacan, erkek çocukların Oedipal

dönemden sembolik döneme, yani ben oluş ve dil dönemine, başarılı bir şekilde girdiklerini ancak kız çocuklarının ise Oedipal dönemi çözemediklerinden hayal aşamasının (imgesel) gerisinde kaldıklarını ifade eder. Irigaray bu olumsuzluğun tersine çevrilebileceğine ve kadınları bu sıkışıklıktan ve dışlanmışlıktan kurtarabilecek olanakların olduğuna inanır. Çünkü ona göre, kadınlara, onların cinselliğine veya hayal dünyasına ilişkin ne söylenmişse hep erkekler tarafından söylenmiştir. Buna istinaden kadın, erkeklerin gördüğü şekilde yani eksik erkek olarak kadındır. Irigaray, Lacan'ın dilin özünde ataerkil olduğu için arzumuzu erkek-egemen kalıplar içinde sabitlediği yönündeki açıklamasını hedef alır. Lacan'ın kullandığı kavramlardan yararlı olsa da Irigaray, Lacan'ın görüşlerini şiddetle eleştirerek kadının sembolik düzendeki konumunun pek de olumsuz olmadığına vurgu yapar. Kadın, dominant erkek söylemiyle engellenmemiş imgesel alanda, kendi dilini yaratma imkânına sahiptir. Ona göre, kadınlar yeni bir dile sahip olmak zorundadır çünkü eril normların belirlediği söyleme katılmasının yolu dişil dilden geçer.

1.3.2.1. Kadına Ait Bir Dil

Kadının Batı geleneğinin sembolik düzeninde “özne” den ziyade “nesne” olarak görülmesini eleştiren Luce Irigaray'a göre, kadınlar kendilerine ait bir dil oluşturmak zorundadırlar. Bu yüzden, Irigaray, yazı ile öznellik, öznellik ile de kadınların cinselliği arasındaki ilişkiyi araştırır. Dil, kadın-karşıtıdır ve bu dilde kadın nasıl düşünebilir ve konuşabilir? Bu sorudan yola çıkarak Irigaray, dilin biçiminin, sözcüklerinin ve temsil çeşitlerinin değiştirilmesi amacıyla çalışmalar yapar. Kadın gibi konuşmak ile kadın olarak konuşmak arasında bir ayrım yapar çünkü kadın olarak konuşmak hem psikolojik olarak varoluşa hem de toplumsal varoluşuna işaret ederken kadın gibi konuşmak anlamın bulanık olması ya da anlaşılmasız olması, doğruluk ve bilginin olmaması anlamlarına gelir. Bunlar, eril dilin işine gelen niteliklerdir, nitekim erkek gibi konuşmak veya erkek gibi yazmak anlamı denetim altına almak, doğruluğu ve bilgiyi kontrol etmek üzerine kuruludur. Irigaray, bu noktada Cixous ve Kristeva'dan farklı bir yol izleyerek kimliklerinde dişilden birşeyler olduğuna inandığı Nietzsche, Hegel, Levinas ve Derrida gibi düşünürleri ele alır. Cixous ve Kristeva ise kadın yazı türüne örnek göstermek istedikleri zaman Mallarmé ve Joyce gibi erkek yazarların dişil karakterdeki yazılarını ele alırlar.

Irigaray da Cixous gibi eril söylemle uğraşmanın bir faydasının olmadığını bilakis vakit kaybı yarattığını düşünür. Kadınlar toplum tarafından kendilerine biçilen kimlik imajını yıkmaya uğraşmak yerine kendilerini özgür bir şekilde ifade edebilecek bir “dil” ve “yazın biçimi” benimsemelidirler çünkü “Ne kadar bastırılmış ve saptırılmış olursa olsun, bir yerlerde kadına özgü bir dil vardır ve erkek baskısına karşı çıkmak için de zaten dilden başka silah düşünülemez” (Parla, 2017: 31-32). Kadın ve erkek arasındaki cinsiyet farklılığı dilde de vardır çünkü dil, çocuğu annesiyle olan bağından kopartır. Lacan’ın “Babanın-Adı” olarak adlandırdığı dil, toplumda bir otorite figürü gibidir. Çocuk dile girmekle sembolik düzene girer ve annesinden azledilmiş olur. Böylece dilde cinsiyet farklılığı da ortaya çıkar ve erkek dilsel kodu kendisinin kılar:

Erkek kendine görünmez bir baba, bir baba-dil vererek Tanrı haline gelebildi. Erkek Söz (Verbe) olarak Tanrı haline geldi, ardından Söz olarak ete kemiğe büründü. Spermin dölleme gücü doğrudan görülebilir olmadığından, dilsel kod, yani logos spermin yerini aldı. Logos ise her şeyi kuşatan hakikate dönüşmek istemektedir (Irigaray, 2006: 71).

Erkek ve kadın arasındaki bu farklılığı eleştiren Irigaray, “Kadınların iki çift dudağının, arzuları ve konuşmalarını güzelce sembolize ettiğini ileri sürer: vajinadaki dudaklar ve ağızlarındaki dudaklar” (Gümüş & Er, 2019: 825). Bu dudaklar Irigaray’ın tanımladığı bir dişi konuşma türünü “kadın olarak konuşma”yı simgeler. Tekil çoğulluklarında iki dudak mutlak değişkenlik, çoğulluk ve indirgenemez bir kadın cinselliğini içerir. Irigaray, dudaklar, vajina, klitoris, uterus ve göğüsler gibi terimler ve kadın bedeninin anatomik yapısı ile ilgili tekrar eden referanslar aracılığıyla bir kadının cinsel zevkinin sonsuz çeşitliliğine vurgu yapar (1985b: 23-28). Tıpkı kadın zevki ve bedeni gibi kadın dilinin de akışkan, çoklu ve çeşitli olduğunu ifade eder.

Irigaray, toplumdaki değerler hiyerarşisinde olumsuz terimlerle özdeşleştirilen kadının, Batı kültürünün yarattığı eril öznenin tahakkümünden kurtulmak ve kültürü fallus çemberinden çıkartmak için yeni bir “dil evi” kurması gerektiği konusunda ısrarcıdır. O, Heidegger’den “yurt” kavramını ödünç alarak şunu ifade eder: “Bazıları dünyaların yaratıcıları, tapınakların kurucuları, evlerin yapıcılarıdır” (Whitford, 1991: 156). Bazıları ile kastedilen haliyle erkeklerdir. Eril söylem, bu dünyada bir yurt edinmek, kendine yer açmak için kadını görmezden gelir, ona kayıtsız kalır, hatta onu “eril olmayan” olarak tanımlar; o özne değil nesnedir. Madan Sarup *Post-*

yapısalcılık ve Postmodernizm adlı kitabında erkek egemen kültürün kadını yurdundan etmesi ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

Erkekler her yerde kendilerine ev yapacakları yerler arar, bulunca da vakit kaybetmeksizin evlerini kurarlar: mağaralar, kulübeler, kadınlar, kasabalar, kuramlar, kavramlar, dil saymakla bitmez yapıp içinde yaşadıkları evler. Kadınlar da bir dil evine gereksinim duyarlar; esaret altında tutuldukları hissini bir an olsun üzerlerinden atamadıkları o görünmez yarı-açık cezaevinin yerine, kendilerini gözaltında hissetmeyecekleri, oluşun koşulu gereğince dilediklerince büyüüp gelişebilecekleri oturmaya elverişli bir yaşam alanıdır gereksinimini duydukları (2017: 176).

Irigaray'ın "dil evi" fikri Cixous'un "The Laugh of the Medusa" ("Medusa'nın Kahkahası") adlı makalesinde ortaya attığı *écriture féminine* ile yakından ilişkilidir. Ancak Irigaray, Cixous'dan farklı olarak yazının değil konuşmanın üzerinde durur. Onun öne sürdüğü "*parler-femme*" kavramı, kadın olarak konuşmak anlamına gelir (1985b: 219-222). Irigaray'ın kastettiği kadın hakkında konuşmak değildir; başka bir deyişle, öznesi kadın olan bir söylem üretmek değildir. Kadın dilinin yapısı, cümle kuruluşu ayırıştırılmaya, ötekileştirmeye yönelik olmamalıdır. Irigaray'a göre "Kadının dili onun her yöne gittiği ve erkeğin hiçbir anlamın tutarlılığının farkına varamadığı dildir. Çatışan kelimeler akla delice gelir ve bunlar önceden hazırlanmış kodlarla ve basmakalıplarla dinleyen erkek için duyulamazdır" (1985b: 103).

Irigaray'ın "kadın olarak konuşmak" (*parler-femme*) yöntemi "Deneysel bir yöntem veya kadın cinselliği ve yazını arasındaki mümkün bağlantının keşfi kadar kesin bir metot değildir, 'kadın (olarak) konuşmak', eril aynılık ve tek anlamlılık taleplerine bağlı, tutarlı mantığın sözdizimini; dişil farklılığın çoğulluğunu ve karşılıklılığını ifade etmek ve öz-sevgi ilişkilerini taklit etmek için bölmeyi veya değiştirmeyi dener" (Irigaray: 1985b: 222). Irigaray bunu şöyle ifade eder:

Dişil bir sentaksın ne olduğunu söylemek basit veya kolay değil, çünkü bu sentaksta ya özne ya nesne durumu olmayacak, "teklik"e ayrıcalık tanınmayacak, özel anlamlar, özel adlar, "özel" sıfatlar olmayacak... Bunun yerine "sentaks" hisimsizlik ve yakınlık içerecek... sahiplenişin her biçimini dışarıda bırakacak (akt. Postl, 2009: 155).

Irigaray'ın "*parler-femme*" kavramı "*taklit*" (mimicry) kavramıyla gücünü ortaya çıkarır. Bu noktada, Irigaray, kadının erkeğin söylemine katılmasını taklit yoluyla sağladığını iddia eder. Burada taklit kadının erkeğe öykünmesi veya onun gibi olmak istemesi durumu değildir. Irigaray, bunun gerçekleşebilmesi için Lacan'ın ayna evresine benzer bir yöntem önerir. Gertrude Postl, Irigaray'ın önerdiği

aynalama evresini şöyle anlatır: “Kadının esas görevi, erkek özneyi ters bir yapıda yansıtarak hayali bir istikrar ve devamlılığı, kendisi hiç görünür olamadan beslemektir. Bir başka deyişle, salt kendisinin görünmeyen bir cinsiyet olarak konumunu yineleyerek Aynı’nın düzeni dâhilinde simgesel değıştokuşa katılır” (2009: 147) Kadının taklit yoluyla kendini ifade etmesi, bunun için ataerkil dili kullanması, dolayısıyla dişile atfedilen özellikleri ve anlamları kabul etmesi cinsiyet rollerinin yerinden edilmesine, erkekler tarafından kurulan düzenin –oyunun– alt üst edilmesine olanak sağlar. Böylelikle kadınları ötekileştirmek, ikincil konuma itmek için kullanılan araç, kadınlar için bir savunma tekniği haline dönüşebilir. Bu durumda, kendileri için atfedilen özellikleri kabul eden kadınlar, bir taraftan sistemin bir parçası olurken aslında diğer taraftan ise onu içten içe çökertirler. Kısacası, Irigaray’ın amacı, hem erkeğin dilini kullanan hem de o dil tarafından temsil edilmeye layık görülmeyen dişil olanı taklit yoluyla görünür kılmaktır:

Kuruluşlara özellikle de kendisiyle ilgili ve eril bir mantık dâhilinde ve o mantık tarafından kurulmuş olanlara tekrar başvurması, ama bunu oyuncu bir taklit yoluyla görünmez kalması gerekeni- dilde dişil olanın olması gereken işleyişini- görünür kılmak amacıyla yapması anlamına gelir bu (Irigaray, 1985a: 76).

Irigaray, taklitle oynama stratejisini eril tahakküme hizmet edilen bu düzende kadının kendine özgü bir söylem geliştirmesinin yollarından biri olarak sunar. Bunun için ise öncelik erkek egemen bakışın şekline bürünmektir. Böylelikle, kadın, kendi varlığını hissettirmeden, özneliğini erkeğe göstermeden bir yanılısma oluşturur. Sonrasında ise kadın, erkeğin varoluşu için yardımcı kuvvet rolünü üstlenerek sistemin içine dahil olan bir çark misali sistemi içeriden çökertmelidir. Taklitle oynamak kadının kendi kimliğini sosyal ve kültürel olarak değıştirebilmesinin ve dilsel dönüşümün ilk aşamasıdır. Taktiksel olarak kullanılan taklitle oynama stratejisi ile ataerkil ideolojinin normları içten içe aşındırılmalıdır.

Taklit etme yoluyla oynama kadının kendi içindeki farklılıkları da keşfetmesine yardımcı olur. Kadın hem Babanın Yasası’nın dilini kullanır hem de o dil tarafından temsil edilemez. Bu temsil sistemini altüst etmek için kullanılan taklit etme stratejisine örnek olarak Irigaray, felsefi ve psikanalitik metinlerin okunmasını önerir. Örneğin, *Speculum of the Other Woman*’da Platon’un metinlerine çeşitli sorular yönelterek metnin “dişil libidinal ekonomi”yle yeniden okunmasını sağlar (Irigaray, 1985a: 43). Platon’un mağara alegorisinin yeniden okumasını yaparken

Batı düşünce sisteminin ikili hiyerarşiler yoluyla anneyi nasıl görünmez kıldığına da vurgu yapar (Irigaray, 1985a: 76).

Sonuç olarak, Irigaray çalışmalarında kadın dilini, kadınlara ait bir dilin imkânlarını ve erkeklerin söyleminde dışilin dile getirilmesini araştırmıştır. *Speculum*'da erkek söyleminde yeri olmayan kadının kitaplarda nasıl konuşabileceği sorusunu sorar (Irigaray, 1985a). Toplumsal dönüşüm için dilsel dönüşümün gerekli olduğunu, erkekler tarafından oluşturulan dili konuştukları sürece kadınların kendilerine ait bir benlikleri olmayacağını, özne olarak toplumda var olamayacaklarını ifade etmiştir. Erkeklerin belirlediği dil içinde kendisine yabancılaşan kadın, kendine ait bir dil geliştiremediği sürece erkekler tarafından dayatılan anlamlandırılmaya, temsil edilmeye, konumlandırılmaya mahkûm olacaktır. Dolayısıyla, bu mahkûmiyetten kurtulmak için kadınlar konuşmalıdır.

1.3.3. Julia Kristeva

Bulgaristan'da doğan ve doktora çalışmalarını tamamlamak için 1966 yılında Paris'e gelen Julia Kristeva, felsefe, psikanalitik kuram, edebiyat eleştirisi, dilbilim ve feminist kuram gibi farklı alanları bir araya getirerek özgün yapıtlar veren bir düşünürdür. Paris'e geldiği dönem, felsefe çalışmalarına katkı sağlayacak etkin isimlerle çalışma fırsatı yakalamıştır. Felsefeci Michel Foucault, Fransız psikanalist Jacques Lacan, Rus edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin onun entelektüel birikiminde rol oynayan önemli isimler arasındadır. Linguistikte en olgun dönemine ulaştıktan sonra eserlerinde, kadın kimliği, dişlilik, annelik, kadınların ve erkeklerin konumları gibi meseleleri psikanaliz kuram ile birlikte ele almaya doğru yönelmiştir.

Kristeva, Cixous ve Irigaray ile birlikte akla gelen üç isimden biri olarak zamanla, adından söz ettiren çağdaş Fransız feminist ekolüne dâhil olmuştur ama Kristeva feminizme biraz mesafeli ve eleştirel bir düşünür olduğu için feminizm ile olan ilişkisine kuşkuyla yaklaşmıştır. Hülya Durudoğan ile yaptığı "Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır" ("La vraie liberté, c'est le commencement") adlı söyleşide kendisi de bu durumu şöyle tanımlar:

Bana hep feminist misiniz diye soruyorlar, "Feminist değilim, Skotusçuyum" diye yanıt veriyorum. Duns Skotus, büyük İngiliz filozof, hakikatin genel fikirlerde değil, tikelde olduğunu düşünüyordu... Amaç, esas itibarıyla birbirinden farklı olan tek tek

kadınlardaki ve erkeklerdeki, herkesteki yaratıcılığı ortaya çıkaracak bir politik bağ yaratmak. Bir taraftan farklılığı korur ve desteklerken, diğer taraftan birbirimizle iletişimde olmak ve paylaşmak (Kristeva, 2011: 185).

Yapıtlarınla ağırlıklı olarak psikanaliz, felsefe, dilbilim ve göstergebilim üzerine yoğunlaşan Kristeva, çalışmalarını feminist olarak nitelendirmese de pek çok feminist ve edebiyat eleştirmeni, çeşitli tartışmaları genişletmek, feminist kuram ve eleştiriyi geliştirmek için onun çalışmalarına başvurmaktadır. Özkazanç, feminizm için temel görünen “kadın” kavramı ve buna yaslanan kimlik politikası eleştirileri nedeniyle Kristeva’nın feminizmin içinde olduğunu belirtmektedir: “Kristeva’nın asıl çıkış noktası, kitle ve totalitarizme karşı farkçılığı savunmak gibi görünüyor. Nitekim feminizme yönelik eleştirileri hep buradan besleniyor çünkü feminizmi de “kadınlar” öznesi üzerinden bireysel farkları silen bir ideoloji olarak değerlendiriyor” (2015: 57).

Kristeva’nın fikirlerinin feminist kuram açısından önemli rol oynadığını belirten Durudoğan ise “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın” adlı makalesinde bu fikirleri şöyle özetler:

1. Kristeva, *beden* fikrinin insani bilimler söylemlerine taşınması gerekliliğini belirtmiş;
2. Öznelliğin oluşumunda anneliğe ilişkin olan ile pre-oedipal olanın anlam ve önemini vurgulamış;
3. *Abjection* (dışlama) kavramını baskı ve ayrımcılığı açıklamak için kullanmıştır (2014: 51-52).

Bu fikirler doğrultusunda Kristeva’nın feminist kurama katkılarında ayrılıklı olarak söz etmek yerinde olacaktır.

1.3.3.1. Kristeva için Dil, Semiyotik Khôra ve Özne

Yapısalcı ve post-yapısalcı kuramcılarla birlikte Fransa’da Tel Quel adındaki avangard edebiyat dergisine dâhil olan Kristeva, 1974 yılında *Şiir Dilinde Devrim (la révolution du langage poétique)* adıyla doktora tezini yayımlamıştır. Dilin toplumu ve kurumları değiştirebilecek devrimci bir gücü olduğuna inanan Kristeva’nın öne sürdüğü bu şiirsel dil devrimi, aynı zamanda politik bir nitelik de taşımaktadır. Kristeva’nın feminizm ile ilgili görüşlerinin odağını Türkçe’ye “konuşan varlık” olarak çevrilen *parlêtre* oluşturur. “Konuşan varlık” olarak insanı anlamak için tarih, dil ve diğer şekillendirici güçlerin etkisini incelemek gerektiğini savunur (Durudoğan, 2010). Kristeva yapısalcılık, post-yapısalcılık, psikanaliz gibi disiplinler aracılığıyla dil ve dilin ataerkil ideoloji ile bağlantısını araştırır. Cinsiyetçi ve fallus

merkezli olmayan bir düzen arayan ve bunun için radikal fikirler üreten Kristeva, Cixous ile benzer görüşlere sahip olsa da bazı noktalarda Cixous'dan ayrılır. Cixous, kadın cinselliği ve kadının kendini bedeni aracılığıyla ifade etmesini savunurken Kristeva Lacan'ı derinlemesine inceleyerek ve eleştirerek çözümü psikanalizde arar. Kadın, eril dilin tahakkümünden kurtulup özgürleşmek ve "özne" olarak toplumda var olmak istiyorsa erkeği akıllı, güçlü, iyi; kadını ise aşağı, güçsüz ve kötü tanımlayan mevcut dile meydan okuyarak onu bozguna uğratmalıdır. Kadını ötekileştiren bu hiyerarşik dil dönüştürülebilirse, hatta yeni bir dil inşa edilebilirse kadının da özne olarak var olabileceği bir toplum inşa etmek mümkün olabilir. Bu nedenle, Kristeva anneyi kuramının merkezine koyarak onu fallus merkezli dili kabul eden bir figürden ziyade hem 'ben'i hem de 'öteki'ni tanımlayan bir eyleyen olarak sunarak Lacan'ın öne sürdüğü önemli unsurları altüst etmeye çalışır.

Kristeva, feminizm ve çağdaşlaşmayı tartıştığı "Women's Time" ("Kadınların Zamanı") da cinsiyet farklılığının tarihsel gelişimi ile bunun dile olan ilişkisini incelemektedir (1981: 13-35). Dil, cinsiyet olarak ayrışır. Kristeva, cinsel farklılığı tarihsel olarak temsil eden birkaç tanım yapar. Semboliği doğrusal (lineer) zaman olan 'eril' tarih olarak tanımlar. 'Dişil'i ise çevrimsel (daireysel) zaman olarak niteler. Eril tarih mantıksal bağlantıları ve semboliği göklere çıkarır. Dişil dürtüleri veya ses tonlarını içeren semiyotik ise bu doğrusallığa ve tekilliğe meydan okur. Böylece, hâkim ideolojik ve politik dil yerine dişile değer veren yeni bir dil oluşur (Kristeva, 1981). Kristeva "*Sembolik sözleşme içerisinde bizim yerimiz ne olabilir?* sorusunu sorar ve şöyle devam eder: "Artık dışlanmayı istemediğimizden ya da artık her zaman bizden talep edilegelmiş olan işlevle (Anneler, eşler, hemşireler, doktorlar, öğretmenler olarak bu sosyosembolik sözleşmeyi korumak, düzenlemek ve sürdürmek işleviyle...) yetinmediğimizden, önce bize gelenek tarafından miras bırakılan yerimizi ve sonra bu yerin dönüştürmek istediğimiz şeklini nasıl açığa çıkarabiliriz?" (1981: 23-24). Bu sorulara cevaben ise simgesel düzen, bu düzende anne çocuk arasındaki ilişki ve dile odaklanır.

Şiir Dilinde Devrim'de Kristeva, Lacan'ın imgesel ve simgesel ayrımını yapışöküme uğratarak yerine semiyotik ve sembolik ayrımı yapar (1984: 19-21). Bu noktadan hareketle anne bedenini odağına alan Kristeva onu, kültürün kendisinden önce gelen anlamlar kümesinin taşıyıcısı olarak tanımlar. Sembolik olan ataerkil

yasa, yani Babanın Yasası içinde biçimlenir. Bu düzen, çocuğun anne bedeninden koparak anne-çocuk ilişkisinin çözülmesi ve Oedipal evrenin sona ermesinden sonra başlar. Çocuk, dili öğrendiğinde Babanın Yasası'nı temsil eden sembolik düzene dâhil olur. Dişil olanı özne olarak tanımayan sembolik düzenin kurum ve aygıtları onun farklılığını bastırmaya çalışır. Oedipus dönemi öncesine ait olan Semiyotik düzen ise Babanın Adının yasaklandığı, anne ve çocuk arasındaki ilişkide biçimlenir. Bebeğin anne ile kurduğu ilişkiden ritm, ses ve dürtüler doğar. Kristeva, şiirsel dilin “tek sesli terimleri parçalara ayırdığı ve çeşitli sesler ve anlamların bastırılmaz heterojenliklerini açığa çıkardığı dilbilimsel etkinlik” olduğunu savunur (Butler, 2013: 247). Ritm, ses, renk ve enerji olarak kendini gösteren bu düzen ötekinin, düşlerin, bedensel dürtülerin, arzuların, sanatı besleyen güçlerin alanıdır, duyuşsal ve akışkandır, sabitlenemez ve daireseldir. Bu ritm, ses ve dürtüler, Özkazanç'ın ifade ettiği gibi dile giriş sırasında sembolik alan tarafından bastırılrsa da tamamen yok olmaz. Aksine, “Semiyotik olan belirli dışavurumlarla kendini sürekli olarak sembolik içinde ifade ederek dile devinim ve yaratıcılık katıyordu. Dil içindeki bu devimin çoğu zaman sembolik düzen tarafından sabitlenmiş görünen anlamları ve her türlü kimliği, özdeşliği ve sabiyeti altüst etme işlevi görür” (2015: 60). Kristeva (1984) çocuğun annesi ile birlikte ses ritimleri, tekrar edilen kalıplar ve mimiklerle sıkı bir ilişkide olduğu bu alanın şiirsel dil olarak yeniden biçimlendiğini savunur. Butler'ın ifadesine göre, Kristeva'nın tanımladığı “Şiirsel dil dilin terimleri içerisinde maternal bedenin geri kazanılmasıdır ve paternal yasayı altüst etme, yıkma ve yerinden etme potansiyeline sahiptir” (2013: 245). Kristeva, eksilteleri ve çocuk mırıltılarına benzeyen sesleri kullanan Mallarmé'da “dilde semiyotik ritmin” izlerini bulmuştur (1984: 29) Ayrıca Kristeva, modernist şiirin, düzensiz ritimleriyle, hayallere ilgisiyle ve diğer yazı formlarıyla ve diğer metinlerle birleşmesiyle semiyotiğe bağımlı olduğunu keşfetmiştir (Humm, 2002). Semiyotik, Kristeva tarafından, simgeselin yok edicisi olarak görülür. Bu yüzden, Kristeva, şiirsel dilin “Kendi anlam kipliğine sahip olduğunu savunarak Lacan'ın simgesel ile bütün dilbilimsel anlamların eşitliğini öne sürdüğü düşüncesiyle mücadele eder” (Butler, 2013: 247).

Kristeva şiirsel dil vasıtasıyla dişil özneyi tanımayan, onu olumsuzlayan sembolik düzenin olumsuzlamasını olumsuzlamaya çalışır. “Erkek egemenliği altında nasıl feminen marjinal olarak tanımlanıyorsa, dil için de semiyotik

marjinaldir” (Moi, 2002: 165). Kristeva, sembolik alanın dilini ve gramerini reddeder. Sembolik dilin akıldışı saydığı veya dışladığı her şeye yer vererek metnin birliğini bozguna uğratmayı amaçlar. Heterojen bir metin oluşturmak isteyen Kristeva, anlamı parçalayarak yeni anlamlar yaratmak ister. Ona göre “sembolik”, yerleşik dizgelerin temellerinde anlam bulan “simgesel”in temellerini yerinden oynatma ve parçalara ayırma hareketidir. Kristeva, semiyotik dönemin cinsel farklılıkların olmadığı bir dönem olduğunu savunur. Dolayısıyla, semiyotik olan güçlendiğinde geleneksel cinsiyet bölünmesi de zayıflayacaktır (Moi, 2002).

Lacan kültürün, yani Sembolik düzene geçişin gerçekleşmesi için anne bedeninden kopuşu ve anne bedeni ile kurulan ilişkinin reddini ön koşul olarak kabul ederken, Kristeva bu konuda Lacan’a başkaldırır. Babanın Yasası karşısında sessizleştirilen, Sembolik düzenden ve anlamlandırma süreçlerinden dışlanan kadın bedenini, Kristeva Sembolik düzenin tamamen dışında görmez. Lacan’ın kuramında sembolige girmek için reddedilen anne bedeni, Kristeva tarafından tekrar anlamlandırma süreçlerine dâhil edilir. Ona göre, sembolige ve kültürü olanaklı kılan sadece Babanın Adı değil aynı zamanda annenin dışlanan, sessizleştirilen bedenidir. Dolayısıyla, Kristeva’nın kuramı henüz cinsel ayrımın var olmadığı Oedipus dönemini öncelleyen ve ayna evresini de kapsayan imgesel dönem ile ilgilidir. Kristeva, Lacan’ın Simgesele girerken bittiğini ileri sürdüğü İmgeselin sonlanmadan Simgesel ile bir arada anlam ürettiğini göstererek fallus merkezli kültürde kadın bedenine ve diline yer bulmaya çalışır. Lacan, sembolikte anlamın olanaklılığını, anneden koparılan ve babaya, yani güç imgesi olan fallusa, bağlar. Kristeva ise fallusun egemenliğini annenin bedeni ile sarsmaya çalışır. Julia Kristeva’ya göre, “Çocuk sembolik ve sosyal düzenin işleyişini sadece babadan değil, aynı zamanda anneden öğrenir” (Durudoğan, 2014: 64). Başka bir şekilde ifade edecek olursak, öznelğin oluşumunda ve kültür ile dile geçişte annenin rolü en az babaninkine kadar etkilidir çünkü bebeğin çıkardığı ilk anlaşılmaz seslerle ve duyduğu bu sesleri taklit etmesiyle anlam ortaya çıkmaya başlar. Bebeğin anne bedeni ile kurduğu ilişkiyle simgesel düzene tabi oluşunu, yani dilin bu boyutunu Kristeva, “la khôra sémiotique” (semiyotik khôra) olarak tanımlar (bkz. 1984: 25-31). Kadınların khôra sayesinde özerk bir özne olarak kendi benliklerini kurabileceğine inanır. Kristeva için özne, tıpkı Lacan’da olduğu gibi dilin üretimidir ancak Kristeva, Lacan’ın dil ve kültür ile Babanın Adını özdeşleştiren sembolik düzen anlayışına karşı dil ve öznenin öteki

boyutunu öne çıkaran semiyotik düzeni öne sürerek Lacan'ın düşüncelerinde ve yapısalci dilbilimde tespit ettiği sıkıntıları gidermeye çalışmıştır.

Kristeva'ya göre "sözceleme öznesi" olmak için kadın, arzulandıktan ziyade arzulmalıdır (1984: 23). Arzulayan, konuşan ve güçlü bir anne figürü sayesinde çocuk, penis kıskançlığı veya kastrasyon endişesi ile annesine karşı hissettiği duyguları bastırmak zorunda kalmaz. Ayrıca, böyle bir anne Babanın Yasası'nı ve dilini sorgulamadan körü körüne kabul etmez. Kristeva, kati surette ne kadına atfedilen özelliklerin redd edilmesini, ne de erkeğe atfedilen özelliklerin doğrudan onaylanması taraftarıdır. O kadın ve erkeğin birlikte bir bütün olduğundan yanadır. Bu nedenle, çocuğun sembolik düzene girmesiyle semiyotiğin unutulup kaybolmadığını, semiyotiğin anlamlandırma sürecinin en önemli parçası olduğunu ve sembolik ile bir arada var olduğunu kanıtlamaya çalışır. Kristeva'nın kadını sürekli devinen bir özne olarak (subject-in-process) tanımlaması kadın dilinin çoğulluğunu ve akıcılığını anlamlandırmada önemlidir. Bu özne, aynı zamanda "semiyotik khôra" için de oldukça önemlidir çünkü özne, bu "görünmez", "her şeyi içine alan", "anlaşılması son derece zor bir şey olan" yer ile temsil edilir (Kristeva, 1980: 40).

Kristeva, Platon'dan aldığı khôra kavramı ile çağdaş feminist kurama yeni bir yorum getirmiştir. Çocuğun konuşmaya başlamadan önce annesiyle olan bağı, iletişimi olarak adlandırılan bu kavramın Platon'un *Timaios* diyalogundaki kavramdan geldiği daha önce belirtilmişti. Platon'un "khôra" kavramı ile kastettiği evrenin yaratıldığı yerdir. Platon'a göre, mimar tanrı Demiurgos¹⁵ idealar âlemine bakıp fenomenler (görüngü) dünyasını yaratır. İdealar birer tohum veya başlangıç görevi görür. Demiurgos idealar ve fenomenler dünyası arasında bir köprü kurarak üçüncü bir ontolojik elementi, yani khôrayı ekler. Khôra, ideadan varlığa geçiş sürecinin yaşandığı yerdir. Dolayısıyla khôra, form ve maddenin birleştiği yerdir.

¹⁵"Demiurgos, işçi, sanatkar anlamlarına gelir. Felsefede ise Platon'un *Timaios* diyalogunda Demiurgos ilahi bir sanatkarıdır. O, düzen vericidir, mükemmel olandır. İyi olan ve iyiyi isteyenidir. Kozmos onun sayesinde bir nizama kavuşmuştur. Ancak Demiurgos kadiri mutlak değildir. Yoktan var etmez, edemez. Bundan ziyade şekilsiz olan nesnelere şekil veren, onların vücuda gelmelerine yardımcı olan bir konumdur. Bunu yaparken idealara başvurmaktadır. Onlara bakarak fenomenler dünyasının oluşmasına kaynaklık etmektedir. Kaosu kozmosa dönüştürendir. Faildir. Bir sanatkar gibi mevcut malzemeye şekil verendir. Evrene düzen kazandırandır" (Cevizci, 2013: 410).

Herhangi bir şekle ya da forma sahip olmayan ilk madde tüm niteliklerini khôrada kazanır. Tanrı Demiurgos'un cinsiyete sahip olduğundan bahsedilmese de eril sıfatları barındırdığı aşikârdır çünkü mimar Tanrı, akıllı, evreni düzenleyici, biçim veren ve mükemmeldir. Khôrada fenomenler dünyasını inşa ederken ideaya yani kusursuz olana bakar ve nesnelere yaratır. Tanrı Demiurgos idealara bakıp evreni yarattığı için idealar bir tohum veya başlangıç görevi görmektedir. Dolayısıyla, idealar baba, khôra anne, fenomenler yani nesnelere ise çocuk ile özdeşleştirilir. Erkekten gelen tohum annede izini bırakarak çocuğun dünyaya gelmesini sağlar. Anne onu beslemek ve büyütmeyle yükümlüdür. Tıpkı khôranın tanımında olduğu gibi anne yer/mekân işlevi görür. Annenin rahminde çocuğu beslemesi gibi khôra da içinde elementleri muhafaza eder: Her türlü oluşa ve değişime bakıcılık edecek "mahfaza"dır. (Plato, 2008: 50d). Yani, Platon'un dünyasında "Khôra bir sütanne (nurse), matris (ekmageion), ana rahmi (the womb) ve oluşun-yaratılışın (creation) gerçekleştiği kab (receptacle)'tır" (Bağcı, 2017: 20).

Dişil ile özdeşleştirilen khôra, aynı zamanda özünde biçimsiz/şekilsizdir. Platon anneyi khôra, babayı ebedi form, çocuğu ise ikisinin kopyası olarak metaforlaştırır (bkz. Plato, 2008: 68). Görüldüğü üzere Platon'un inşa ettiği evren, eril odaklı, erkeğin sözünün geçtiği bir evrendir. Platon'da khôranın anne, rahim veya kab gibi benzetmelerle tanımlanmasına karşın Kristeva'ya göre, khôra insanın kendi benliğini inşa ettiği bir yerdir. Ona göre, bir bebek kendi kimliğinin özünü khôrada oluşturur. Anlamı ve içgüdülerini burada inşa eder. Ritimler, tonlamalar, sesler, tam anlamıyla anlaşılmayan ifadeler khôrada yavaş yavaş dile dönüşür (bkz. Bağcı, 2017: 58). Kristeva "khôra'yı bebeğin annesinin vücudu ile olan ilişkisi bağlamında ele alır ve khôra için anne bedeni gibi "herşeyin bir haznesi"dir der (Kristeva, 1980: 38). Kristeva'ya göre, khôra zaman ve mekân bağlamında kesinlikle konumlandırılmaz. Ne gösterendir ne de gösterilendir. Ne bir model ne de bir kopyadır. Ancak bir ritim ya da vokal gibidir (Kristeva, 1984: 25-26). Kristeva için khôra anlamın açığa çıktığı yer, yani "semiyotik"tir. Platon khôra ile fiziksel dünyayı inşa etmeyi kastederken Kristeva'da ise sembolik dünya inşa edilir. Aslında, her iki düşünür için de khôra tanımlanması zor bir alandır fakat anlamın oluşmasına katkı sağlayandır. Kristeva'ya göre, çocuk sembolik düzene geçtiğinde semiyotik ile bağı kopsa da khôra sayesinde ritimler ve tonlamalar ortaya çıkacak ve çocuk anne bedeninden veya semiyotik khôradan gelen dili konuşabilecektir. Çocuğun annesi ile

semiyotik khôrada bir araya gelmesi ile oluşan bu yeni şiirsel dil, günlük konuşmadan uzak ve kişinin düşüncelerini özgürleştirici bir dildir.

Kristeva, *Şiir Dilinde Devrim* adlı kitabında khôra kavramını iki şekilde kullanır. Birincisinde khôrayı bebeğin dil ediniminden önceki evreyi tanımlamak için kullanır. Lacan'da ayna evresinden öncesine denk gelen bu aşamada, khôrayı ritmik, besleyici, maternal olarak tanımlar. İkincisinde ise khôrayı dil dışı işleyişle ilişkilendirir (Kristeva, 1984). Sembolik öncesi khôradan ayrılmaya tekabül eden bu aşamada özne bilinçli ya da bilinçsiz bir ayrılma ve kopma yaşar. Çocuk kendini mimiklerle, ritmik hareketlerle ve anlaşılmayan kelimelerle ifade ederken kendisi ve çevresindeki nesnelere arasında belirgin bir fark olduğunu kavrayamaz. Ne zaman ayırım oluşur işte o zaman çocuk, dilin nesnelere işaret etmek için kullanıldığını fark eder. Kendisinin annesinden, babasından çevresindeki oyuncaklardan, diğer nesnelere farklı olduğunu bilincine varır. İşte bu noktada, özne ve nesne ayrımı, dil vasıtasıyla gerçekleşir. Çocuk semiyotik khôradan dil sayesinde kopuş yaşayarak özne olarak inşa sürecine geçmiş olur. Dolayısıyla, Kristeva'nın khôrayı öznenin inşa sürecinde bir araç olarak gördüğü ve öznenin nasıl inşa edildiğini göstermek için kullandığı söylenebilir. Onun amacı, khôrayı anne ve öznellik üzerinden inşa ederek kadının özne olarak toplumda var olmak istiyorsa ataerkil dile meydan okuması ve yeni bir kadın dili kurması gerektiğini anlatmaktır. Kadını dışlayan, ayrımcılığı ve hiyerarşiyi içinde barındıran eril dil dönüştürüldüğü vakit ataerkil düzenin dayattığı değer dünyası yıkılabilir ve yeni bir dil inşa etmek mümkün olabilir. Kadınların khôra sayesinde benliklerini oluşturabileceğine inanan Kristeva'ya göre, khôra insana yaşamı boyunca benliğini yani öznesini tekrar tekrar inşa etme imkânı sunar. Ona göre, kadınlar khôraya her döndüklerinde kendilerini yeniden var ederler (Kristeva, 1984). Kristeva semiyotiğin yalnızca kadınların alanı olmadığını, cinsiyet farketmeksizin herkesin kullanabileceğini savunur. Cixous gibi Kristeva için de aslında önemli olan yazarın cinsiyeti değil metnin cinsiyetidir.

2. BÖLÜM

YAZARLAR VE ESERLERİNİN İNCELEMESİ

2.1. MARGARET ATWOOD'UN *PENELOPE* ROMANI

2.1.1. Homeros'tan Günümüze Penelope Miti

Geçmişten günümüze kadar birçok yazarın metnine konu olan Sparta kralı Icarus'un kızı Penelope, Homeros'un *Odyseia* destanında, başkahraman Odysseus'un sadık, sağduyulu ve erdemli karısı olarak tasvir edilmiştir. Penelope'nin kuzeni Helen'in kaçırılmasının ardından çıkan Troya Savaşı'na giden Ithaka kralı Odysseus, karısı Penelope'yi oğlu Telemachus'la birlikte ardında bırakır. Yirmi yıl boyunca hayatta olup olmadığını bilmemesine rağmen sabır ve sadakat ile kocasının dönmesini bekleyen Penelope, bir yandan krallığı tek başına yönetmeye çalışırken bir yandan da dikbaşı oğlu Telemachus ve kocasının babası yaşlı Laertes ile ilgilenmeye ve aralarından birini eş olarak seçmesi için ısrar eden yüzü aşkın talibini idare etmeye çalışır. Odysseus'un yokluğunda hanehalkı Penelope'nin "diplomatik ve yönetim becerileri" yardımıyla barış içinde yaşar (Yurttaş, 2017: 212). Yirmi yılın sonunda sabırlı bekleyişi sona eren Penelope, kocası Odysseus'a kavuşur. Odysseus'un öldüğüne inanmayarak onun yolunu sabırla gözleyen ve kayınpederine dokuduğu kefen ile taliplerini oyalamayı başaran Penelope'nin bu özelliği, eski dönem edebiyat yapıtlarında sadakatin ve iffetin simgesi olarak işlenmiştir. Adının geçtiği her yerde, Penelope'nin kayınpederi için kefen dokuduğu tezgâhın başında oturmuş derin düşüncelere daldığı, gençliğini, Odysseus'u ve evlilik zamanlarını hatıralarında canlandırdığı ve kocasına duyduğu özlemle iç geçirdiği hayallerde canlandırılır. Ancak erkek kahraman kadar destanda anlatılmayan Penelope'nin gerçekte kim olduğuyla ilgili kimse tam ve kesin bilgilere sahip değildir (bkz. Dell'Abate-Çelebi, 2016: 17). Homeros'un destan anlatısında göz önünde olmayan fakat hakkında çok fazla söylenti duyulan Penelope, önemli bir kadın kahramandır. Edilgen, uysal ve sessiz bir karakteri olmasına rağmen kocası dönene kadar taliplerle evlenmemek için kendince planlar yapar ve zaman kazanmak için sürekli rol yapmak zorunda kalır. Kendiyle başbaşa kaldığında kocasının yokluğuna üzülen bu kadın,

başkalarının yanında kocasının ölümünü kabullenmiş ve onu unutmuş gibi görünerek oyun oynar. Dolayısıyla, kadın karakterini tanımlayan sadakat ve sabır timsali Penelope'nin bu anlaşılabilir ve gizemli hali yıllarca pek çok yazarı etkilemiş ve edilgen Penelope çokça çalışılan ve tekrar tekrar yorumlanan etken bir kadın kahramana dönüşmüştür (Dell'Abate-Çelebi, 2016). Hakkında kesin ve detaylı bilgilere sahip olunmayan Penelope'yi, Margaret Atwood da yeniden yorumladığı romanında kendine özgü bir pencereden okura sunmaktadır.

Atwood'un romanına geçmeden önce Homeros ve diğer yazarlar tarafından Penelope'nin nasıl yorumlandığına bakmanın romanın analizi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Kadınların sosyal statüsü ile ilgili makalesinde Gould, Eski Yunan'da kadının toplumdaki konumunu inceleyen araştırmacıların bazılarının kanıt olarak mit ve yaratıcı edebiyattan, özellikle de Homeros ve tiyatrodan, bazılarının ise hatiplerden ve yazıtlardan yararlandığını belirtir (bkz. 1980: 39). Homeros'un destanlarının Gould'un ifade ettiği gibi Yunan kadınına ışık tuttuğu düşünüldüğünde destanlardaki kadın betimlemelerinin tarihsel gerçeklerle örtüştüğü söylenebilir. Homeros'un destanlarında evde hizmetçiler ve sütanneler bulunur. Kadınların hayatı evde geçer ve en önemli görevleri çocuklarıyla ilgilenmektir. Ayrıca kadınlar tıpkı Penelope gibi yün dokur ve elbiseler dikerler. *Odysseia* destanında yıllarca kocasının dönmesini bekleyen uslu ve sadık Penelope ise kadınlar için rol modeli olan bir Yunan kadınıdır (Homeros, XIV, 126-130; XXIII, 231-240). Homeros'un destanından sonra Penelope'nin adının ilk olarak yine Yunan yazınında, "Ozan Theognis'in bir şiirinde" yer aldığı ve ozanın Penelope'yi oğlu Telemachus ile birlikte, kocasını yıllarca sabırla bekleyen bir kadın olarak anlattığı bilinmektedir (Kalaycıoğulları, 2016: 96). Bunun dışında, Euripides'in *The Trojan Women (Troyalı Kadınlar)* ile *Orestes* oyunlarında ve komedi ozanı Aristophanes'in *Thesmophoriazusae (Kadınlar Şenlikte)* adlı oyununda adı geçen Penelope, yine iyi, eşine sadık ve erdemli bir kadın arketipi olarak betimlenmiştir (bkz. Euripides, 1995; Euripides, 2001; Aristophanes, 2004). Platon'un *Phaedo-Sokrates'in Ölümü*'ünde ise Penelope'nin Odysseus'un yaşlı babası Laertes için gündüzleri dokuduğu kefeni geceleri sökmesi bir metafor olarak kullanılır: "Penelope'nin taliplerini oyalamak için uyguladığı hileye (*dolus*) gönderme yapılarak, ruhunu gece gündüz durmaksızın ve sonu gelmeyen bir çalışma telaşına kaptıran kişi, gündüz ördüğü işi geceleyin

çözerek zamanını boşa harcayan Penelope'ye benzetilir" (akt. Kalaycıoğulları, 2016: 97).

Çoğunlukla Homeros'unkine benzer şekilde sabırlı, sadık, sessiz veya erdemli bir eş olarak betimlendiği görülen Penelope'nin zamanla anlatılış veya resmediliş biçimleri değişmeye başlamıştır. Farklı kaynaklarda Penelope'nin çobanların tanrısı Pan'ın annesi olduğundan söz edilmeye başlanır. Herodot, *Tarih* kitabında yarı keçi yarı insan suretinde betimlenen "Tanrı Pan'ın annesinin Penelope, babasının ise Hermes olduğunu" ifade ederken Pindarus da Herodot gibi "Pan'ın annesinden Penelope olarak" söz eder (Kalaycıoğulları, 2016: 98). Yunan tarihçi Samos'lu Duris ise Pan'ın Penelope'nin talipleriyle yaptığı zina sonucu dünyaya geldiğini iddia eder. "Pan'ın babasının tüm talipler olduğunu" belirten Duris, bu yüzden "Pan'ın adını "her" anlamına gelen" *Pan*'dan aldığını; bununla birlikte "Pan'ın, Tanrı Mercurius ile başka bir Penelope'nin ya da Iuppiter ile Lascivia'nın oğlu olarak da bilindiğini aktarmıştır" (Dell'Abate-Çelebi, 2016: 19; Kalaycıoğulları, 2016: 98). Bir yandan, bazı yazarlar Penelope'yi hakkında yayılan dedikodular sonucu sadakatsiz bir kadın olarak gösterirken diğer yandan Homeros'un eserine de saygı duyularak erdemli ve akıllı bir kadın olarak tasvir edilmeye devam eder. Zaman geçtikçe Penelope pek çok yazar tarafından sadece Odysseus'un eşi olarak görülmekten uzaklaşarak kendisi de başlı başına bir mit olarak ünlenmeye başlar ve farklı karakter özellikleriyle tanımlanır. Penelope'nin Odysseus'a bağlılığından şüphe duymayan yazarlar keçi kılığına giren Hermes tarafından kandırıldığını, taliplerin Penelope'ye tecavüz ettiğini, Pan'ın annesinin başka bir Penelope olabileceğini veya Pan'ın babasının zaten Odysseus olduğunu iddia ederler (bkz. Jacobson, 1974: 248; Kalaycıoğulları, 2016: 98, Dell'Abate-Çelebi, 2016: 20).

Klasik Yunan kültüründen etkilenen ve onu ödünç alan Roma sanatı ve yazınında ise Cicero'dan başlayarak Seneca'ya kadar Homeros'a sadık kalınarak Penelope'nin, ahlak ve iffetin sembolü olarak incelendiği bilinmektedir. Romalı şair Publius Ovidius Naso'nun *Amores (Aşkılar)*, *Metamorphoses (Dönüşümler)* ve *Ars Amatoria (Aşk Sanatı)* adlı yapıtlarında birçok kez Penelope'ye yer verdiği görülmüştür. Hatta sürgün döneminde yazdığı şiirlerinde kendisini Odysseus ile özdeşleştiren Ovidius *Tristia* şiir kitabında karısını Penelope gibi betimlemiştir (bkz. Gilchrist, 1997: 265-268). Karısını yüceltmek için "Eğer Ovidius Homeros olsaydı

onun yüksek onurlu karısı kadın kahramanlar arasında Penelope'nin yerini alırdı” diyerek karısının iffetini ve sadakatini metheder (Gilchrist, 1997: 255). Ozan, Penelope ile karısı arasında benzerlikler kurarak bir yandan karısını överken bir yandan da Odysseus gibi uzak kaldıkları dönemde ondan eş olarak beklentilerini dile getirir. Hatta ona gönderdiği mektuplarda örnek alması için mitolojik kadın kahramanların özelliklerini anlatır ve taliplerini atlatması gerektiğinde Penelope'den daha iyi bir idareci olması konusundaki beklentisini dile getirir (Gilchrist, 1997: 265-268; Kalaycıoğulları, 2016: 100-101).

Bununla birlikte, Ovidius'un Antikçağ Mitolojisi'nde adı geçen ünlü kadın kahramanların aşk mektuplarından oluşan *Heroides* adlı yapıtında diğer eserlerden farklı olarak Penelope'ye ses ve şiirinin ana kahraman rolünü verdiği bilinmektedir. Âşık oldukları erkekler tarafından kötü muamele görüp mağdur edilmiş kadınların duygularını ifade ettiği bu eserde kadınların sessizliğini bozarak zamanında söyleyemediklerini söylemelerine, korku, üzüntü, kaygı ve öfke gibi duygularını dile getirmelerine olanak tanıyan Ovidius, eserinin ilk kahramanı olarak Odysseus'un eşi Penelope'yi seçer. Yeniden karakterize ettiği Penelope, artık Odysseus'un sessiz, erdemli ve sadık karısı değil, kocasının dönmesini arzulayan, korkuyla, kızgınlıkla dolu, kıskanç, duygularını açıkça ifade edebilen bir kadındır. Kusursuz ve ideal kadın imgesi yerine gerçeği yansıtan bir kadın imgesi yaratmıştır (bkz. Akçay, 2008: 15-16). Penelope'nin duygularıyla psikolojik durumunu yansıtmaya geleneksel anlatıdan bir sapma yapıldığını ortaya koyar. Jacobson Ovidius'un *Heroides I*'de Penelope'ye ses vermesini ve iç dünyasındakileri yansıtmaya “kusursuzluk örneğini insana dönüştürmek, onu kısıtlayan zincirlerden kurtarmak için yapılan bilinçli bir girişim” olarak düşünülebileceğini ileri sürmüştür (1974: 249).

Yirminci yüzyılda ise betimlemeleri değişen Penelope'nin modern yorumlamalarının okurlarla buluştuğu görülmektedir. Feminist kuramların ve feminist yazarların etkisiyle eski metinlerde erkeklerin belirlediği kurallar arasında sıkışmış, sessiz bırakılmış kadın karakterler mercek altına alınmaya başlanmıştır. Penelope de eski Yunan mitinde önemli yeri olan bir kadın karakter olarak pek çok yazar ve eleştirmen tarafından yeniden keşfedilmiş ve incelenmiş, tasvir edilişi Homeros'un eserindekinden uzaklaşmaya başlamıştır. Penelope'nin pasif veya sadık bir kadın olarak betimlenmesini reddederek onun olay örgüsünü değiştiren önemli bir

merkezi karakter rolünün altını çizen birçok modern ve postmodern yazar tarafından güçlü, saygın, etken ve ataerkil ideolojiye kafa tutan bir özne olarak yorumlanmıştır.

Barbara Clayton (2004), *A Penelopean Poetics. Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey* (Bir Penelope Yazını. Homeros'un Odysseus'undaki Kadını Yeniden Yaşatmak) adlı kitabında Atwood'un metninin sabit ve değiştirilemez anlamların altını oymak suretiyle fallus merkezli söyleme direndiğini belirterek Penelope'yi *écriture feminine* bağlamında değerlendirir çünkü ona göre Penelope dokuması ile fallus merkezli dile meydan okur. İncelediği Penelope metinleri aracılığıyla Penelope yazınının dört farklı yönünü göstermek istediğini belirtir. Bunlar: "Fallus merkezli söylemi alt üst eden çoğulluğu kutlama; dokumacılık veya diğer dikiş türlerinin imgeleri aracılığıyla egemen ideolojiye karşı duran yıkıma diretme; sanat ile sanatçı, metin ve dokuma arasındaki ilişkiyi yeniden adlandırmaya duyulan ilgi; sanatı hatırlatan, sağaltan ve koruyan bir sanatçı olarak Penelope'nin tasviri" (Clayton, 2004: 81). Marilyn Arthur-Katz (1991) *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey* (Penelope'nin Ünü. Odyssey'de Anlam ve Belirsizlik) kitabında metnin görünürdeki tutarsızlıklarını inceleyerek Penelope'nin belirsizliği temsil ettiğine dair postyapısalcı bir okuma yapar ve eseri ele alan önceki metinlerin sabit özne fikirlerini eleştirir. Nancy Felson-Rubin ise *Regarding Penelope: From Character to Poetics* (Penelope'ye Dair: Karakterden Şiir Sanatına) adlı yapıtında Arthur-Katz gibi Penelope'yi postmodern bir özne olarak okuyarak metindeki belirsizliklere odaklanır. Toplum tarafından belirlenen geleneksel kadın rollerine meydan okuyan etkin bir karakter olarak gördüğü Penelope'yi "kendi arzusuyla hareket eden bir özne" olarak tanımlar (1997: 64).

Bahsedilen çeşitli eserler ve yorumlar Penelope'ye yeni bir anlam ve yer kazandırıp ona Antik Yunan ve Homeros çalışmalarında merkezilik rolü verse de Penelope'nin kimliği hala sıkıntılıdır çünkü bir kadın olarak yan karakter ve sadık eş rollerine hapsolmuştur. Penelope'nin sadakati kendi deyimiyle adeta "Başka kadınları dövmek için kullanılan bir sopa" gibi toplumda yer edinmiştir (Atwood, 2017: 12). Bir arketip olarak Penelope, ne yazık ki uzun zamandır sükût ve sadakat modeli olarak hizmet etmektedir.

Son yirmi yıldır, modern yazarlar, Penelope'nin kadınlığa dair değişmeyen rolünü doğrudan ve dolaylı olarak feminist kuramlar aracılığıyla eleştirmektedirler. Yeniden yazılan metinlerde, Penelope'nin başkahraman olarak karşımıza çıkmasıyla birlikte kadının özne olarak varlığına ve özerkliğine de odaklanılmaktadır. Margaret Atwood'un Penelope'yi merkeze alıp ona ve on iki hizmetçisine ses ve söz vererek yeniden yorumladığı romanı da bu çalışmalar arasında özel yerini almıştır. Atwood'un yeniden yazımında, Penelope özne olarak konumlanmıştır. Yurttaş'ın Penelope'nin dışı özne olarak yeniden değerlendirilmesi ile ilgili düşünceleri şöyledir:

“*Penelope*'de, bir açıdan, Penelope, Homeros'un hikâyesine kendi gerçeğiyle itiraz ediyor gibi görünebilir, ancak romanın karmaşık yapısını düşündüğümüzde, onun özneliği, yeniden değerlendirmeye ve yeniden yazmaya açık bir şey olarak ortaya çıkar. Romanın genel planı, Penelope'yi humanist bir özne, yeni bir gerçeklik olarak kurmak değil, erkek kahramanın oluşumunun nasıl kadın cinselliğinin, anaerik kültürlerin ve alternatif bir tarihin bastırılmasına bağlı olduğunu gözler önüne sererek destan kahramanını istikrarsızlaştırmaktır” (Yurttaş, 2017: 213)

Margaret Atwood'un yorumladığı *Penelope*, Homer'in *Odyseia* destanının parodi yoluyla yeniden yazımıdır. Eser, herbirine ayrı başlık verilmiş yirmi dokuz bölümden oluşmaktadır. Margaret Atwood, kült yapıtlar arasına giren ve postmodern özellikler taşıyan romanında farklı yazın türlerini bir araya getirmiştir: on dokuz bölümde Penelope birinci şahıs anlatıcı (ben anlatıcı) olarak karşımıza çıkarken aralara serpiştirilmiş on bölümde ihanet ettikleri için Odysseus tarafından asılan on iki hizmetçinin koro dizeleri yer alır. Sekiz bölümde farklı lirik formlar ve kalan iki bölümde ise tiyatro türü hâkimdir. Atwood'un çok katmanlı anlatısında epik kahramanlar öne çıkan özellikleriyle yeniden doğmuşlardır. Homeros'un başkahramanı Odysseus, Jung'un insan ruhunun karanlık yanını simgeleyen gölge arketipi gibi Penelope'nin gölgesi olarak yeniden doğar çünkü romanda Penelope, kurnaz Odysseus ile rolleri değişen bir hilebazdır. Odysseus destanda cesareti, açık göz oluşu, zekâsı, etkili ve ikna edici konuşma kabiliyeti ile bilinen ve göklere çıkartılan bir erkek kahramandır. Pratik zekâsı olduğundan “Kurnaz Odysseus” diye anılan bu erkek kahraman, görünüş ve ses konularında adeta bir kılık değiştirme uzmanıdır. Atwood, bu rolü Odysseus'un yokluğunda Penelope'ye vermiştir. Penelope'nin kocasının ve kendisinin “usta ve utanmaz yalancılar” olduğunu söylemesi ikisinin de cambaz olduğunu göstermektedir (Atwood, 2017: 12). Atwood'un romanda okuru farklı karakterde birden fazla Penelope ile buluşturarak

cinsiyet rollerini eleştirdiği söylenebilir. Romanın bazı bölümlerinde Homeros'un destanı doğrulanırken bazı bölümlerde ise destan yalanlanarak cinsiyet rolleri ters yüz edilmektedir.

Penelope romanı *Odysseia* destanından alıntılar ile başlar. Alıntılardan birinde Penelope diğerinde ise hizmetçilerin asılması anlatılır. Bu alıntılar ile Atwood, daha başından romanında Penelope'ye ve asılan on iki hizmetçisine ses vereceğini hissettirir. Atwood'un yeniden yorumladığı eserde vefakâr bir eş özelliğini koruyan bir Penelope'nin yanısıra etken, duyguları ve kusurları olan bir kadın ile karşılaşmaktadır. Yazar, "Penelope'yi bilindik haliyle, eşine sadık ideal bir kadın olarak sunarken kadın üzerindeki toplumsal baskıyı, kadının edilgen halini ve idealize edilen şeyin yalnızca erkeğe sadık oluşunu eleştirir" (Sivri ve Kuşca, 2014: 474). Diğer yandan ise istek ve arzularını ertelemeyen, hislerini ve zevklerini dilediği gibi yaşamayı ustalıkla gizleyen bir Penelope ile karşılaşılır. Bu strateji ile yazar, iyi bilinen bir mitin yücelttiği veya aşağıladığı değerleri yerle bir etmektedir.

Açılış konuşmasında, ölümlerin dünyasından yaşayanların dünyasına seslenen Penelope, hakkında pek çok hikâye anlatıldığını ancak şimdi yeraltındaki dünyasında insanların düşündüğü gibi biri olmadığını anlatacağını söyler. İnsanların ne söylediğini, ona nasıl baktıklarını ve toplumsal normları umursamadığını dile getiren Penelope, hikâyesini kendisinin anlatacağını açıkça okurlara haber verir. Hizmetçilerin *Odysseia*'nın sonunda asılması Atwood'a adil görünmez. Odysseus ve Penelope mitini yeniden yazmayı seçmesinin nedenini şöyle açıklar:

Öyküyü Penelope'nin ve onun on iki hizmetçisinin ağzından aktarmayı uygun buluyorum. Hizmetçilerin şarkılar söylemek için kurdukları Koro *Odysseia*'yı okuyan herkesin kitabı kapattıktan sonra sorduğu iki soruyu akla getirir: Hizmetçilerin ipe çekilmesinin nedeni neydi ve Penelope gerçekten ne yapmaya çalışıyordu? *Odysseia* destanında anlatılan öykü su kaldırmaz: tutarsızlıklar çok fazladır. İpe çekilen hizmetçiler hep kafama takılmıştır; *Penelope*'de de Penelope'nin kendisi. (Atwood, 2017: 10).

Odysseus'un destanda göklere çıkartılan kahraman olarak kutlanması, Penelope'nin sadık ve iffetli bir eş olarak övülmesi, hizmetçilerin ise haksız yere suçlanması Penelope'yi kendisinin ve hizmetçilerinin anlatısını okur ile paylaşmaya itmiştir. Penelope ne çok büyük ne de küçük olan sözcüklerle dolu torbasını açmaya niyetlidir fakat yine de: "İçindeki sözlerin çoğu ünlü koca[sına] ilişkin[dir]" (Atwood, 2017: 12). Penelope'nin bu sözleri, onun hayatı boyunca nasıl sessiz bırakıldığının ve kocasının hikâyesini yaşamaya mahkûm edildiğinin göstergesidir.

Atwood'un kendisine sunduğu şans sayesinde konuşma ve gerçek öyküyü anlatma sırası Penelope'ye geçmiştir. Anlatısına, kadınlara: “*Beni örnek almayın, diye haykırmak isterim kulağınızın dibinde*” diyerek öğüt vererek başlar (Atwood, 2017: 12). Anlatma sırasının kendisine geldiğini ve hikâyeyi bir de öbür tarafından anlatmayı kadınlara borçlu olduğunu vurgulayan Penelope, kendi anlatısı ile ataerkil destana ve onun eril diline meydan okumak istemektedir.

“Odysseus’un Duruşması, Hizmetçilerin Bant Kaydından” isimli 26. Bölümde mahkeme, Odysseus’u yargılamak için toplanmışsa da ataerkil düzen hizmetçiler yerine Odysseus’u desteklemektedir. Adalet, ataerkil bir kurum olarak sunulur. Althusser’in savunduğu ideolojik devlet aygıtlarında olduğu gibi mahkeme kurumu adalet yerine ataerkiye hizmet etmektedir. Güçlü bir ataerkil figür olarak hâkim kadınları kontrol etmektedir: Sessizlik! Hanımlar, gösteri yapmaya son verin! Kılığınızı düzeltin! Çıkarın şu ipleri boynunuzdan! Yerinize oturun! (Atwood, 2017: 145). Kadınlar adalet isterken onları aşağılama ve metalaştırma söz konusudur: “Bunlar onun [Odysseus] köleleriydi ... Bunlar hizmetçilerin en gençleri galiba. Şey, elbette. En güzelleri ve en baştan çıkarıcı oldukları da kesin” (Atwood, 2017: 145). Penelope bile hizmetçilerin adaletine karşı erkek egemen söylemi destekler. Dolayısıyla, bu bölümde hizmetçiler seslerini duyurma gayretiyle feminist mücadele vermeye çalışırlar ve feminist fikirleri ataerkil okur kitlesine yaymak için erkek okurlara seslenmektedirler. Hélène Cixous, tarih boyunca susturulan kadınların seslerini geri alma çabalarına yardımcı olacak ve fallus merkezli söylemin kısıtlayıcı yapılarını bozacak bir dişil yazı önerir. Medusa’nın Perseus tarafından başının kesilmesi meselesi Cixous’un yorumuna göre kadınların dilini ve sesini kesme girişimidir. Atwood’un yapıtındaki on iki hizmetçinin asılması da Medusa mitinde olduğu gibi kadınların sesini kesme girişimi olarak yorumlanabilir. Atwood Penelope’nin hizmetçilerinin asılmasını destandaki gibi anlatmak yerine yeniden yorumladığı eserde bir mahkeme sahnesi ekler. Bu sahne, suçluların yargılanarak adaletin yerini bulması ve Cixous’un dile getirdiği dişil yazının harekete geçirilerek kadınlara ses ve söz verilmesi açısından önemli bir girişimdir.

Her ne kadar Penelope kendi ipliğini eğirerek romana başlasa da anlatı ilerledikçe geleneklere uygun, değişmez, kanonik yapıları söken edebi türlerden oluşan ve sürekli değişen duvar halısını, haklarını korumak için mücadele veren

hizmetçiler örmektedir. Böylelikle, Penelope metaforunun gerçek faileri hizmetçiler olmuştur. Gerçek şu ki, aslında epik şiirin ciddiyetine dayanmayan bu roman, sınıf ve cinsiyet farklıklarını kaynaştıran marjinal seslere odaklanmaktadır.

2.1.2. *Penelope* Romanında Yapısöküm ve Dışıl Dil

Birçok eserinde mitolojik kahramanlara ses veren ve klasik mitleri yeniden yazan Margaret Atwood, mitlerin yeni yorumlar veya uyarlamalar için yapı taşı olduğunu şu ifadelerle dile getirir: “Güçlü mitler asla ölmez. Bazen kaybolurlar ama tamamen yok olmazlar. Karanlıkta aynı yoldan geri dönerler, kendilerini yeniden şekillendirirler, kostüm değiştirirler, anahtar değiştirirler, yeni dillerde konuşurlar, başka anlamlar kazanırlar” (2005a: 35). Atwood’un Yunan mitolojisinden alıp modern zamanlarda yeniden hayat verdiği *Penelope* romanı, mit yıkımı ve revizyonist mit yaratımı örneği olarak değerlendirilebilir. Feminist revizyonist mit yazımı, eski metinleri yeniden gözden geçirip bu metinlerdeki fallus merkezli dili yıkmak suretiyle kadın seslere öncelik veren yeni metinler üretme stratejisidir. Bu alanın önde gelen isimlerinden Alicia Ostriker için revizyonist yazın bir yandan varolan yapıyı bozmayı bir yandan da yeni bir yaratma eylemini gerektirir. Ona göre, yazarlar: “Önceki ‘miti’ veya ‘öyküyü’ yapısöküme uğrattırken aynı anda kendisini dışarda bırakan değil kapsayan yeni bir tane kurgularlar” (Ostriker, 1987: 212). Yeniden kurgularken ise yüzyıllardır ataerkil toplumda baskılanan, görmezden gelinen veya kaybolan sesleri yeniden kazanmaya ve Batı edebi kanonunu yeniden düzenlemeye odaklanırlar. Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Revisionism” (“Biz Ölümler Uyandıığımızda: Yeniden Gözden Geçirme Olarak Yazma”) adlı makalesinde metni yeniden gözden geçirerek değiştirmenin (re-vision) eski metne geriye dönüp yepyeni bir gözle ve eleştirel bir perspektiften bakma eylemi, bir hayatta kalma veya varlığını sürdürme eylemi olduğunu ifade eder (bkz. Rich, 1972: 18).

Yazarlar için büyük bir referans kaynağı olan mitler çağdaş yazarlar tarafından sıklıkla dönüştürülerek aktarılmaktadır. Feminist yazarlar da feminist revizyonist mit yazımı yöntemiyle mitleri kadınlara yarar sağlayacak şekilde dönüştürmektedirler. Mary Daly feminist mit eleştirisinde öncü bir isim olarak yöntemle ilgili

düşüncelerini şöyle açıklar: “Kadınlar, Athena’nın Zeus’un alnından ikinci kez doğumu ya da Havva’nın Adem’in kaburga kemiğinden yaratımı gibi açık mitleri görerek yaklaşımlar oluşturur. Biz bunu mitleri ters düz ederek, aradığımız “derinliklerimizin” erkek mitlerinin karşıtı olduğu şeklindeki basit çıkarımlardan çok daha fazlasını içeren karmaşık bir süreçle gerçekleştiriyoruz” (1990: 46).

Batı medeniyetinin büyük ve eski metinleri, manipülatif ve fallus merkezli yapılarıyla çağdaş kadın yazarların eleştirilerine ve yeniden okumalarına maruz kalmıştır. Dolayısıyla, Atwood’un *Penelope*’si, Derrida’nın da karşı çıktığı ikili karşıtlıklar, logosantrik ve fallosantrik terimleriyle bağlantılı olarak okunabilir: *Odyseia*’nın yeniden yazımı olarak *Penelope* romanı ataerkil ideolojinin erkeklik ve kadınlığa dair kurguladığı uydurma mitleri toplumsal cinsiyet aracılığıyla yapısöküme uğratmayı hedefler. Atwood hem romanı ile hem de kadın karakterlerin anlatıları ile fallus merkezli eril ifadeleri yıkıp kadın söylemini kullanıma açarak destanı yeniden yazar ve yeniden yorumladığı romanı ile erkek egemen dilin nasıl altüst edilebileceğini gözler önüne sermektedir. *Odyseia* destanı ile *Penelope* karşılaştırıldığında destanın anlatısının otoriter ve manipülatif olduğu söylenebilir. Destanın başlığından itibaren anlatının merkezinde Odysseus ve onun kahramanlıkları yer alır. Destan, 9-12. bölümler hariç her şeyi bilen üçüncü şahıs anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı, Troya Savaşı’ndan dönen Odysseus’un eve dönüş yolunda başından geçen maceraları ve onun kahramanlıklarını anlatır. 9-12. bölümlerde ise Odysseus, diğer kahramanların düşünceleri ve hisleri hakkında özgürce çıkarımlar yapar. Diğer yandan ise karısı Penelope sessiz, uslu, edilgen ve sadık bir eş olarak betimlenmiştir. Destan tek taraflı anlatıldığı için anlatım nesnel değildir, bazı tutarsızlıklar vardır ve okuyucunun hikâyede ‘öteki’ni bilmesine izin vermez. Atwood, destanın yapısökümüne romanına *Penelope* adını vererek başlar. Romanın başlığı Yunan modelinin yıkıldığına işaret eder çünkü erkek kahramanın adını koymak yerine kadın kahramanın adını koyar. Ayrıca, basitçe *Penelope* demek yerine –iad eki ekleyerek romanın orijinal adı *The Penelopiad* olur. *Odyseia*’nın anlatımını bozup onu tekrar ilmek ilmek örmek için ikili karşıtlıkları- erkek/kadın, akıl/duygu, iyi/kötü- tersine çevirmekle işe başlar. Bilindiği gibi, Derrida’ya göre, Batı düşüncesi ilk kavramın daima ikinciden üstün olduğu ikili karşıtlıklara dayanmaktadır. Bu karşıtlıklardan erkek/kadın karşıtlığında da erkek daima kadından üstün görülendir. Bu tür karşıtlıkları bozmak için bu defa ikinci kavram birinci

kavramın yerine yerleştirilerek bu geleneksel ikili karşıtlıklar tersine çevrilebilir. Atwood da romanına *The Penelopiad (Penelope)* adını vererek karşıtlıkları tersine çevirmeye ve Odysseus'un "sadık" karısı Penelope'yi anlatının merkezine yerleştirerek romanın onun penceresinden okunmasına imkân tanır. Romanın adıyla birlikte aynı zamanda anlatıcıyı da değiştirmektedir. Anlatıcı birinci tekil şahıs olur ve olay örgüsü Penelope'nin kendi bakış açısıyla anlatılır. Walker'ın birinci şahıs anlatımının otobiyografik formu ile ilgili yaptığı yoruma göre, eğer bir kişi edebiyat olarak kabul gören metinlerin temalarına ve biçimlerine uzak olduğunu hissederse, daima kendi hikâyesinin anlatılacak bir hikâye olarak kaldığını düşünür (1995: 121). Kadınlar da destan türüne kendilerini uzak hissettikleri ve destanlarda hep ikinci planda ve pasif oldukları için, kendilerini anlatacakları yeni olay örgüleri yazmak veya var olan hikâyeleri kendi bakış açılarıyla yeniden yorumlamak isterler. Atwood'un Penelope karakteri hikâyenin nesnesi olmaktan kurtulup öznesi olmuştur: "Artık masal anlatma sırası bende. [...] Kendi ipliğimi öreceğim" diyerek ben anlatıcı rolüne bürüneceğinin haberini verir (Atwood, 2017: 13). Olayların birinci şahıs tarafından anlatılması okuyucunun Penelope karakteriyle kendisini ilişkilendirmesine ve empati kurmasına olanak tanımaktadır çünkü Odysseus'un asırlardır anlatılan kahramanlıkları yerini Penelope'nin gizemli hayatına bırakmıştır. Hikâyesini Hades'ten anlatan Penelope, ölmüş olduğu için de artık çok cesurdur. Atwood erkek ve kadın ikili karşıtlıklarını tersine çevirir fakat bunu yaparken amacı kadını üstün konumda veya merkezi güç olarak göstermek değildir. Nitekim, romanda Atwood, hiçbir zaman Penelope'yi Odysseus'dan üstün göstermemiş ve ataerkil düzenin kadına yaptığı baskıyı erkeğe yöneltmemiştir. Zaten ne Atwood'un ne de yapısöküm tekniğinin amacı bu değildir. Söküleni, yeniden şekillendirirken görülmeyeni veya baskılananı görülmeye değer kılmaktır.

Destanın nazım biçimini de yapısöküme uğratan Atwood, romanını nesir biçiminde yazar. Bununla birlikte, Antik Yunan'da olduğu gibi koro işlevi gören hizmetçilerin bölümlerinde şiiri anlatı biçimi olarak tercih etmiştir. Margaret Atwood'un yeniden okuması, düzyazı ile diğer yazı türleri arasında geçiş yapar. Hizmetçilerin seslerini farklı anlatı biçimleriyle duyurmayı tercih eder. On iki hizmetçi, "Penelope'nin birinci şahıs anlatımına idilden, halk şarkısına, şiire ve Klasik Yunan korosunun işlevini yerine getiren şarkılara kadar çeşitli edebi türlerle müdahale ederek" (Yurttaş, 2017: 206) klasik destan anlatımından metni uzaklaştırır,

katmanlı ve çoksesli bir anlatı sunar. Bunların yanına, destanın yeniden üretimine hizmetçiler tarafından verilen bir antropoloji dersi ile Odysseus'un duruşmasındaki bant kaydı eklenmiştir. Bu anlatım teknikleri sayesinde sesini duyurma gayesinde olan kadın kahramanlar özne konumunu elde etmeyi başarmıştır ve kadın yazarların *Penelope* romanındaki gibi bu tür anlatım tekniklerini kullanmaları, özneliliğin cinsiyete göre kavramsallaştırılma paradigmasını değiştirerek cinsiyet, tür ve dili bir araya getirmektedir (Yurttaş, 2017). Ayrıca, hizmetçiler anlatıya dâhil olarak Homeros'un şiirinde sesi olmayan alt sınıfa ait kölelerin bakış açılarını aktarır ve olayların farklı bir versiyonunu sunarlar. Destanın homojen ve sabit yapısı, farklı edebi türler ve farklı bakış açılarıyla istikrarsızlaştırılarak belirsiz ve karmaşık bir üstkurmaca tekniği kullanılmıştır. Hizmetçilerin Penelope ve Odysseus tarafından yapılan adaletsizliğin kurbanı oldukları hem kendi anlatılarında hem de Penelope'nin anlatısında açıkça görülmektedir. Bir yandan köle oldukları için toplumsal baskıya maruz kalan hizmetçiler diğer yandan da erkek egemen bir toplumda cinsiyet baskısına maruz kalırlar. Bu yüzden, kendilerine Atwood tarafından bahşedilen anlatı sesiyle güçlenerek üçbin yıl sonra bile adalet arayabilecek konuma gelirler. Hizmetçilerin romanda nasıl var olabildikleri ile ilgili Suzuki düşüncelerini şöyle dile getirir: Atwood, hizmetçileri "Sadece ataerki ve egemen sınıf uğruna feda edilen sessiz kurbanlar olarak değil aynı zamanda kelimenin tam anlamıyla Odysseus'u mahkemede yargılayan güçlü satiristler olarak yeniden tasarlamıştır" (2007: 7). "Odysseus'un Duruşması" bölümünde asılan hizmetçiler mahkemede yargılanırlar. 21. yüzyılda düzenlenen mahkemede yargılanan suçun hizmetçilerin talipler tarafından tecavüze uğraması ve asılmaları değil de taliplerle Odysseus'un izni olmadan cinsel ilişkide bulunmaları olması ironiktir: "Yargıç: "Bu kızlar ipe asılmayı hak edecek ne yaptılar? / Savunma Avukatı: İzinsiz cinsel ilişkide bulundular" (Atwood, 2017: 155).

Sonrasında Penelope'ye söz verildiğinde o da aynısını tekrarlar: "Hizmetçilerin çoğunun ırzına geçildi, ... içler acısı olsa da saray yaşamının yaygın görülen bir özelliği bu. Odysseus'un aklındaki, onların aleyhine dönmesine neden olan tecavüze uğramaları değildi. İzinsiz tecavüz edilmeleri idi" (Atwood, 2017: 148). Penelope'nin bu cevabı, ataerki düzeni içselleştirip her yönüyle kabul eden ve sessiz kalmaya mahkûm olan kadınların olduğuna dikkat çeker. Atwood'un eseri hizmetçilerin yaşadıkları bu olay ile günümüzde hala yaşanan benzer sıkıntılara da

gönderme yapar. Hizmetçilerin asılması, 21. yüzyılda bile adaletin kadınlar için işlemediğinin göstergesidir. Penelope'nin cevabına yargıç gevrek gevrek gülererek şöyle cevap verir: “Afedersiniz, Bayan, ama tecavüzün anlamı bu değil mi zaten? İzinsiz yapılması” (Atwood, 2017: 148). Atwood, adaletsizliğe vurgu yapar ve okurun Homeros'un erkek kahramanlarının zulmünü ve toplumdaki cinsiyet eşitsizliğini fark etmesini sağlamaya çalışır. Hizmetçilerin ortak ve hep bir ağızdan söyledikleri dizelerden yaşamları boyunca ne kadar acı çektikleri anlaşılabilir: “Bizler iç çekildiğinde kullanılan hayvan yavrularıydık / Bizi satar, kuyuda boğar, değiş tokuş yapar, kullanır, işleri bitince atarlardı” (Atwood, 2017: 60-61).

Hizmetçiler, geleneksel koronun aksine toplumun sağduyusunu yansıtmak veya model olmak yerine ezilenlere, mağdur edilenlere, sessiz bırakılanlara ses olurlar. Destanın aksine roman, farklı bakış açılarına ve kadınlara ses vererek mutlak ve evrensel olarak kabul edilmiş tek bir hakikatin olmadığı mesajını vermektedir. Atwood, Penelope mitini ve Homeros'un sunduğu diğer kahramanları adalet ve cinsiyet meseleleriyle detaylandırarak yeniden yazmıştır. Dell'Abate-Çelebi, Atwood'un Northrop Frye'ın *Eleştirinin Anatomisi* adlı kitabında bahsettiği gibi kimliğin inşasında ve bunun edebiyatta tekrar tekrar kullanılmasında mitlerin ve arketiplerin çok önemli olduğuna inandığını belirtir (bkz. 2016: 141). Atwood, kadınlara ses vererek mitin eril anlatısını yıkmakla kalmaz aynı zamanda Yunan toplumundaki hiyerarşik yapılandırmayı ve güç ilişkilerini de alaşağı etmiştir. Toplumsal cinsiyet, erkek kahramanların yüceltilmesine karşın kadınların nesneleştirilmesi, köleleştirilmesi, susturulması veya kadınlara hiç ses verilmemesi, geleneksel mit inançları gibi konular yapısöküme uğratarak olumlama yoluyla yeniden üretilir. Judith Butler (2016) ikili erkeklik ve kadınlık kategorilerinin teorik normlar ve standartlar olarak kültürümüzde ve toplumumuzda nüfuz etmiş olduğunu savunur. Butler'ın iddia ettiği gibi cinsiyeti inşa eden söylem yapısöküme uğratarak ikili kategoriler ve inşa edilmiş geleneksel kimlikler de altüst edilebilir.

Bununla birlikte, romanın dilinin destanın dilinden farklı olduğu görülmektedir. *Odysseia*'da destanın en önemli biçim özelliklerinden olan destansı benzetmeler (epic simile) ve birleşik sözcükler (kenning) yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Homeros, kahramanları betimlerken sıfatları veya açıklayıcı söz öbeklerini tekrarlar. Örneğin; “kurşuni-gözlü Athena” (gray-eyed Athena), “bulut-toplayan Zeus” (cloud-

gatherer Zeus), “godlike Odysseus” (üstün Odysseus), “wise Odyseus” (akıllı Odysseus), “noble Odysseus” (soylu Odysseus), “tedbirli Penelope” (circumspect Penelope) gibi (Homer, 1945; Homeros, 2017). Destanın şiirsel, soylu ve retorik diline karşın *Penelope*’nin dili zaman zaman destanın dilinin gülünç bir taklidini yaparak ses tekrarı yapılan ifadelerle ve övücü epik sıfatlarıyla alay eder. Bunun sebebi, mutlak yargıların ve kalıpların dışına çıkarak eril dili eleştirmek suretiyle bozmaktır. Örneğin, Atwood’un “Aşk Şarkısı” adıyla lirik bir tür olarak yazdığı 28. Bölüm, epik şiirin ataerkil diliyle alay etmek için ünlem işaretleriyle başlar ve ünlem işaretleriyle biter: “Hey buraya bak! Bay Hiç Kimse! Bay Adsız! Bay Yalan Ustası! (Atwood, 2017: 155). “Hey buraya bak! Bay Düşünceli, Bay İyilik, Bay Yüce Kişi, Bay Yargıç! (Atwood, 2017: 156). Ayrıca “Yoo hoo! ve Mr. sözcükleri sıklıkla tekrarlanmıştır. Bununla birlikte, epik kahramanın tasvirinde parodi türünü seçerek: “Bay Düşünceli, Bay İyilik, Bay Yargıç! gibi tanımlar ile alaycı bir şekilde eril dile gönderme yapmıştır (Atwood, 2017: 156).

Penelope’de “Envoi” (Sonsöz) olarak geçen son bölümde, Atwood on iki hizmetçinin de söyleyecek sözleri olduğunu göstermek, hizmetçilerin ve uğradıkları adaletsizliğin akıllardan çıkmamasını sağlamak istemektedir. Bunu başarabilmek için vurgulama teknikleri kullanır ve anlamı tamamlayan kelimeleri ikinci dizeye bırakır. Bununla birlikte, söyleyeceklerini alaycı bir tonda ve geri yankılanıyormuş gibi ses tekrarlarıyla sunar.

we had no voice
we had no name
we had no choice
we had one face
one face the same
...
now, we call
to you to you
too wit too woo
too wit too woo
too woo ¹⁶ (Atwood, 2005b: 196).

Bunlara ek olarak, yazar destanın ciddi, söz sanatlarıyla süslü ve ağıdalı dilini romanın bazı bölümlerinde argo kelimeler kullanarak yapısöküme uğratmaktadır.

¹⁶ “Çıkmazdı sesimiz / adımız yoktu / yoktu hiç seçeneğimiz / bir tek yüzümüz vardı / aynı yüz paylaşılırdı ... size sesleniriz / pek cingöz, pek açıkgöz / pek açıkgöz, pek cingöz / cingöz / açıkgöz” Türkçeye çeviren Dilek Şendil. (Atwood, 2017: 157).

Örneğin; birkaç kez “bitch” kelimesini kullanıldığı görülmektedir. Hizmetçiler Odysseus’a seslenirken: “Ne kadar tanrıça, kraliçe ve “fahişe” (bitch) varsa düşüp kalktın onlarla” (Atwood, 2017: 15) diye söylenirler. “Talipler Gözlerini Karartır” bölümünde ise taliplerin, Penelope ve oğlu için “yaşlı kaltak” (the old bitch), “küçük piç” (little bastard), “onu öldüresiye becermek” (fuck her to death) gibi ifadeleri kullandıkları görülmektedir (Atwood, 2017: 90).

Eski Yunan toplumunda kadınlar erkek ayrıcalığı olan siyasi meselelere katılma hakkına sahip değildir. Hatta, siyasi düşmanların birbirlerine hakaret etmek için kadın sözcüğünü kullanmaları normal karşılanmaktadır. Sadece siyasi değil toplumsal alanlarda da kadına ayrımcılık yapılmaktadır. Örneğin, eş seçme hakları veya cinsel zevk arama hakları yoktur. Homeric Penelope için de bu haksızlıklar geçerlidir. Atwood’un Penelope’si bu anlamda Homeric Penelope’den ayrılmaktadır. Kadının varlığını düzenleyen yasalara kendi olanakları dâhilinde karşı çıkmayı seçer. Taliplerini oyalama şekli bunun örneklerinden biridir. “Altına sarılı bir et paketi” gibi Odysseus’a gelin edilmişti. Buna engel olamazdı çünkü o zamanlarda işler böyle yürürdü (Atwood, 2017: 41). Simone de Beauvoir’ın *The Second Sex* adlı kitabında eleştirdiği gibi “Kadın bedeni satın alınan bir nesne” olarak görülür ve kadın “Kimi zaman kocasına bir çeyiz getirir, genellikle ev işlerini yapmayı kabul eder, evi korur, çocukları büyütür” (Beauvoir, 1956: 420). Odysseus da Penelope’yi çeyizi ile birlikte İthaka’ya götürür. Savaşa giderken onu, evi çekip çevirmesi için ardında bırakır ve Penelope çocuk büyütür. Penelope, bu duruma müdahale edememiştir ama Odysseus ile yaşadığı cinsel hayatı pekâlâ konuşabilir: “Odysseus beni elimden tutup yatağın kenarına oturttu. “Sana anlatılanların hepsini sil aklından,” diye fısıldadı. “Canımı yakmayacağım ya da çok acı duymayacaksın” (Atwood, 2017: 45). “En güzel zamanlarımız o yatakta geçmişti. Sevişmeyi bitirdikten sonra benimle konuşmak hoşuna giderdi Odysseus’un” (Atwood, 2017: 65). Penelope, Odysseus’un “iş bittikten sonra sırtını dönüp horlayan erkeklerden olmadığını” (Atwood, 2017: 45) anlayınca mutlu olur ve zamanla duygularına “sevgi ve tutku” karışır (Atwood, 2017: 48). Hizmetçilerin Odysseus’a seslendiği “Koro Şarkısı: Senin Arkandan Geliyoruz, Bir Aşk Şarkısı” adlı 28. Bölümde: “Koro kızları, gül yanaklı kızlar, sulu kikirikler, ele avuca sığmaz arsız veletler, oynak kızlar. On ikimiz birden. On iki ay gibi popo, on iki ısırılacak popo, yirmi dört kuş tüyü meme” betimlemeleriyle kadın bedenine vurgu yapılır (Atwood, 2017: 155). Penelope, kuzeni Helen’i betimlerken de

“Pürüzsüz memelerinden birini açıkta bırak[tığını] söyler (Atwood, 2017: 27). “Çekici Delikanlılar, Halk Şarkısı” bölümünde ise hizmetçiler “Sevdiğimiz her erkekle yatarız, onları öpücüklere boğarız” dizelerini haykırırlar (Atwood, 2017: 106).

Penelope'nin destanda hiçbir zaman anlatılmayan özel hayatını ve hislerini romanda anlatan Atwood'un, ayrıntılı bir şekilde olmasa bile Penelope ve Odysseus'un yaşadığı cinsellikten bahsetmesi epik şiirin resmi ve ciddi dilinden ziyade gündelik dil kullanması ve kadın bedenini yazması açısından güzel bir örnektir. Kadın bedenine vurgu yapması fallosantrik dilin ve baskıcı yapının parçalanması açısından da önem taşımaktadır. Bu, aynı zamanda, Hélène Cixous'un dilde Lacan'ın sembolik düzenini ve ikili karşıtlıkları yıkarak Batı söyleminde dişilin temsil edilmesi düşüncesi ile de örtüşmektedir. Dişil yazı, kadın bedenini ve kadın cinselliğini yazmanın düşünceye giden bir yol olduğunu, erkek merkezli düşüncenin temellerini sorgulamak olduğunu, sessiz bırakılan ve sesi kesilen kadının bilinç dışında saklı kalan benliğini veya 'öteki'ni açığa çıkarmasına yardımcı olduğunu göstermektedir. Atwood, sembolik düzenin ikili karşıtlıklarının ötesine geçerek eril dünyayı şekillendiren hiyerarşileri bozar. Modern zamanın Penelope'si, bilinçdışının güzelliğini keşfederek ve kendini de metne yerleştirerek duygularını içtenlikle yansıtır ve cinselliğine asla sansür uygulamaz.

Penelope, kurnazlığını iyi bilinen hileleri dışında dili kullanmasıyla da belli eder. Açık sözlü olmayı ve doğrudan söylemeyi tercih eden Penelope, aynı zamanda rakiplerine karşı ironiyi bir silah olarak kullanabilmektedir. Bu, Hades'teki yaşamını anlatan bölümlerde eskiye dair gizli düşüncelerini anlatmasında açıkça görülmektedir. Örneğin, Hades'te Antinous'la karşılaşır. Penelope ona boynundaki oku çıkarmasını söyler ve yapmacık sözleri bırakarak taliplerin neden kendisiyle evlenmek istediklerini açıkça anlatmasını ister. Antinous maskesini çıkararak dürüstçe nedenini anlatır: “Hazine sandığının peşindeydik. Krallığın da elbet. Hangi genç adam zengin ve ünlü bir dulla evlenmek istemez? Dullar şehvet doludur ... sen de öyleydin. Helen değildin kuşkusuz, yine de fena sayılmazdın ... bizden önce ölecektin ... senin aşkınla çıldırdığımızı gerçekten inanmamıştın herhalde” (Atwood, 2017: 87). Bu sözlerden sonra Penelope pervasızca cevap verir: “İçtenliğine teşekkür ederim”, dedim buz gibi bir sesle. Bir kez olsun gerçek duygularını bana açmak seni

rahatlatmış olmalı. Artık oku geri takabilirsin. Doğrusunu istersen, yalancı, açgözlü gırtlığında onu her görüşümde içimi sevinç kaplıyor” (Atwood, 2017: 88).

Aynı şekilde, Helen ile bazı diyaloglarında da ironik bir dil kullanır. Zambak tarlalarında yürürken erkek ruhlar sürüsünü peşine takmış olan Helen ile karşılaşır. Yıkanmaya gittiğini söyleyen Helen’e Penelope şu cevabı verir: “Ruhların bedenleri yoktur. Kirlenmezler. Yıkanmaları gerekmez” (Atwood, 2017: 127). İki kadının düşmanca ilişkisi doğrudan ve nükteli bir deyişle ifade edilir. Penelope, Helen’i erkeklerin ölümüyle suçlar: “Demek ki ellerindeki kandan arınıyorsun ... Mecazi anlamda elbet. Parçalanmış cesetlerin bedelini ödüyorsun. Sende suçluluk duygusu oluşabileceğinin farkında değildim” (Atwood, 2017: 129). Helen de ona aynı tonda cevap verir: “Söylesene bana ördekçik – Odysseus senin yüzünden kaç adam kesti?” (Atwood, 2017: 129). Kapısının önünde yatan ceset yığınının yanında bu sayının gülünç kalmasıyla avunan Helen devam eder: “Kendini önemli görmeni sağlamıştır, adım gibi biliyorum” (Atwood, 2017: 129). Atwood, epik şiirdeki geleneksel ve resmi diyalogları Helen ve Penelope’nin karakterize edilmesine modernite kazandıran ve okuyucuları eğlendiren kurnazca ve dobra ifadeler ile değiştirmiştir.

Penelope tarihsel bir gerçeği yeniden inşa etmeyi amaçlamıştır ve bu yüzden, onun hikâyesi, epikte kahramanlık ve güzellik özellikleriyle kusursuz olarak anlatılan Odysseus ve Helen gibi ana karakterlerin kusurlarını veya zaafalarını göstererek miti yapışöküme uğratmaktadır. Romanda, Odysseus, efsanevi kahramanlık havasını ve zekâsını kaybeder ve kibirli, kurnaz ve ahlaksız bir adam olarak tasvir edilir. Cinsel konularda karısı ve hizmetçilerine çifte standart uygulaması, evlilik konusunda iddialı bir duruş sergileyen Penelope tarafından kınanmaktadır. Kendisi Kirke ve Kalypso ile zina ederken, Penelope ve hizmetçilerinden sadakat beklemesi eleştirilmektedir. Penelope’nin düğün töreninden sonra Odysseus’un kusurlarından bahsettiği görülür: “Bakışlarımı yere yakın tuttum ki Odysseus’un belden aşağısını görebileyim” der Penelope ve şöyle devam eder: “Kısacık bacaklar, diyordum içimden... Yakışık almıyordu böyle düşünmek – önemsiz ve saçmaydı, gülünecek bir şey” (Atwood, 2017: 40). Kocasının fiziksel kusurlarını gülünecek bir şey olarak betimlemesi ataerkinin ciddiyetini bozar. Bu ifade, metaforik olarak Penelope’nin kadın ve özne olarak varlığını gösterir, çünkü alaycı bir tavırla Odysseus’un savunmasız ve güçsüz olduğu bir durum üzerinden içinde yaşadığı eril düzende

erkeği gülünç duruma düşürmektedir. Penelope, romanda erkekleri pohpohlamak, göklere çıkarmak, kusursuz kahramanlar olarak göstermenin aksine hataları ve fiziksel kusurlarıyla anlatır. Ayrıca, Atwood, ataerkil din kavramının sorgulanmasına da olanak tanır. Penelope tanrıları eleştirerek destanın ciddi yapısını bozar ve tanrıların kendilerine yakışmayan hareketlerinden, kendilerini eğlendirmek için ölümlülerin hayatı ile oynamalarından yakınır: “Olympos’ta aylak aylak dolaşıyorlar, ellerinin altında küplerce şarap, taşlar dolusu leziz yiyecekler, yanan kemiklerle yağların kokusunda eğlenirken eline oyuncak diye sakat bir kedi geçirmiş on yaşındaki yaramaz çocuklardan hiç farkları yok” (Atwood, 2017: 113).

Bilindiği gibi destanda kadın gücü ve kadın cinselliği olumsuz veya tehdit edici unsur olarak görülmektedir. *Odysseia*’da sesini ve baştan çıkarıcılıklarını kullanarak Odysseus’un yolculuğuna mâni olmak isteyen – *femme fatale* olarak nitelendirilen-kadınlar ve ideal olarak nitelendirilen kadınlar da mit yıkımına uğratılmıştır. Homeros’un *Odysseia*’sında yarı tanrıça sayılabilecek Kalypso, Sirenler ve Kirke kötü, baştan çıkarıcı tavırlarıyla Odysseus’u ağına düşürmek isteyen kadınlar olarak betimlenmiştir; hepsinin yıkıcı ve tehlikeli kadınlar olduğuna dikkat çekilir. Kötü olarak tasvir edilen kadınların karşısında ise örnek ve ideal Hellen kadınları olarak Penelope ve Eurykleia gibi kadınlar yer almaktadır. İyi olarak kodlanan dişi karakter imgeleri bağlılıkla ilişkilendirilmiştir. Atwood’un romanında dadı Eurykleia, halen ideal kadını temsil etmektedir. Dadı, asla Laertes ile yatmadığı ve evdeki diğer kadınları evlerinde kitleme sorumluluğunu alan bir hizmetçi olduğu için kendisiyle övünmektedir. Metin boyunca Telemachus ve Odysseus’a birçok kez sessiz kalarak Penelope’den sır saklama yemini etmiştir. Dahası, Penelope’nin hareketlerinin de denetçisidir: “Gülerken ağzını kapamak gerekip gerekmediği, hangi ortamlarda yaşmak takıldığı, yüzünün ne kadarını gizlemek gerektiği, hangi sıklıkla banyo yapıldığı” konularında uzmandır Eurykleia (Atwood, 2017: 55-56). Kısacası, dadı, ataerkil düzenin kendisinden beklediği şekilde, ideal kadın olarak tasvir edilir.

Homeros’un eserinde Odysseus’un tanrıçalarla ve perilerle ilişki yaşadığı aşikârdır. Beşinci kitapta Odysseus’un birkaç yıl Kalypso ile yaşadığı anlatılır. Kalypso’nun amacı Odysseus’u ölümsüz ve kendisine eş yapmaktır. Ayrıca prenses Nausikaa ve Kirke ile de ilişki yaşamıştır. İffetli ve sadık Penelope, romanda hizmetçiler tarafından talipler ile ilişki yaşamakla suçlanmakta ve Ulu Tanrı Pan’ı

doğurduğu anlatılmaktadır. Böyle iğrenç bir masala kimsenin inanmayacağını dile getirirse de Penelope arzularına engel olamadığını kabul eder: “İşte şimdi sevgili dadı, kıyamet kopacak- / Arzularıma yenildiğim için beni lime lime doğrayacak” (Atwood, 2017: 124). Hatta, Penelope’nin uygunsuz davranışlarını bildiklerinden ötürü hizmetçileri asması için Odysseus’u zorladığını iddia ederler. Truva Savaşı’na neden olan kuzeni Helen de Hades’te Penelope’nin taliplerin öldürülmesine sebep olmasını sorgular. Atwood, Homeros’un destanındaki masum ve sessiz Penelope’yi zaman zaman bir *femme fatale*’e dönüştürmüştür. Camille Paglia’ya göre *femme fatale* “Medusa gibi bir anne ya da Apollonca çekiciliğinin ardına gizlenmiş frijit bir su perisi olarak karşımıza çıkabilir. Soğuk ulaşılamazlığıyla önce çağırır, sonra davetine geleni kendinden geçirir, sonunda da yok eder ... ahlak dışı bir duygusuzluğu, kendi gücünü sınamak için davet ettiği ve aldırışsızca gözlediği başkalarının acıları karşısında bir umursamazlığı vardır” (Paglia, 2014: 28). Paglia’nın dile getirdiği gibi anne ve sadık bir eş olarak varlığını sürdüren Penelope bazen de yok edici özellikleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu durumu Sivri ve Kuşca şöyle yorumlamaktadır: “Bu kadın arketipi içinde hem Diyonizyak-kadınsı olanı hem de Apollonik-erkeksi olanı içerir. Bu kadınlar bir *femme fatale* olarak, kadın-erkek dikotomisinin kutuplarında değil büyüleyici noktasında yer alır ve kadının içindeki animus’a dikkat çeker” (2014: 477). Atwood, kadınların edilgen, eşlerine sadık, kocalarının diğer kadınlarla ilişkilerini kabullenen bireyler olarak toplumda kabul görmelerini yeniden yorumladığı Penelope ve dişil yazı aracılığıyla eleştirir. Zaman zaman idealize ettiği kadını, zaman zaman da arzularına engel olamayan bir kadın olarak yansıtarak bir mitin yücelttiği ve aşağıladığı herkes tarafından bilinen ve kabullenilen değerleri ters yüz etmektedir.

Atwood, Penelope’ye kendisi hakkında konuşma ve Homeros’un anlatısını bozarak kendi hikâyesini yeniden yazma imkânı verir. Böylelikle Homeric imgeyi yapısöküme uğratmaktadır. Ayrıca, hizmetçileri de anlatıcı olarak hikâyesinde değiştiren Atwood, Odysseus, Telemachus ve hatta Penelope’yi ölümleriyle ilgili suçlamalarına imkân sağlar. Homeros’un yarattığı Odysseus imgesini “Koro Şarkısı: Kurnaz Kaptan, Heyamola” bölümünde, Penelope imgesini ise “Koro Şarkısı: Penelope’nin Tehlikeleri, Dram” bölümünde yapısöküme uğratar. *Odyseia* destanında, Homeros kahramanların yiğitliklerini anlatan, hatta onlara söz veren diş anlatıcı (heterodiegetic) olurken, *Penelope*’de kadın kahraman, başkahraman ve ben

anlatıcı olarak eski hikâyeyi bozup, hizmetçiler tarafından da doğrulanan olay örgüsünü yeni baştan yazar. Atwood, ayrıca, epik şiirdeki monolojik Penelope ve hizmetçi imgelerini yıkararak polifonik, yani çok sesli, bir roman yazar. Penelope'nin geçmişini yeniden yazan Atwood, epik formda varolan tumturaklı üslup, kusursuz bir erkek kahraman ve olayların ortasından başlama (*in medias res*) gibi bazı gelenekleri altüst ederek yeniden yorumlamış olur. Eserde, Penelope olayları en başından anlatmakta ve bazı kaynaklardan referans almaktadır.

Gerçek ve geçmişle olan ilişkisi ve yapısökümü açısından hafıza romanda önemli bir yere sahiptir. Hafıza, olayların görünmeyen yönünü Hades'ten kendi yorumuyla yeniden anlatan Penelope'ye hatırlatma işlevi görür. Penelope, çok eskide kalmış bir hikâyeyi bozup bazı noktalarını olduğu gibi bıraksa da bazı noktalarını yeniden inşa eder. Bunu yapabilmesi için ise binlerce yıl sonra bile hala canlı ve temiz kalabilen bir hafızaya güvenmesi gerekmektedir. Kitabın sonlarına doğru bahsettiği, Hades'teki ruhların geçmişlerini hafızalardan silmelerini sağlayan “unutkanlık suları”ndan asla içmemiştir (Atwood, 2017: 153). Anlatısının asıl nedeni, yüzyıllardır hafızalara kazınan, ismiyle ilişkilendirilen ve idealize edilen sadık ve iffetli eş algısını yıkararak değiştirmektir. Bu yüzden, kendi bakışıyla gerçek öyküyü anlatmak için yanılmaz hafızasını kullanma özlemi duymaktadır. Düşünülenin aksine Penelope, ilerlemek için geriye bakmak zorundadır çünkü hafızası ona özgürlüğün kapısını aralayacaktır. Destanda kimsenin okumadığı ve bilmediği detayları hatırlayarak, kendisini hapsedildiği tarihten kurtarabilecek ve eski hikâyeye yeni anlamlar verebilecektir. Hafızasının görevi artık yirmi yıl boyunca Odysseus'un hatırasını hayatta tutmak veya evi ve tahtı korumakla sınırlı değildir; onun hafızası yeni anlamlar ve boyutlar kazanır. Penelope, eski hikâyede donmuş olan kahramanlara ışık tutarak onları da farklı bakış açılarıyla yeniden canlandırmaktadır. Bundan sonra, Homeros tarafından destanda ihtişamlı bir kahraman gibi tasvir edilen Odysseus'un bu özelliğini canlı tutmak yerine onu tüm hataları ve kusurlarıyla hafızasından çıkaracaktır. Odysseus'un “Kaypaklığından, hinoğlu hinliğinden, kurnazlığından” haberi vardı[r] ama görmezden gelmişti[r] (Atwood, 2017: 12). Artık bunları söyleyebilme fırsatını yakalamıştır çünkü ölmüştür ve kaybedecek hiçbir şeyi yoktur: “Artık herkesin ne dediği kimin umrunda? ... karanlıklar, yankılar ülkesine gömüldü” (Atwood, 2017: 13). Yeniden üretilen eserde

ne kocası cesur bir kahramandır ne de kendisi sadık ve iyi bir eştir. Ülkesindeki insanların ne dediği ne düşündüğü ve kendisinden ne beklediği de umrunda değildir.

Atwood Penelope'yi bilge bir kadın olarak sunar. Bununla beraber, Penelope, Homeric epikteki gibi edilgen, duygularını dile getiremeyen, sessiz bir kadın değildir. O, şimdi, romanın merkezini ele geçirmiş ve güçlü belleği sayesinde geçmişini tüm çıplaklığıyla yeniden anlatan bir kadındır. Penelope, ayrıca, mevcut kadın imgesini düzeltmeye ve olması gerektiği gibi anlatmaya çalışan kendinden emin bir öznedir. Yeniden doğan Penelope, hafızasında kalan her olayı eleştirebilen bir kadındır artık. Duygularını da tüm içtenliğiyle belli eden bu kadın Helen'e duyduğu güvensizliği de kıskançlığı da saklamadan gösteren, oğlu ile ilgili hayal kırıklıkları yaşayan, hizmetçiler asıldığında nefret ve suçluluk duyabilen bir kadındır. Geçmişini hatırlayarak adaletin yerini bulması için olayları yeniden hayata geçirir. Homeros'un edilgen ve nostaljik Penelope'si gerçekleri gün yüzüne çıkarmaya kararlı bir kadının canlı hafızası ile yer değiştirir.

2.1.3. *Penelope*'de Irigaray'ın Taklit Oynama Stratejisi

Irigaray'ın metinlerinde merkezi öneme sahip "taklitçilik" (mimicry) ve "sahte tavır" (masquerade) stratejileri Atwood'un *Penelope* romanında da görülmektedir. Taklit sanatla yakından ilişkisi olan Yunanca mimesis (taklit) sözcüğünden türetilmiştir ve doğanın taklit edilmesi anlamına gelir. Biyoloji terimi olan "taklitçilik" hayvanların çevrelerine adapte olmaları veya kendilerini korumaya alma özelliklerini tanımlamaktadır. "Sahte tavır" (masquerade) ise farklı gizlenme biçimlerine ve maskelenmeye atıfta bulunmaktadır.

Irigaray, kadınların kendilerini koruyabilmek için ataerkil düzenin görünürdeki doğallığını taklit etmek ve toplumsal cinsiyet açısından farklılıklarını gizlemek zorunda olduklarından söz eder. Bilindiği gibi, ataerkil yapı cinsel farklılığın görünür hale gelmesine izin vermez. Bu sistemde dişil olanın temsil biçimi yoktur. Kadın dışlanmış, bastırılmış ve unutulmuştur. Konuştuğu dil, kurallarını erilin koyduğu dildir. Kadın bedeni ve kadın arzusu egemen simgesel düzende ifade bulamaz. Yani, sadece tek bir beden, tek bir arzu, tek bir anlamlama biçimini tanıyan eril evren bütünlüğü hâkimdir. Bu nedenle kadınlar, ataerkil düzen içerisindeki konumlarını

taklit, sahte tavır, maskelenme, uyum gösterme, -miş gibi yapma halleri ile görünür kılmaya çalışırlar. Önceden inşa edilmiş olan eril temsil biçimlerini taklit ederek mevcut söylemsel yapıya katılmayı hedeflerler: “İlk aşamada belki de sadece tek bir “yol” mümkündür; dışıl olana tarihsel olarak atfedilmiş olan taklitçilik yolu”. Ancak bu ne erkek gibi olma çabası ne de basit bir tekrardır: “Kadın erkeği, birlik, özdeşlik, lineerlik ve istikrar gibi kavramlarda tutsak olmuş eril öznelliğin tamamlayıcı benzerinin yerini işgal ederek taklit eder” (Postl, 2009: 147). Irigaray’a göre taklitçilikte kadına olumsuzluk rolü verilirken erkeğe olumlu rol tanımlanır. Böylece, eril öznelliğin hayal ettiği birlik korunmaya devam eder.

Irigaray, kadının ataerkil toplumdaki işlevini tanımlamak için Lacan’ın ayna evresine benzer bir ayna metaforu kullanır. Ona göre, kadın görünmeyen bir cinsiyet olarak kendi konumunu yinelerken erkek özneyi ters bir yapıda yansıtır. Böylelikle, kendisi hiç görünür olmadan hayali bir istikrarı beslemektedir. Irigaray bunu şöyle ifade eder: “Elbette, bir aynaya ihtiyaç var... Belki de kadına? Evet, kadın. Cinsel organ, bakış, sahiplenme arzusu olmaksızın. Kadın, erkeğin arzuya bağladığı şeyin tekrarlama olarak kadın” (Irigaray, 1985a: 95).

Taklitçilik ataerkil düzenin kadınlara zorla kabul ettirdiği geleneksel kadınlık rollerinin tekrar edilmesi için, yani benzetmek için, kadınlar tarafından bilinçli olarak kullanılan bir stratejidir. Amaç, dönemin imgelemine ait kadın rollerinin- örneğin sadık eş, vefakâr anne, hanımefendi gibi- ve kadınlık söyleminin parodisini yapmaktır. Kadınlar, ataerkil yapıyı taklit ederek bir nevi bu yapının onlardan beklediği şekilde davranırlar ve böylece bu yapının sahteliğini, ‘dişi’liğin erkek temsil sistemleri tarafından kadınlara dayatılan bir rol, imaj ve değer olduğunu açığa çıkarmaktadırlar. Taklit yönteminde, ataerkil sistemin beklentilerine uygun davranan kadın, kadınsılık maskesi takarak adeta oyun oynamaktadır. Toplumsal cinsiyet ve kimliğe dair yerleşik stereotiplerin parodisini yapan kadın, temsilin alışlageldik yapısını bozmaktadır. Böylece erkek egemen düzen, kadının kendisine atfedilen özellikler çerçevesinde ve kendisinden beklenen şekilde hareket ettiğine inanır. Penelope de kadınsı itaatkârlık maskesini erkeğe ve topluma karşı giyerek hiç olmak istemediği yapaylığa bürünür ancak bunu yapmasının nedeni kocası Odysseus’un yokluğunda kendisini korumaktır. Sessizlik ve rol yapma eylemlerini kadınsı bir silah olarak ataerkil topluma karşı kullanmaktadır. Romanın başkahramanı olduğu

için kendisini aktif olarak sunması gerekirken etrafındakilere pasif olarak sunar. Ancak gizliden gizliye başkalarının kendi çıkarlarına uygun şeyler yapmalarını sağlar. Hizmetçilerini, kendisine casusluk yapmaları ve kendi evliliğini geciktirmek için talipleri oyalama hilesi olarak kullanır: “Bu erkeklere âşık olmuş pozunu takının. Onların safına geçtiğinize kanarlarsa, sırlarını açarlar size, böylece ne düzenler kurduklarını öğreniriz” (Atwood, 2017: 98). Bu şekilde kendisi için zaman kazanmaktadır.

Atwood’un metninde Penelope, kasıtlı taklitçiliğin, maskelenmenin, -miş gibi yapmanın özünü oluşturmaktadır. Odysseus’un yokluğunda sadık eş ve vefakâr anne suretini takınan Penelope, kendi dünyasına çekildiğinde ona atfedilen sadık eş, vefakâr anne gibi özelliklerden sıyrılarak kendi bildiğini okumaktadır. Ataerki tarafından dile getirilen teslimiyet ve evine bağlılık mitine rağmen zaten çocukken bile “kendi kendine yetme” erdemini öğrenen Penelope, Odysseus’tan gerçek bir hilekâr olmayı öğrenir (Atwood, 2017: 20). Odysseus’dan devraldığı hilebazlığı kendi lehine kullanarak aslında ataerkinin aleyhine kullanmayı amaçlar. Oysa, evlendiklerinde Odysseus’un kurnazlık ve hilekârlığına karşın Penelope naif bir eş olarak karşımıza çıkmıştır: “Ben ona karşı yakınlık duymaya başlamıştım – dahası bu duygulara sevgi ve tutku da karışmıştı- Odysseus da duygularımın karşılıklı olduğu izlenimini veriyordu” (Atwood, 2017: 47-48). Atwood’un kocasının yokluğunda kurnaz bir hilebaz rolüne bürünen taklitçi bir Penelope yaratarak ataerki düzenin değişmez düşünceleri ve kurallarıyla birlikte klasik mitleri ve mit yorumlarını alaşağı ettiği söylenebilir. Atwood, Penelope’yi hikâye anlatıcı, mit yapıcı, oyuncu ve başarılı bir kılık değiştirici olarak sunmaktadır.

Romanda ailedeki bütün erkek üyelerde – Laertes, Odysseus ve Telemachus - yalan ustalığının hâkim olduğu anlatılmaktadır. Ne var ki, Penelope de zaman içerisinde taklit etme sanatını öğrenerek bu stratejiyi kendi yararına kullanmaya başlar. Başarılı bir sadık eş performansı sergilemesi ataerki sistemi kontrol altına almasına ve adeta evin içerisinde fark edilmeyen bir örümcek gibi kendi kaderinin ağlarını örmesine yardım eder: “Herkes bundan böyle nedense sonu gelmeyen işlerden söz ederken “Penelope’nin Ağ” diyecekti artık. Ağ sözcüğünden pek hoşlanmamıştı” Penelope. Beze ağ deniyorsa Penelope de örümcek oluyordu bu durumda. “Oysa benim amacım erkekleri sinek gibi avlamak değildi, tam tersine ağa

takılmamaktı” der Penelope (Atwood, 2017: 100). Bu sözler, Penelope’nin kendi kurnazlığını kabul ettiğini gösterir ancak Penelope kurnazlığının sebebinin kendisini erk baskısından korumak olduğunu dile getirmektedir.

Annesinin Penelope’ye verdiği öğütte su ile ilgili sözleri de metaforik olarak onun taklitçiliğini ifade etmektedir: “Su direnmez. Su akar. Elini içine daldırdığında, seni okşadığını hissedersin. Su kaskatı duvara benzemez, geçmene engel olmaz. Ne ki su hep yolunda akar, hiçbir şey ona karşı koyamaz. Su sabırlıdır. Damlayan su taşı deler, geçer. Unutma yavrucuğum. Bir yarın su senin, aklından çıkarma bunu. Bir engeli aşamazsan, çevresinden dolaş. Su öyle yapar (Atwood, 2017: 44). Atwood bu ifadelerle aslında kadınlığın ataerkil düzenin kendisinden beklediği gibi sabit, değişmez bir nesne konumunda olmadığını bilakis su misali akışkan, değişken, sınırları olmayan, kuralları yıkan ve bu şekilde varolan bir özne olabileceğini belirtmektedir.

Bir başka taklit örneği ise düğün töreninden sonra gözlemlenir. Penelope Odysseus ile evlendikten sonra Ithaka’ya gitmek üzere yola çıktıklarında babasıyla yaşadıklarını ironik bir şekilde anlatır. Babasının Penelope’den kalmasını istemesi için arkasından koştuğunda kendisinin sadece peçesini örterek cevap verdiğini söyler: Kocamı istediğimi dile getiremeyecek kadar iffetli olduğumu, bu erdemimi anımsatması için heykelimi diktikleri söylenir. [...] Peçemi indirmememin nedeni güldüğümü gizlemektir. Öz kızını denize atmış bir babanın aynı kızının arkasından koşarak “Benimle kal!” diye dil dökmesi gülünesi bir sahneydi” (Atwood, 2017: 48). Burada hem ataerkil düzende bir erkek olarak babasının yalvaran, peşinden koşan biri olarak gülünecek durumda olması hem de bu düzenin kadından beklediği şekilde davranıp saygı anlamında peçesini örterek rol yapması eril ciddiyeti bozma girişimi olarak nitelendirilebilir.

Penelope’nin peçe taktığı zamanlar da bir maskelenme örneğidir: “Neyse ki o zamanlar peçe takardık. Kıpkırmızı, şiş gözleri gizlemekte eşsizdiler” (Atwood, 2017: 19). “Peçemin arkasından ve perdenin aralığından gözetliyorum. Yarı çıplak denebilecek delikanlılara peçesiz yüzümü göstermek uygun olmaz” (Atwood, 2017: 33). Peçemin arkasından aşağıda dönüp duran delikanlıları inceledim, hangisinin kim olduğunu çıkarmaya, hangisini beğendiğimi bulmaya çalışıyordum – ama bu sonucu

etkilemeyecekti, kocamı seçmek bana düşmezdi” (Atwood, 2017: 34). Homeros’un *Odysseia*’sında da kadınların başörtü taktıklarından ve peçe ile yüzlerini gizlediklerinden söz edilir. Örneğin Penelope’nin taliplerinin olduğu odaya giderken yanaklarını örttüğü veya ırmak kenarına giden kadınların başörtülerini çıkarttıkları anlatılarak kadınların giyim kuşamı hakkında döneme ait bilgi verilir. Ancak Atwood’un Penelope’si yüzünü gizlemeyi toplumsal bir kuraldan ziyade kuralları eleştirmek veya toplumsal normlarla alay etmek için uygular. Penelope peçe takarak hem sıkıntılarını gizler hem de kadın olarak erkeklerden kendini gizler. Kadının eril düzen tarafından “Varsayılan doğal eksikliğini, cinsiyetinin görünmezliğini uygun dişillik özellikleriyle gizlemesi gerekmektedir” (Postl, 2009: 148). İşte o zaman ataerkil sistem içerisinde üzeri örtülen cinsel farklılık ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, taklit etme ve maskelenme, eril özellikleri ve kodları kopyalamak değil bastırılan farklılığın canlandırılması olarak düşünülmelidir.

Penelope’nin taklitçi rolü, ataerkil kültüre tabi olma şeklini olumlamaya dönüştürmesi ve eril kültürü köstekleme yolunu açması açısından fırsatlar sunmaktadır. Rol gereği girdiği kılıklar ve dişil rolü kasten benimsemesi oyunu bozmak, altüst etmek amaçlıdır. Aslında Atwood’un Penelope’nin ataerkil kültüre asimile olması için tasarladığı şey bir direniş stratejisine dönüşmüştür: “Dişil rolü kasten benimsemek aynı zamanda kadının çift konumlanışına dair bir farkındalığı da işaret eder- hem sistemin bir parçası hem de sistemden dışlanan olarak, aynı anda hem içeride hem dışarıda konumlanış[tır]” (Postl, 2009: 148). Kadın taklit yoluyla hiçbir zaman rol almadığı bir oyuna katılmaktadır. Oyunda bir yandan uyumlu görünürken bir yandan da aslında gözden kaybolur. Yani, ayna amacını gerçekleştirirken kendisi görünmez kalır ve karşısında duranı yansıtır. Bu aşamada ise eril, dişil tarafından üstün varoluş kipleri ile inşa edilmektedir. Örneğin, Penelope oğluna babasını ve onunla ilgili öyküleri anlatırken “Ne kadar usta bir savaşçı olduğunu, ne kadar akıllı, ne kadar yakışıklı olduğunu, eve döndüğü zaman her şeyin nasıl güzel olacağını” söylerdi (Atwood, 2017: 78). Oğluyla konuşurken erkeği öven, yücelten konuşmalar yapar. Geçici olarak Odysseus’un yerine geçip erkek işleriyle uğraşsa da Penelope’nin varlığı kocasına bağlıdır: “İzlediğim politika Odysseus’un mallarını genişletmekti, böylelikle geri geldiğinde gittiği zamankinden daha çok serveti olacaktı... O sahne açık seçik gözümün önündeydi: Odysseus’un dönüşü ve benim de kadınsı bir alçakgönüllülükle onun erkek işi dediği her şeyi nasıl başarıyla

yürüttüğümü ona göstermem. Elbette onun adına. Hepsi onun için... Nasıl da gözüne girecektim! “Sen binlerce Helena’ya bedelsin!” diyecekti” (Atwood, 2017: 77). Atwood, Penelope’yi hem ataerkil düzenin istediği gibi uyumlu, alçakgönüllü olarak hem de erkeğin övgüsüne ihtiyaç duyan ve erkeği memnun edebilmek için bir kadından beklenen ne varsa yapan biri olarak tasvir ederek aslında Penelope’nin parodisini yapmaktadır.

Ithaka’da eril temsil biçimleri asla Penelope’ye ait olmayacaktır. Penelope, nesneden başka bir şey olma arzusunu daima taşımaktadır. Bu nedenle, durumunu taklitle oynayarak idare etmeye ve rol yapmaya çalışmaktadır. Roman boyunca, Penelope’nin ataerkil sistemin kendisinden beklediği kadınlık maskesini takarak hem kraliyeti hem kocasının ailesini hem de taliplerini nasıl idare ettiği aşikârdır. Penelope’nin bu müphem konumu, kasti ve oyuncu bir tutumla yaparak sistemin içten çöküşünü başlatması için ona imkân sunar. Böylece, “Taklitle oynamak, bir kadın için, istismar edildiği yeri... söylem yoluyla geri almayı denemektir...bunu oyuncu bir taklit dolayımıyla, görünmez kalması gerekeni- dilde dışıl olanın olası bir işleyişinin örtbas edilmesini – görünür kılmak amacıyla yapmasıdır” (Irigaray, 1985b: 76).

Odysseia destanında Odysseus’un geri döndüğünde yaşlı bir dilenciymiş gibi davranmasını dadısı Eurykleia’dan başka kimsenin bilmemesine karşın Atwood’un versiyonunda Penelope Odysseus’un planının farkındadır ve bilmiyor-muş gibi davranır çünkü Penelope’nin amacı Odysseus’u tedirgin etmektir. Penelope, uslu bir kadın imajı çizerek bilmiyor-muş gibi davranma oyunu hazırlar. Atwood, kadının zekasını kullanarak taklitçilik yoluyla eril zihniyetin oyununu bozmasına fırsat sunar. Sonunda hem Odysseus hem de Penelope usta ve utanmaz yalancılar olup çıkarlar: “İkimiz de – kendimizin de kabul ettiği gibi- eskiden beri usta ve utanmaz yalancıydık. Acaba birimiz ötekinin söylediği bir söze inanıyor muydu? İnanıyorduk elbet. Ya da birbirimize öyle diyorduk” (Atwood, 2017: 142). Böylece, Penelope, Odysseus gibi veya belki ondan da kötü manipulatif bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimilerince daha da kötü olduğu söylenebilir çünkü sonunda efendisinin, yani kocasının yerini alır ve onu kandırır. Aslında, kocasının kendisine rol yapmasını tersine çevirerek sisteme karşı eleştirisini bu şekilde göstermek istemektedir. Böylelikle, Atwood, geleneksel miti yıkmaktadır ama yerine alternatif

bir model sunmak yerine Penelope aracılığıyla ataerkil yapıyı, ataerkil yapının kadından beklediği davranışları taklit ederek ve bu taklitçiliğin içine hapsolmuş bir Penelope sunarak sonuçlandırmaktadır.

2.1.4. Kadınlar Arası Rekabet Yoluyla Tekil Tecrübelerin Yansıtılması

Hélène Cixous “Medusa’nın Kahkahası” isimli makalesinde erkeklerin kadınların birbirlerinden nefret etmelerine sebep olduklarından söz eder: “Erkekler kadınlara karşı en büyük suçu işledi. Sinsice, şiddetle, onları kadınlardan nefret etmeye, kendi düşmanları olmalarına, muazzam güçlerini kendilerine kendileri aleyhinde harekete geçirmelerine, erkek ile ilgili ihtiyaçlarının uygulayıcıları olmalarına neden olmuşlardır” (1976: 878). Atwood’un eserinde de ataerki tarafından beslenen kadınlar arası rekabet açık bir şekilde ifade edilmektedir. Atwood, rekabeti ve kıskançlığı gizleme gereği duymamıştır çünkü ataerkil düzene ayna tutar ve bu şekilde düzen eleştirisi yapılmaktadır.

Romanın başından sonuna kadar kadın karakterler arasındaki rekabet gözler önüne serilmektedir. Penelope ve kuzeni Helen arasındaki rekabet ile ataerkinin kadınlar arası düşmanlığı beslediği, bunu kadınları erkeklerin kontrolünde tutmanın bir yolu olarak kullandığı gösterilmeye çalışılmıştır. Ataerkil düzenin hayatta kalması, kadınların kontrol edilmesiyle ve ataerki lehine kullanılmaları yoluyla sağlanmaktadır. Kitapta, kadınlar arasındaki rekabet, erkeklerle olan ilişkileri ve dekoratif nesnelere gibi görülmeleri üzerinden anlatılmaktadır. Rekabetin ve nefretin ilk defa bahsedildiği beşinci bölümde (“Zambak”) Helen bir *femme fatale* olarak tanımlanırken, Penelope sadık bir eş olarak tanımlanmaktadır. Ancak her ikisinin de ontolojik olarak varlığı erkekler ile ilişkileri ve iletişimleri üzerinden tanımlanmaktadır. Penelope inkâr edilemez bilgeliğine rağmen, Helen’i kıskançlığının ve ona olan güvensizliğinin üstesinden gelememektedir. Öyle ki, onun bu davranışları ve hisleri oğlu Telemachus’u da içine alan ataerkil düzen tarafından daha da kuvvetlenmektedir. Oğlu, annesinin bu takıntısını ve güvensizliğini fark ettiğinde, annesinin Helen ile ilgili sorduğu sorulara kışkırtıcı cevaplar vermektedir: “İşıldayan altın Aphrodite gibi...Övüldüğü kadar varmış doğrusu, hatta daha fazlası!” (Atwood, 2017: 111). Bunları duyan Penelope, hislerine yenik düşerek histerik davranışlar sergiler: “Artık biraz *yaşlanmış* olmalı,” dedim elimden

geldiğince sakin olmaya çalışarak. Helen altın Aphrodite kadar ışıltılı ha! Olacak şey değildi!” (Atwood, 2017: 111). Ataerkinin belirlediği güzellik kavramları, Helen’i erkeklerin gözdesi olarak sunarken Penelope’nin kadın olarak mutsuz hissetmesine sebep olmuştur. Penelope’nin Troya Savaşı’na ve Odysseus ile ayrılığına sebep olan Helen’e karşı içten içe bir düşmanlığı vardır: “Helen hiç cezalandırılmamıştı, şu kadarcık bile. Nedenini bilmek isterdim. Başkaları deniz yılanları tarafından boğazlanarak, fırtınalara savrulmuş, yılanlara dönüştürülerek ve oklarla vurularak ödemişlerdi ... Sayısız insanın zarar görmesine ve acı çekmesine neden olduktan sonra en azından kırbaçlanacağını sanırdınız. Fakat olmadı. Umrumda olduğundan değil. Hiç umrumda olmadı” (Atwood, 2017: 28). Penelope’yi gerçek düşünceleriyle konuşturan Atwood’un amacı, ataerkinin kadınlar arası düşmanlığı desteklemesini ve bunu ise kadınları erkeklerin kontrolünde tutmanın bir yolu olarak kullanmasını eleştirmektir.

Romanda, erkekler arasındaki sosyal ilişkilerin değişmez bir değer oluşu kadınlar arasında sağlanamayan kızkardeşlik ile tezatlık oluşturmaktadır. Kadınlar için rekabet etseler bile arkadaşlık, erkekler arasında önem verdikleri bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır çünkü zekice el ele vererek güçlerini ve statükolarını korumaktadırlar. Örneğin, talipler Penelope için rekabet etseler bile kendi içlerinde arkadaşlıklarını korumaya özen gösterirler: “Bu işte hep birlikteyiz, ölüm kalım meselesi bu. Sen kal, Penelope ölsün, çünkü kazanan kim olursa olsun onu öldüresiye becerecek, ha ha ha” (Atwood, 2017: 90). Ataerkinin baskı ve kurallar erkekleri bir arada tutmayı sağlamaktadır: “Hiçbiri korkup geri adım atamazdı, yoksa ötekiler onu alaya alır, ödle damgasını yapıştırırlardı” (Atwood, 2017: 91). Erkekler arasındaki sıkı arkadaşlık bağlarına rağmen kadınlar ayrılmış olarak sunulmaktadır. Kadınlar, ataerkinin baskıdan kurtulmak için güçlerini birleştirmek ve iyi geçinmek yerine rekabete, yani erilliğin oyununa yenilmişlerdir. Bu, ataerkinin aklın, kendi kendini böl, parçala, yut taktiği ile anaerkiyi alt etmesi şeklinde ifade edilebilir.

Atwood, Helen dışında Odysseus’un annesi Antikleia ve sütünesi Eurykleia’yı da Penelope’ye rakip olarak ele almıştır. Penelope’nin anlattığına göre kayınvalidesi onu “Usulen karşıladıysa bile [ondan] hoşlanmadığı belliydi. ... Çok genç olduğumu dilinden düşürmüyordu” (Atwood, 2017: 55). Eurykleia’yı ise başına en çok dert açan kadın olarak tanımlar: “Bana yapacak iş bırakmıyordu, kocama hizmet

edemiyordum, ne zaman karılık görevimi yerine getirmeye kalkacak olsam, hemen yanımda biter, Odysseus böyle yapılmasından hoşlanmaz diyerek beni durdururdu” (Atwood, 2017: 57). Bir yandan da Eurykleia, eril düzeni içselleştirmiş ve bu düzenin gerekliliklerini yerine getirmek için kadının yapması gereken ne varsa Penelope’ye empoze etmeye çalışan bir kadındır. Belli konularda da kendince Penelope’yi görevleri konusunda uyarır: “Seni tombullaştırmamız gerek”, o zaman Odysseus’a sevimli kocaman bir oğul verebilirsin! Senin görevin bu” (Atwood, 2017: 57). Bununla birlikte, Penelope Telemachus’u doğurduğunda Eurykleia kendisini Penelope’nin yerine koyarak annelik rolünü de üstlenir. Sonradan iyi anlaşmayı başarırlar ama Penelope için hala bu durum zorunluluklar dışında geçerli değildir: “Ondan başka konuşacak kimsem olmadığından... her defasında dediğine peki derdim” (Atwood, 2017: 57). Kadınlar arasındaki rekabet ve kötü arkadaşlık ilişkileri 21. Bölümde (“Koro Şarkısı: Penelope’nin Tehlikeleri, Dram”) yoğun olarak hissedilmektedir. Penelope hakkındaki dedikoduların, Penelope’nin sadakatsiz oluşu ile ilgili söylentilerin anlatıldığı bu bölümde, Penelope ve Eurykleia arasındaki dostluğun yapay olduğu görülmektedir. Penelope’nin iyi ve sadık bir eş olarak saygınlığını ve özellikle de Odysseus’un itibarını ve ataeril düzenin istikrarını korumak için Eurykleia, Penelope’ye yardım edecekmiş gibi, onun arkadaşymış gibi davranır. Ancak Penelope’ye hizmetçilerle ilgili söyledikleriyle erkek egemen sistemin devamlılığını sağladığı ve hemcinslerini cezalandırdığı görülmektedir:

Hani odanda ha bire dokumakla ün salmıştın ya,
Onca saat yatakta iş başında olurdun ya aslında!
Boynunu vurmaya yeter bunlar, artar da!
...
On ikisi, hanımım, sana yardım edenler,
...
Attığın her uygunsuz adımdan haberdar onlar –
...
Sustururuz onları göndererek Hades’e –
Pisliğe bulaşmış kötü kadınları sallandırır ipte! (Atwood, 2017: 124-26)

Atwood, kadının kadın üzerinde eril düzeni içselleştirme, kurallarına uyma konusunda baskı uygulamasını eleştirmek için roman boyunca alaycı bir dil kullanır. Erkeklerin baskın olduğu bu düzene kadınların da ayak uydurarak hemcinslerine baskı yapmasını eleştirmek için kadınlar arasında çekişmeli diyaloglar kurar. Diğer yandan, Penelope’nin hizmetçilerle arkadaşlığı sütnine ile arkadaşlığından biraz farklı gibi görünmektedir: “Kız kardeşlerdi adeta” (Atwood, 2017: 97). Penelope kızlarla arkadaşlıklar ediyor, onlara bildiklerini öğretiyor, onlarla şakalaşp

kahkahalar atıyor, sırlarını paylaşıyordu: “Onlar benim en çok güvendiğim gözlerim, kulaklarımdı... dokuduklarımı meşale ışığında sökmeme yardım eden yine onlardı (Atwood, 2017: 96). Aynı zamanda, Penelope hizmetçilerle edebi bir kızkardeşlik de kurmuş gibiydi: “Söküm işini yürütürken öyküler anlatırdık birbirimize” (Atwood, 2017: 96). Hikâye anlatımı yoluyla aralarındaki sınıfsal farklılık da böylece ortadan kalkıyordu. Vakitlerinin çoğunu birlikte geçiren Penelope ve hizmetçiler arasında efendi köle ilişkisi yoktur: “Kölelerin uyması gereken davranışları ne onlar ne de ben ciddiye alırdık” (Atwood, 2017: 97). Ancak hizmetçilerle de ataerkil sisteme karşı birlik olmak yerine hayatta kalabilmek için sonunda hizmetçilere ihanet etmekten sakınmaz: “Kendimi pek akıllı sanmakla ne budalalık etmişim meğer. Şimdi bakıyorum da düşünmeden hareket edip çok zarar vermişim. Ama, unutmayın zamanım daralıyordu, umudumu yitirmek üzereydim, bildiğim her hileye, her yönteme başvurmalıydım” (Atwood, 2017: 99). Hem Penelope hem de Eurykleia kendi elleriyle, günah keçisi ilan edilen hizmetçilerin ölümüne sebep olurlar. Hizmetçilerin *femme fatale* olduğuna dair mit yaymaktadırlar. Penelope’nin hizmetçilerle de samimi görünen ama gerçekte sahte ve ikiyüzlü dostluklar kurduğu anlaşılmaktadır. Hizmetçilerden kendisi için casusluk etmelerini istemesine rağmen bu konuda Eurykleia’ya söyledikleri de sahte dostluğu doğrulamaktadır:

Tek güvенеceğim sensin gayri.
De ki o kızların beceriksiz, hainler
Yolsuz işler çevirmek için Taliplerin tuzağına düştüler,
Zehirlenmişler, utanmaz arlanmazlar, insan içine çıkamazlar
Onun gibi bir Efendiye layık olamazlar! (Atwood, 2017: 125).

Showalter’ın kadınlar arası kızkardeşlikle ilgili söyledikleri de ataerkil düzende kaçış yolu bulamadıklarını doğrular niteliktedir: “Kadın kahraman, ataerkil tiranlık adına birbirlerini kontrol eden, kadın dayanışmasının olmadığı bir dünyada büyür. Bu dünyada, kadınlar arasında tek tük görülen kızkardeşlik ve nezaket vardır (...) bütünüyle bakıldığında, bu kadınlar, isteseler bile, birbirlerine yardım etmek için çaresizdirler” (Showalter, 2012: 96). Arasına görülen kızkardeşlik *Penelope*’de var[mış] gibi görünmektedir. Bu durum, belki de okurun kafasında belirsizlik yaratarak şu soruyu sormasına neden olabilir: Acaba, Penelope gerçekten tüm hikâyeyi veya gerçekleri anlatıyor muydu? Diğer taraftan bakıldığında ise şu soru akla gelebilir: Kanon eserlerde gerçek hikâye anlatılıyor muydu? Postmodern eserlerin amacı tek taraflı hakikatı alaşağı etmek olduğu için Atwood da kendisinde olayları bu şekilde anlatma hakkı görmüştür elbette. Onun başarmaya çalıştığı

hikâyenin anlatılmayan taraflarını görerek, sesi olmayan kadınlara farklı sesler verme fırsatı sunmak ve erkek egemen düzen eleştirisi yapmaktır.

Kristeva'ya göre ise, feministler genel olarak kadınlar arasındaki farklılıkları yadsıyan bir kardeşlik modeline sıkışıp kalmışlardır. Oysa, üçüncü kuşak feministlerin hedefi her kadının teklifiğini ve özneliğini vurgulamak olmalıdır. Önce kadın cinsine özel olan dil ve sonra tek tek her kadına özel olan dil ve özellikler keşfedilmelidir. Atwood'un öyküsünde farklı kadınlar arasındaki gerilimi anlatması, Kristeva'nın bu düşüncesinin bir örneği şeklinde okunabilir. İdeal, işbirlikçi, tektip bir kadın topluluğu canlandırmak yerine kadınların birbirlerini eleştirdikleri, birbirlerinden farklı bireysel özelliklerine vurgu yaptıkları, farklı şekillerde özne olmayı başarabildikleri daha gerçekçi bir toplum yaratır. Bir söyleşisinde Kristeva kadınların çoğulluğunu eleştirmek için şunları söyler:

Kanımca, artık *bütün kadınlar* şeklinde konuşmamızın imkânsız olduğu bir döneme geldik. Artık tek tek kadınlardan bahsetmeliyiz (...) Belçika'da yayımlanan *Les Cahiers du Griff* adlı kadın dergisinde basılan konuşmamın başlığı "Unes Femmes" di. Bundan kastettiğim şudur: Kadınların oluşturduğu bir topluluktan bahsedebiliriz ama esas önemli olan bu topluluğun *kitle* şeklinde mütalaa edilmemesi. Bu topluluk tek tek özgün kadınlardan oluşmalı. Ve bu dönemde feminizmi tehdit eden en büyük tehlike *sürü* şeklinde feminizm yapma dürtüsüdür. Topyekûn feminizm yapma ilk başlarda gerekli bir durumdu. Çünkü kadınlar seslerini "kürtaj hakkı istiyoruz, "mahrum edildiğimiz sosyal hakları istiyoruz", diye bağıarak duyurmaya çalışıyorlardı. Fakat *biz* kelimesi gittikçe sorunsal hale geliyor. *Biz* değil *benler*'den bahsetmeliyiz. Bizi kendi dilimizi bulmaya yönelten bakış açısı olmalı (Guberman, 1996: 116).

Atwood da Penelope, Helen ve Eurykleia gibi kadınları tek tip kadın kategorisinde değerlendirmek yerine her birini kendine has özellikleriyle, kendine has hisleriyle, kendine has cinsellikleriyle, kimini güzelliğiyle varolabilen, kimini zekasıyla, kimini ise diğer kadınları yönetmekle varolabilen kadınlar olarak yansıtmaktadır. Kristeva'nın eşitlik ve farklılığı her tekil durum için yeniden düşünmek gerekliliğinden yola çıkarak öne sürdüğü "unes femmes" fikri Atwood'a bir insanı tanımlayabilmek için o insanı bazı kategoriler dâhilinde düşünmek gerektiği düşüncesini eleştirme fırsatı verir (Durudoğan, 2010). Bütün kadınlar aynı olmak ve bütün kadınlar aynı kalıplara uymak zorunda gibi anlayışları eleştiriye açmaktadır. Bütün kadınların özgün olduğunu, kendi tekilliklerini anlatmaları gerektiğini savunan Kristeva'nın düşüncesinden yola çıkarak Atwood'un eserinde her tekil kadın ve her tekil kadının içinde bulunduğu tekil duruma özel ifadelerle onları betimlediği savunulabilir.

2.1.5. Penelope Mitinin Dokuma ve Su Sembolleri ile Yorumu

2.1.5.1. Dokuma

Antik Yunan'da dişi özellikli bir iş olarak kabul gören dokuma, bir yandan kadını sınırlı bir alana hapsederken diğer yandan kadının üretim ve yaratıcılık yeteneklerini hayata geçiren bir iştir. Örneğin, Penelope kumaş dokumakta usta olduğu kadar hile tasarlamakta da yaratıcı olmayı başarır. Odysseus'un yokluğunda taliplerinden bezen kadın, kayınpederi Laertes için gündüzleri dokuduğu kefeni geceleri sökerek taliplerini oyalar: "Gün boyu tezgahımın başından ayrılmaz, özenle dokur, bir yandan da hüznü sözler ederdim, örneğin, "Bu kefen Laertes'ten çok bana yaraşır, baksanıza, karayazım bu benim, yaşarken ölmek yazıyormuş alnımda" diyerek etrafındakilere Odysseus'un yokluğuna üzülyormüş izlenimi verir (Atwood, 2017: 96). Bir taraftan kefeni yaşlı Laertes için dokurken diğer yandan da kurnaz fikirlerini dokumakta, taliplerden kurtulmak için nasıl dolaplar çevireceğini planlamakta ve Odysseus'un geri gelmesi için zaman kazanmaya çalışmaktadır.

Bugüne kadar Penelope'nin dokumasıyla ilgili çeşitli yorumlar yapılmıştır. *Penelope's Daughters (Penelope'nin Kızları)* adlı kitabında Dell'Abate-Çelebi Penelope'nin dokumasına dair en ilginç yorumlardan birini Eski Yunan Antropoloğu Papadopolou-Belmehdi'nin yaptığından söz eder. Belmehdi'ye göre, Penelope'nin kefeni gündüz dokuyup akşam sökmesinin "hem edebi hem de metaforik bir anlamı" vardır (2016: 20). Dell'Abate-Çelebi'nin ifadesine göre edebi anlamı Penelope'nin domestik rolüne vurgu yaparken metaforik anlamı ona, kahramanlara ve erkeklere olduğu gibi kamusal alanda yer açar ve aktif bir özne olmasını sağlar (2016: 20-21). Kefeni örüp sökme işiyle oyalanması umudunu kaybetmemesini sağlar.

Penelope'nin dokuması mitolojide dokuma tanrıçası Athena'ya meydan okuyan Arakne'yi de çağırır. Arakne tecavüz edilmiş kadın imgelerini dokur, Penelope ise kayınpederinin kefenini dokur. Arakne ataerkil ideolojinin mağdur ettiği kadınların isyanını dile getirirken Penelope ataerkil ideolojinin neden olduğu kendi pasif bekleyişini protesto eder. Dokuma tezgahının başı kendisini özgür hissettiği, sessizce beklemenin üstesinden gelebildiği, toplumsal normlardan bir süreliğine de olsa sıyrılabildiği bir alandır. Hedefine odaklanan Penelope, her gece,

gündüz ördüğünü söküp taliplerini oyalayarak kendi başarısına ulaşır. Arakne gibi Penelope'nin de dokumasıyla fallus merkezli düzene meydan okuyan kadın yazınının arketipi haline geldiği yorumu yapılabilir.

Athena ve Arakne hikayesinden yola çıkılarak dokumanın bilgelik, zekâ ve sanat ile ilişkili olduğu düşünülürse kurnaz dokumacının da Yunan öykülerinde bir arketip olarak yerini aldığı söylenebilir. Penelope'nin kendisi de hem adıyla hem de dokumacı olarak şanıyla buna bir örnektir. Akgün'ün belirttiği gibi “Adı etimolojik olarak muhtemelen “bobin üzerindeki bir iplik” anlamına gelen Yunanca kelime *pene* ile ilişkili olan Yunanca *Penelopeia* kelimesinden türetilmiştir” (2010: 37). Romanda Penelope'nin adının hem iplik dokuma hem de hikâye anlatma ile ilişkisi olduğu görülmektedir. Hikâye anlatma ve kayınpederi için kefen dokuma yollarıyla sadece taliplerini değil etrafındaki herkesi idare edebilmektedir. *Larousse Semboller Sözlüğü*'ne göre dokuma “kaderi ve bağı” simgeler (Gardin & Olorenshaw: 2014: 186). Atwood kadınları ataerkil toplumun baskısından kurtarabilmek, erkeklerin abartılı efsanelerini yıkıma uğratabilmek için Penelope'ye öyküsünü anlatma ve kendi yazgısı örme şansı verir (bkz. Akgün, 2010: 41).

“Zambak” isimli bölümde Penelope dört özelliği ile tanındığını söyler: “zekasıyla”, “ağzının sıkı olmasıyla”, “kocasına bağlılığıyla” ve “dokumacılığıyla” (Atwood, 2017: 27). Dokuma, *Odysseia*'da anlatıldığı gibi Penelope'nin de hikâyesinin ayrılmaz bir parçasıdır. Penelope'nin anlatısında dokuma hem entrika aracıdır hem de hikâye anlatma eyleminin bir sembolüdür. Aynı zamanda, “Helen Yaşantımı Altüst Ediyor” bölümünde Penelope'nin dokuma tezgahının başında vakit geçirerek hem aile bireyleri hem de talipleriyle yaşayacağı rahatsız edici sosyal ilişkilerden kaçındığı görülür (bkz. Atwood, 2017: 63-65). Dokuma tezgâhının ona güvenli ve huzurlu bir alan sağladığı söylenebilir. Dokuma sadece öykü anlatımının değil *Odysseia*'daki kurgu ve yanlışlığın da sembolüdür çünkü Penelope okura Odysseus'un bir yalancı ve kurnaz olduğunu, istediğini elde etmek için ise herşeyi çok iyi kurguladığını hatırlatmak ister. Tıpkı Penelope ile evlenmek için girdiği yarışta yaptığı kurnazlıklar gibi. Aslında Penelope'nin talipleri oyalama bahanesiyle hem kumaşı hem de yalancılığı dokuma kabiliyeti okura onun ve Odysseus'un birbirine benzediklerini anımsatır. Bu da hiçbir şeyin veya hiçbir hikâyenin

görüldüğü gibi olmadığını ve tek bir taraftan bakılarak yargıya varılmaması gerektiğini hatırlatır.

2.1.5.2. Su

Dünyayı oluşturan dört temel unsurdan biri olan su sembolik olarak genellikle bereket ve saflığın yanı sıra kadınlarla, doğumla, yeniden doğuşla bağlantılıdır. Atwood'un romanı bu çağrışımlardan bazılarını taşır ve su Penelope'nin hayatında daha belirgin bir rol oynamaktadır. Öncelikle Penelope'nin annesi bir Naiad'dır. Naiad Yunan mitolojisinde akarsuların, çeşmelerin, nehirlerin perisidir. Yani Penelope bir su perisinin kızıdır, ki bu da Penelope ve su arasında güçlü bir bağ oluşturur. Penelope küçük bir çocukken babası kızının ona bir kefen dokuyacağından kuşkulanıp onun denize atılmasını emreder. Ancak "Naiad'ın kızını boğmaya kalkmakla aptallık etmişti. Su bizim elementimiz, doğuştan verilmiş hakkımızdır. Annelerimiz kadar iyi yüzücüler olmasak da su üstünde durmasını biliriz, balıklar ve deniz kuşlarıyla aramız iyidir" der Penelope (Atwood, 2017: 19). Ördek sürüsü hayatını kurtarsa da babasının sevgisine karşılık vermek artık Penelope için çok zordur çünkü babasıyla bir ırmak kenarında veya uçurumunun kıyısında dolaşırken birden aklına onu aşağı atabileceği gelir. Evlendikten sonra ailesinden ayrılıp Odysseus ile giderken de babasının kendisine kal diye yalvarışına hiç üzülmaz. Penelope'nin annesi ile su bağlantısı olsa da onunla da ilişkisi Penelope'nin ihtiyaç duyduğu kadar sevgi dolu değildir. Su, ayrıca, Odysseus'u Penelope'den uzaklaştır ve negatif anlamlar çağrıştırır. Onu sevmesi gereken kişilerden uzaklaştırdığı için Penelope'nin hayatında su gergin ilişkileri temsil eder. Laertes'in kefenini dokumak için kendisine ilham kaynağı olan şey de sudur. Annesinin suyun sürekli aktığı, sabit duvara benzemediği, hiçbir şeyin ona engel olamayacağı ile ilgili tavsiyesini hatırlar. Kendisinin de bir yarısının su olduğunu aklından çıkarmaması gerektiğini, bir engeli aşmak için suyun yaptığı gibi çevresinden dolaşması gerektiğini unutmaz ve annesinin tavsiyesine akıllıca uyar. Taliplere açıkça karşı koymak yerine, hile yaparak etraflarında dolaşır ve onları kefen dokuyormuş izlenimi vererek kocası dönene kadar oyalar. Bu da onun içinde bulunduğu koşullar üzerinde kontrol sahibi olmasını sağlar. Dolayısıyla, su sadece Penelope'nin yalnızlığını değil, aynı zamanda mücadele ve acılarıyla kazandığı sabrını temsil eder.

Bunlara ek olarak, su Penelope'nin annesi ve kadın vücudu ile olan bağlantısını da temsil edebilir. Penelope için acı verici ancak yine de önemli ilişkilerdir. Hayatın özü olarak su Gezgin tarafından şöyle tanımlanmıştır: “Su yaşamdır, yaşamın kaynağıdır, hayat veren, can verendir; ancak su aynı zamanda yıkan, yok eden, boğan ve cana kıyan ezici bir güçtür. Su daima akışkandır, kendi içinde bir döngüye sahiptir; yuttuğu her şeyi bir gün mutlaka verir, ancak verdiği şeyleri de geri alır. Mitoslarda yaşam sudan doğmuştur dolayısıyla su insanın ilk kutsallarından birisidir” (2016: 8). Su akışkan olduğu için belirsizliğin metaforu olarak kadınla ilişkilendirilir. Dış olanı düzeni tehdit edebilecek bir varlık olarak gören ataerkil akıl, dişilik, akışkanlık ve belirsizlik arasında imgesel bir bağ kurar. Zeus'un evlendiği dişi tanrı Metis her şeye dönüşebilmesiyle dişi olanın tekinsizliğini yansıtır. İleride bir erkek çocuk doğuracak ve bu çocuk Zeus'u iktidarından edecektir. Dışının doğurganlığı tıpkı su gibi tekinsiz görülür. Bir taraftan var ederken diğer taraftan yok edebilir. Zeus iktidarını korumak için Metis'e bir su damlasına dönüşüp dönüşmeyeceğini sorar ve Metis su damlasına dönüşünce onu yutar. Böylece, belirsiz kadını kontrol altına almış olur. Kadının tekinsizliği ve su ile temsil edilmesinin en eski örneklerinden biri bu miftir. Penelope'nin annesinin de ona verdiği öğüt ve sonrasında Penelope'nin oynadığı oyunlar kadın ve su arasındaki imgesel bağlantıyı görünür kılmaktadır.

2.2. AYLAKUTLU'NUN *KADIN DESTANI* ROMANI

Ayla Kutlu, *Kadın Destanı* romanında beş bin yıl önce Mezopotamya'daki Uruk kentinde hüküm sürmüş kral Gilgamiş'in öyküsünü ters yüz ederek kadın bakış açısıyla yeniden yazar. Kutlu, bu eseriyle, yirminci yüzyılın ortalarında Batılı kadın yazarların başlattığı erkeği özne kadını ise nesne olarak konumlandıran ve kanon eser olarak kabul edilen mitolojik hikâye ve destanları kadın gözünden yeniden yazma akımının Türk edebiyatındaki öncüsü olmuştur. *Kadın Destanı*'nın arka kapağında şu ifadeler yer alır: “Yazarın değerlendirmesiyle taraflı bir roman *Kadın Destanı*. Kadınlar için yazılmış ilk destan” (2004). Eril merkezli olan destanların ataerkil toplum tarafından üretildiği düşünüldüğünde Ayla Kutlu'nun kadına ait bir destan yazarak edebiyat dünyasına kadın yazını konusunda yaptığı önemli katkı göz ardı

edilemez. Dilek Direnç'e göre *Kadın Destanı*, "Farklı kültürel geçmişlerden gelen kadın yazarların edebiyatta son elli yıllık dönemde denedikleri ve yerleştirdikleri, kanon metinleri yeniden yazma projesi içinde değerlendirilmelidir" (Direnç, 2009: 317). Ayla Kutlu, eski Mezopotamya destanını feminist bir perspektifle revize ederek *Gılgamış Destanı*'nda hüküm süren ataerkil geleneğe meydan okumaktadır. Kadının da bir destan yaratabileceğini gösteren Kutlu, bir yandan da klasik destan biçiminden kopamaz ve destanda yer alan kahramanlık, macera ve Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı gibi konulara da değinmektedir. Bunun nedenini *Kadın Destanı*'na eklediği "Sanat Anlayışı" önsözünde şöyle özetler:

Üzerinde üç yıl uğraştığım *Kadın Destanı*, bütün ön çalışmalar -konu, tipler, kahramanlar, olaylar, mekanlar, zaman, yaşama koşulları gibi- hazır olmasına, yirmiden çok kez yazmaya başlamama karşın, anlatım sistemi oluşmadığı için yarım kaldı. Sistem, kurguya bağlı olarak özel bir dil gerektiriyordu. Daha önce yazılmış olan destanların mantığını da gerektiriyordu. Çağdaş bir yapıt için eski yapıtların özünü algılamalıydım (Kutlu, 2004: 9).

Ayla Kutlu, özgün metinde sadece yosma olarak bahsedilen bir kadının eski zamanlardaki yaşamını ele alırken aynı zamanda, çağdaş olanla da örtüştürerek günümüz gerçeklerine ve değerlerine de ışık tutmaktadır. Liyotani-Nippukir'in kadın olarak yaşadığı zorluklar günümüzde halen karşılaşılan olaylar olduğundan Kutlu'nun destanının evrensel olarak kadınların durumunu da eleştirdiği yorumu yapılabilir. Yosma ve rahibeyi aynı kadında bütünleştirerek kadınlığın hikâyesini anlatan Kutlu, bir yandan da günümüzde, ataerkil toplumda bilinçaltında kalmayıp eyleme dökülen kadın karşıtlığı, kadın sömürüsü, kadınların baskı altında olması, cinsel istismar, tecavüz gibi durumları da gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda, iktidar tarafından bir halkın nasıl sömürüldüğünü, insan ve doğa arasında nasıl bir ilişki olduğunu da tüm çıplaklığıyla anlatan bu eser, insanlığın ve uygarlığın zulmünün kadın bakış açısından anlatılmasının bir örneğidir.

Yazarın günümüzde geçerliliğini yitirmiş destan türünü eserinde kullanmayı sürdürmesi merak uyandırıcı ve etkileyicidir. Kutlu, eski zamanlarda yüceltilen destan türünü, yani erkeğe ait metni, ters yüz ederek önce destanı sıradanlaştırır, sonra ise kadını merkeze koyarak yazdığı destanın sadece erkeğe ait değil kadını da kapsayan bir tür olabileceğini gözler önüne serer. Yeniden yazdığı metinde destan mantığını sürdürerek eril dil ile anlatılan erkeğin dünyası yerine önemsiz ve küçük bir karakter olan kadının gözünden ve dilinden anlatarak kadını kahraman konumuna

yüceltmektedir. Ölümsüzlüğü arayan, yarı insan yarı tanrı Gılgamış'ın ve onun dostu Enkidu'nun¹⁷ kahramanlık hikâyeleri yerine yosma ve başrahibe olarak kadınlığın hikâyesini anlatır: “İnsanlığın şafağından bugüne dek, erdemli-erdemli, aşağılık yosma-aziz ana, pis gövde-yüce ruh diye bölünen, insan kimliği parçalanan kadınlığın hikâyesini...”¹⁸(Kutlu, 2004: 248). Altan, 1994 yılında *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*'nde yayınlanan, daha sonra kitabın arkasına eklenen söyleşisinde neden koşuk dilini seçtiğini sorduğu Kutlu'dan şu yanıtı alır:

Kadın Destanı'nı koşuk dilinde yazmış olmam, daha sonra öz ve biçim arasındaki kopmaz ilişki üzerine yeniden düşünmemen neden oldu. ... Düşündüm: Kitabımda Sümerler, yani bundan 5 bin yıl öncesi anlatılacak. 5000 yıl öncesinin destan olmuş bir kişiliği (Gılgamış) var. Bir de çok küçük, neredeyse milimetrik ölçüde bir fonksiyon yüklenmiş bir “kadın” var ve ben bu kadının öyküsünü yazacağım. ...birçok malzeme görüldü, tarandı, okundu, incelendi. Ve sıra geldi öyküyü oluşturmaya, öykünün özü zihnimde hazır... Ama öykü bir yere kadar gidip hep tıkanıyor. Bu tıkanmayı aşmak epey zamanımı aldı. ... Bir başrahibe herhalde düz bir yazı biçiminde dua edemezdi. Burada “koşuk dilli” kendiliğinden geldi. ...

Bu öyküde öz, biçimi şöyle etkiliyordu. Bir: Bu bir destanı ve düz bir roman üslubu biçiminde yazılması olanaksızdı. İki: Bu destanda Ayla Kutlu'nun mantığı egemen olamazdı, bu destanda Liyotani'nin ve Nippukir'in mantığı işleyecekti. Üç: Sümerlerin değer yargıları gündeme gelecekti. Dört: Onların mitolojisini oluşturan üstün güçlerin davranışlarının aktarılması da gerekecekti. Ve Ayla Kutlu'ya “Bunu sen kendi dilinle aktaramazsın” demek noktasına gelmiş olduğumu fark ettim. İşte “niçin koşuk dili”nin öyküsü de bu... (2004: 256-59).

Gılgamış Destanı'nda “Engidu'yu kırlardan alıp şehre getiren, onu insanlaştıran fahişenin hayatının nasıl olduğu sorusundan hareket eden Kutlu, destansı doğaya uygun bir metin kaleme almıştır” (Gökalp-Alpaslan, 2007: 154). Kutlu'nun kendine özgü üslubuyla yazdığı romanında, okuyucuyu kadınlık

¹⁷Yazar, Gılgamış ve Enkidu'nun isimlerini kurgu metninde “Gılgamesh” ve “Engidu” olarak kullanmıştır. Kutlu, 1942 ve 1951 yıllarında *The National Geographic Magazine* dergisinde yayımlanan makalelerde o topraklarda bulunan araştırmalarda ve tabletlerde kralın adının Gılgamesh biçiminde olduğunu, Engidu ya da Enkidu olarak mitolojik çağlar öykülerinde farklı birkaç biçimde yazıldığını ve romanda kendi seçiminin “Gılgamesh” ve “Engidu” olduğunu belirtir. Bununla birlikte, Assurca'da, Akkad dilinde ve destan formunu en başarılı biçimde yazıya döken Babil çevirilerinde, küçüklü büyüklü değişiklikler olduğunu, dilimize Muzaffer Ramazanoğlu tarafından çevrilmiş ve Millî Eğitim Bakanlığı yayını olan ilk Gılgamesh destanında, kitabın adının “Gılgamesh Destanı” olarak seçildiğini ifade eder. Çevirinin önsözünü yazan dünyanın en ünlü Sümerologlarından birisi olan Landberger'in ise “Engidu” dan söz ettiğini söyler. (A. Kutlu, e-mail ile kişisel iletişim, 17 Ekim 2020). Bu çalışmada, alıntı yaparken yazarın tercihi, eleştiri yaparken ise “Gılgamış” ve “Enkidu” isimleri kullanılacaktır.

¹⁸Alıntının aslı: Erendiz Atasü, “Kadınlar ve Bölünmüşlük”, Argos, Haziran 1991. Bu alıntı Cumhuriyet Kitap'ın 1994'te yayınlanan 210. Sayısındaki yazıya aittir. Cumhuriyet Kitap'ta yayınlanan bu yazı Kutlu'nun 2004 tarihinde basılan *Kadın Destanı*'nin arkasına eklenmiştir (bkz. Kutlu, 2004: 248).

durumuyla ve kadınlık bilinciyle apaçık ve içtenlikle yüzleştirdiği görülmektedir. Dünya edebiyatında önemli bir yeri olan, ana izleklerden biri sayılan Gılgamış efsanesini kadın bakış açısıyla yeniden yazarak Türk edebiyatına da ilk örneği sunmuştur (bkz. Altan, 2004: 250). *Kadın Destanı*, bir kadının yosma oluşundan başrahibe makamına yükselişi, çocukluğu, gençliği, yaşlılığı, sevgisi, ırzına geçilmesi, analığı, tutsaklıktan özgürlüğe kavuşması gibi konuları ele alarak kadın hayatının çeşitli evrelerine yer vermiştir. Kutlu'nun eseri kadınların bu öyküyle özdeşleşerek kendilerinden bir şey bulmalarına ve farkındalık kazanarak destanlara eleştirel gözle bakmalarına vesile olmaktadır.

Kadın için bir destan yazma aşamasında diğer destanlarda kadını irdeleyen ve kutsal ana olduğu zamanlardaki konumunu sorgulayan Ayla Kutlu, kadın üzerine yazılmış bir destan olmadığına ya analığın yüceltildiğine ya da cinselliğin ön plana çıkarıldığına vurgu yaparak kadın için “Böylece eve kapatılmış bir ikinci cinsti kadın” ifadelerine yer verir (Altan, 2004: 259). Kadın ile ilgili bu algıları yıkmak için “Kadın da bir destan kahramanıdır, kadın da bir destan yaratabilir” anlayışıyla yola çıkan Kutlu, kadının özne olarak kimliğini sorgulayan evrensel bir eser yazar (Altan, 2004: 260). Kitabına “destan” adını vererek hem eril dille yazılan destanları eleştirdiği hem de kadının kendi destanıyla eril destanlara meydan okuyabileceği söylenebilir.

Gılgamış Destan'ı boyunca, bir tanrıça olan Ninsun'dan doğan ve üçte ikisi tanrı, üçte biri erkek olan Gılgamış, ölümsüzlüğü ve bilgiyi arayan “güçlü, üstün, bilgiç, bilge” bir yönetici olarak anlatılır (*Gilgameş*, 1998: 27). Uruk halkı ise düğün günlerinde damattan önce gelinlerle yattığı ve erkekleri savaştı olmaya mecbur ettiği için kralları Gılgamış'ın acımasızlığından rahatsızdır. Uruk kenti ataeril zulmün olduğu, cinsel iktidarın küçük kızların ırzına geçilerek kurulduğu bir şiddet toplumdur. Ayla Kutlu, okura tapınak yosması Liyotani'nin, bu şiddet toplumunda kadınların ırzına geçenlerden, onları ezenlerden daha bilge ve daha yüce olduğu mesajını vermek ister. Üstündür çünkü akıllı bir kadındır; duyduklarını, gördüklerini ve yaşadıklarını başrahiplerden, krallardan ve yarıtanrılarından daha iyi değerlendirme yetisine sahiptir. Bununla birlikte, hor görülen Liyotani'nin olayların akışını etkileyici rolü de vardır. İnsanlar, Gılgamış'ın tiranlığına meydan okumak için Tanrı'dan vahşi insan Enkidu'yu yaratmasını dilerler. Uruk'un kudretli ve zalim kralı

Gılgamış'a kafa tutmak üzere Dicle Nehri'nin çamurundan yaratılan Enkidu ile sevişerek ona insan olmayı öğreten Liyotani bir yosmadır. Kıllarla kaplı, maymuna benzeyen bir yaratığı sevgisiyle, şefkatiyle, dokunuşuyla, sıcaklığıyla evcilleştiren ve olgunlaştıran bir kadındır. Burada kadının rolü önemlidir çünkü kadın, Enkidu'yu/doğayı evcilleştirmektedir. Liyotani, doğurganlığı ve kadın bedenine ait döngüleri doğanın döngülerine benzediğinden doğa ve toprak ile özdeşir. Enkidu ise bir avuç çamurdan yaratılmış bir yaratık olarak Liyotani ile tanışmaya kadar doğadan ayrılmamış, ben ve öteki kavramlarını bilmeyen ilkel insan olarak doğaya aittir. Enkidu Liyotani'yi terkedip Gılgamış'a koştuğu vakit kendisini doğadan kopartarak kültüre/dile geçiş yapar ve böylece özneleşme süreci de başlamış olur. Enkidu'yu/doğayı ehliştiren, insan olarak olgunlaştıran Liyotani/kadın eril odaklı düzenin içine kabul edilmez ve ötekileştirilir. Ataerkil sistem kültürün karşısında yer alan doğa ile birlikte kültürün dışına itilerek ötekileştirilen kadını egemenliği altına alır. Gökçen'e göre: "Gerek kutsal kitaplardaki yasak meyvenin Âdem'e Havva tarafından sunulmuş olması, gerekse *Gılgamış Destanı*'nda Enkidu'yu ehliştirmek için bir kadının seçilmiş olması, kadınların doğanın insanın egemenliği altına alınmasındaki rolünün simgesel anlatımları olarak görülebilir" (2012: 276).

Romanın başından sonuna kadar kadının nasıl destanlaştığı anlatılır. Başlarda ezilen, hor görülen, acıklı bir durumu olan Liyotani, ona sunulan yaşama razı gelerek Tanrılar Tapınağı'nda erkeklere hizmet eder. Cinsel nesne konumunda yaşamına devam eden Liyotani, bir yandan da istemediği çocuklara ve Gılgamış'ın oğluna analık eder. Özgürlüğe kavuşacak imkânı yoktur. Tesadüfleri fırsata çevirdiği takdirde özgürlüğüne kavuşabilme ihtimali artar:

Liyotani öyküde giderek destanlaşıyor. Önceki durumu çok acıklı...Mitolojik biçimde büyütülmüş bir kız çocuğu Tanrılar tapınağına getiriliyor ve hiçbir yeğleme hakkı olmaksızın önüne bir yaşam biçimi sunuluyor. Bu yoldan gitmemesi olanaksız. Çünkü bu dar yolun iki yanı yüksek duvarlarla çevrili...Özgürlüğü tesadüflere bağlı...Liyotani de yaşamın karşısına çıkan "şans"ı kullandı. Liyotani'nin tapınak yosması kimliği doksan derece bir dönüşle büyük bir kırık çizerek güçlü ve saygın bir kadına, Nippukir'e dönüştü (Kutlu, 2004: 260).

Liyotani, kimlik kazandırdığı Enkidu'nun ölümünden sonra kaçır. Uruk kentine uzun zaman sonra geri döndüğündeyse veba salgınıyla mücadele eden halk, mucizevi şekilde bu illetten kurtulunca Liyotani'ye masumiyetin ve saflığın temsili olarak en kutsal makamı sunar. Tapınak yosması kimliği, özgür ve güçlü bir kimlik taşıyan Başrahibe Nippukir'e dönüşmüştür. Bu, tıpkı Gılgamış'ın ölümsüzlük

yolculuğu gibi Liyotani'nin özgürlük ve olgunlaşma yolculuğudur. Eril düzende yaşadığı bu zorlu yolculuk sonrası saygın bir benlik kazanmıştır. Günümüzdeki kadının kaderi de yüzyıllar önce Liyotani'nin yaşadıklarından farklı olmadığı için Kutlu'nun yirmi beş yıl önce yazdığı bu eser, hala güncelliğini korumakta ve günümüz toplumuna mesajlar iletmektedir.

2.2.1. *Kadın Destanı*'nda Yapısöküm ve Revizyonist Mit Yazımı

Ayla Kutlu, üzerinde uzun süre çalıştığı ve revize ettiği tarihte bilinen en eski destanı alıp mitolojik çağlarda kadının nasıl bir yaşam sürdürdüğüne odaklanarak “yeniden söylen yarat[ır]” (Ostriker, 1985: 317). Yazar, kadınlar ve erkekleri evrensel olarak sabit ve değişmeyen ikili bir karşıtlık olarak tanımlamanın çağ dışı olduğunu ortaya koymak için kadına ait bir destan yazmıştır. Özgün miti koruyarak yeniden yazdığı kitabında, boşlukları doldurarak ve sessizleştirilmiş bir kadına ses vererek kadınların anlatılmayan hikâyesiyle ilişki kurduğu bir anlatı ile karşımıza çıkar. Bilgiyi ve ölümsüzlüğü arayan Uruk kralı Gılgamış'ı yücelterek anlatan destanı ters yüz eden Ayla Kutlu, metninin merkezine bir zamanlar yosma olan ve İŞTAR'ın tapınağında erkekleri bedeniyle mutlu etmeye çalışan, daha sonrasında ise başrahibeye dönüşen Liyotani-Nippukir'i yerleştirir.

Erkek odaklı, tek taraflı anlatılan destanlar, okurun öykünün anlatılmayan yanlarını bilmesine olanak tanımaz. Bu doğrultuda Ayla Kutlu, romanındaki dışlanmış olarak kadını ve hikâyesini ön plana çıkarmak ve ataerkil topluma bir mesaj vermek için romanının adını *Kadın Destanı* koyarak *Gılgamış Destanı*'ni yapısöküme uğratar. Başlık, erkek egemen düşüncenin yıkıldığına işaret eder. Erkek kahraman yerine kadını merkeze koyan bir başlık seçmesi daha yapıtın başından itibaren anlatımı ters yüz edeceğinin sinyallerini verir. Kutlu, kadın/erkek ikili karşıtlıklarını bozup tersine çevirerek destanda yan karakter olarak görülen kadını merkeze konumlandırır. Romanın adı ile birlikte anlatıcı da değişmiştir. Destanlar üçüncü şahıs ile anlatılırken Ayla Kutlu, kadının hem cinsiyet olarak hem de anlatıcı olarak varlığını göstermek için birinci tekil (ben) anlatıcıyı tercih eder. Yeniden yazılan eserde eskiden romanın nesnesi olan Liyotani-Nippukir'in kenarda bırakılmayı, sömürülmeyi ve ezilmeyi kabul etmeyerek özne konumuna nasıl yükseldiği anlatılır:

Anlat bunları Nippukir, seni zamanın ötesine taşıyalım.
Binlerce yıl sonrasına.
Yalnızca doğru olanı yaz. Bildiğin doğruları. Kendinden geçir.
Liyotani'yi anlat. Neler yaşamış, nasıl Nippukir olmuş?
Ben, deme artık. Anlat tarafsız öyküsünü iki kadının.
İki ayrı insan gibi yaşayan... yaşamın böldüğü kimliği, zaman bütünlesin.
Süt emenin ve ırzına geçilenin,
Hor görülenin... Bugün ve binlerce yıl sonra...
Ve yüceltilenin... Aynı bedende saygınlığın doruğuna yükselenin:
Anlat hikâyesini... (Kutlu, 2004: 43-44).

Ayla Kutlu'nun destan türüne yenilik kazandırmaktaki amacı, ataerkil bir toplumda kadınlara söz hakkı tanımaktır. Bilindiği gibi Gılgamış, kendi öyküsünü tabletlere yazdırarak ölümsüzlüğü amaçlamıştır. Enkidu'nun ölümünden sonra Gılgamış ölümsüzlüğü aramak için Utnapiştim topraklarına epik bir yolculuğa çıkar. Tufan'dan sağ kurtulan Utnapiştim, Gılgamış'a ölümsüzlük otu verir. Elde ettiği ölümsüzlük bitkisini bir yıla kaptırınca insanlar için ölümsüzlüğün imkânsız olduğunu anlar ve ismini ölümsüzleştirmek için hikâyesinin tabletlere kazınmasını ister. Güçlü kral, zaafına yenik düşerek ölümsüzlük arayışında yok olmuştur. Yazıcılar Gılgamış'ı tarihte yaşatmaya çalışacaktır ama bu yenilmez güçlü kral artık hayal ettiği sonsuz iktidarından olmuştur. Tanrıçanın oğlu Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışında ölmesi ile iktidar hiyerarşisi de altüst olur: "Ölüm herkese gelecek Gılgamış, / Annenin tanrıça olması neyi değiştirir? / Tanrılar da unutuluyor, bu da ölüm değil mi? / Dışarda yazıcılar yazıyor yaptıklarını, hatta yapmadıklarını gerçek gibi" (Kutlu, 2004: 25). Öyküde bir yandan Gılgamış'a ve tarihi olaylara yer verilirken diğer yandan ise Liyotani'nin acılarını kadınlarla paylaşabilmesi ve kadınlarda farkındalık bilinci oluşturması için ölmeden önce kendi öyküsünü yazmasına imkân verilir. Destanlardaki kadınlar, erkek kahramanları maceralarında destekleyen, cinsel nesne olarak erkeklere hizmet eden ama söz sahibi olmayan yan karakterler olarak gösterilir. Kutlu, "yosma"dan "başrahibe"ye dönüşen bir kadının öyküsünü yazarak kadınların da anlatılacak kahramanlık hikâyeleri olduğunu, onların da epik türünün kahramanları olabileceklerini göstermektedir. Destan boyunca tapınak fahişesinin¹⁹ değişimi hayatın evreleri çizgisinde ilerler; 11 yaşında çocukluktan, genç kadınlığa, anneliğe ve sonunda yaşlılık ve ölüm. Kadın hayatının

¹⁹ Direnç, Akatça'dan farklı çevirilerde "fahişe", "orospu", ya da "yosma" olarak anıldığına ve "Tapınak fahişesi" teriminin tarihsel dönemdeki işlevinin Muazzez İlmiye Çığ'ın *Vatandaşlık Tepkilerim* kitabında anlatıldığına vurgu yapar (Direnç, 2009: 315-317).

döngüleri açısından bakıldığında ise dönüşüm bakire bir kızın erkekleri mutlu etmek için yosma olarak tapınağa getirilmesi, çocuklar doğurarak anne olması ve sonunda ise kutsal kadına dönüşmesi şeklinde ilerler. Bir feminist tekrar okuması olarak bu eser, sadece antik Uruk kentindeki baskı altında kalan kadınları değil aynı zamanda geçmişteki, günümüzdeki ve gelecekteki tüm kadınların sesi olmuştur. Ana karakter erkek kahramandan kadın kahramana geçiş yaptığında anlatı erkeklerin dövüşme, savaş, öldürme, böhürlenme gibi hikâyelerinden bir kadının var olma mücadelesine, acılarına, sevgisine ve yaşadığı zevklere dönüşmüştür (Uzundemir, 2012). *Kadın Destanı*, aynı zamanda, doğanın uygarlığa, kadının erkeğe bir başkaldırı anlatısı olarak kadın ve erkek ile doğa ve uygarlık ikili karşıtlıklarının tersine çevrildiğini açıkça gözler önüne seren bir romandır (Gökçen, 2012: 275). Kutlu'nun romanı, "Babanın yasası[nı], diğer bir ifadeyle kadınların erkekler tarafından yönetilmesi"ni ters yüz etmektedir. (Çakır, 2009: 446).

Macera ve ölümsüzlük arayışı dışında, bu destan da dahil destanların çoğunda öne çıkan temalardan biri de kadınları dışlayan erkek arkadaşlıklarıdır. Erkekler kadınların olmadığı bir savaş ortamında erkeklerle yan yana dövüşürken kendilerini daha cesur, daha güçlü ve daha erkeksi hissederler. Örneğin, Gılgamış ve Enkidu dövüşmeleri sonucunda birbirleriyle kucaklaşarak yoldaş olurlar, isimlerini ebediyete yazdırmak ve güçlerini sınamak için birlikte sedir ormanının koruyucusu Huvava ile savaşır. Huvava ilk Sümer metinlerinde HUMBABA olarak geçer. *Kadın Destanı*'nda ise Lübnan ve Amanos dağlarındaki sedir ağaçlarının koruyucusu vahşi doğa yaratığı olarak geçer. Kutlu, eserinde Huvava'ya bir kimlik vermek yerine, ilkel insanı ürküten bir doğa olayı olarak sunar (Kutlu, 2004: 235). Buna ek olarak, Gılgamış'ın hem kadınlara ve halkına zulmü hem de iktidarı Enkidu'nun desteği ile iyice pekişir. Destanda önemsiz olarak görülen kadınlar küçük rollere sahiptir. Bu roller genellikle kadına atfedilen klasik rollerdir: Ninsun şefkatli anne, Şamhat-Liyotani'nin özgün destandaki adı-baştan çıkarıcı kadın, İŞTAR Gılgamış'a evlenme teklif eden ancak reddedilen aşk tanrıçası, Siduri bar sahibi kadın ve Utnapiştim'in isimsiz karısı (Uzundemir, 2012). Destanda kadınlar Gılgamış'ın arzularının kurbanı olurlar ve arzu nesnelere olarak muamele görürler. Baskı altındaki kadınların kendi öykülerini anlatabilecekleri bir isimleri veya sesleri yoktur. Bu kadınlar ataerkil egemenlik altında susturulmuş ve cinsel istismara uğramış, kendilerini erkeğe adanmak zorunda hissettirilmiş kişilerdir. Yalnızca erkeklere itaat ettiklerinde veya

çocuk büyüttüklerinde pozitif anlam kazanırlar. *Kadın Destanı*'nda Kutlu, kadının dönüşümü temasıyla bu algıyı yıkıma uğratmaya çalışmıştır.

Gılgamış Destanı'nda kadınlar cinsel nesne olarak erkeklere hizmet eden, zorunlu olarak çocuk doğurup anne olmak durumunda kalan, sessizleştirilen, bireysellikten ve kimlikten yoksun kişilerdir. Örneğin, destanda Enkidu ile karşılaştığında veya onunla seviştiğinde, Gılgamış ırzına geçtiğinde yosmanın ne hissettiğinden ve düşüncelerinden bahsedilmez. Ayrıca, yosma sorgulamadan kendisine verilen görevi kabul eder. Avcı'nın babası oğluna Enkidu'yu yakalayıp getirmek için bir yosma istemesini öğütler. Yosma'nın adı bile yoktur, sadece 'kadın' veya 'yosma' diye hitap edilir ve kadınlık görevini yerine getirmesi beklenir. Bu noktada *Kadın Destanı*'na dönülecek olursa, Kutlu'nun Enkidu ile karşılaştığında Liyotani'nin neler hissettiğine ayrıntılarıyla yer verdiği, Liyotani'ye ses verdiği ve Liyotani'nin kendisine verilen bu görevi sorguladığı görülür. Destanı ters yüz etmek için yaptığı yeniliklerden biri olarak kadına söz hakkı ve sorgulama hakkı tanınması onun toplumda birey olarak var olabilmesine olanak tanımıştır. Liyotani bu göreve itaat etmek ve kabul etmek zorundadır ancak başrahibenin, dolayısıyla tanrıçanın, verdiği görevi sorgulaması açısından kısmen de olsa isyan ettiği söylenebilir. Özgün destanın aksine asli rol verilerek kadın destanın merkezine yerleştirilir.

Kutlu, hikâyeyi şiir şeklinde yazarak biçemi değiştirmez ancak ana karakter olarak destan türünde olduğu gibi dünyaca ünlü bir kahraman seçmek yerine soylu olmayan, alt tabakadan yosmayı tercih eder. Onun kahramanı da kendisini önemsiz biri olarak nitelendirir. Öylesine sıradan bir kadındır ki asil olarak doğmamıştır. Geçmişle ve ailesiyle ilgili bilgisi yoktur. Asıl adı Liyotani'dir ve doğumundan sonra annesi Akkasi-ya öldürülmüştür. Annesinin arkadaşı Dicle onu büyütmüştür. Tapınağın rahibi tarafından tecavüze uğradıktan sonra on bir yaşındayken bir yosma olarak İŞTAR'ın tapınağına getirilmiştir. Daha sonra Enkidu'ya nasıl sevişileceğini öğretmek için seçilir ve Gılgamış, Enkidu ve diğerlerinin çocuklarını büyütmele yükümlüdür. Gılgamış, Humbaba'yı öldürdükten sonra Uruk'a dönen Liyotani ikinci adını ve kimliğini alır. Liyotani adını kimse hatırlamaz ve onun geri dönmesiyle veba salgını sona erer. İŞTAR'ın tapınağının başrahibesi olur ve beyaz kuğu anlamına gelen Nippukir adını alır:

Beyaz kuğu...Uğur getirdi yeniden URUK'a ve KULLAB'a.
Kutsal Başrahibe sayıldı, kendiliğinden.

Güven, özveri ve incelikler onda bütünleşti (Kutlu, 2004: 195).

Gılgamış'tan olan oğlu ise tapınağın başrahibi olur. Bu oğul bir zamanlar Liyotani'den alınarak dağlara götürülmüş ve Liyotani bu duruma hiç üzülmemiştir çünkü Gılgamış'tan olan bu çocuğu tiksintiyle doğurmuştur. Bu çocuğu kaybetmek Liyotani'yi üzmemek yerine güçlendirmiştir. Nippukir, oğlunu reddederek erkek egemen düzeni ve dayattığı normları da reddeder. Bu reddetme aynı zamanda anne arketipini ve kadına biçilmiş analık kalıplarının reddi olarak da yorumlanabilir:

Oğlumu terk ettim...

...

Suçlu duymadım kendimi. Asla duymadım.

Bugün de bırakırdım onu. Bir canavardı döl yatağında beslenip dışarı ağan.

Gılgameş'in erbezinden kopmuş da canıma tutunmuştu.

Ruhu hala canavar (Kutlu, 2004: 30).

Yıllar sonra tapınak başrahibi olarak karşısına çıkan bu oğul, tıpkı babası gibi yıkıcıdır, zulmedicidir ve babasının izinden gider. Ana oğul arasında bir iktidar mücadelesi başlar. Başrahip olan oğul başrahibe Nippukir'i yok etmek ister ve sebebi ise Nippukir'in itaatsizliğidir:

En büyük tehlike sensin Başrahibe.

Seni yok etmeliyiz önce, düşmanı yeneriz nasılsa.

Çünkü sen karşı çıkıyorsun kadının boyun eğmişliğine.

URUK ve KULLAB insanımı bölüyorsun.

Kadın karşı çıkmaz. Düşünmez kadın.

Kadın itaat eder.

Bakma kentin koruyucusunun İNANNA olmasına.

Kent benimdir.

Nasıl ki bir zamanlar Gılgameş'in olmuştu

Bu kent benimdir, onun oğluyum!.. (Kutlu, 2004: 213)

Örümceğin oğlu Nippukir ile yetke savaşına girer. Nippukir Başrahabin insanları mutsuz etmesine katlanamaz. Bu iktidardan kurtulmanın yolu Başrahip gibi düşünerek öldürmektir. Oğlunun zulmüne dayanamayan Nippukir eyleme geçer ve onu zehirler, kendisini ise bir odaya kilitleyerek halkı için kurban eder. Nippukir'in hikâyesi antik dünyanın en iyi büyücülerinden biri olan ve çocuklarını öldüren Medea'nın hikâyesine benzer. Nippukir de Medea gibi anneliği reddederek kendi bedeninden çıkan çocuğu öldürür. Medea ve Nippukir kendi elleriyle kendi soylarını yok ederek ataerkil toplumda kadınlık ve annelik rolünü yerine getirmesi beklenen, sessizce acı çeken kadın imgesini yıkarlar. Ataerkil düzenin kadınlara uyguladığı fiziksel ve duygusal şiddeti içselleştiren Nippukir, bu şiddeti kendi oğluna yönelterek edilgenlikten etken olmaya geçiş yapar: "Kendi hayatından vazgeçmesiyle kurban

kimliğindeyken, toplumsal dayatmalara karşı çıkmakla ve erkek odaklı bir dünyanın kurallarını reddederek “ben oyunu terk ediyorum” demekle hem özne konumuna geçmiş hem de toplumsal normlara ve egemen ideolojilere saldırmış olmaktadır” (Direnç, 2006: 121). Kendi yaşamından vazgeçen Nippukir, bu yolla erkek öznenin nesnesi olmaya da son vermiş olur. Ölümsüzlüğü arayan erkek kahraman Gılgamış’ın aksine Liyotani/ Nippukir’in böyle bir arzusu yoktur. Bununla birlikte, Nippukir oğlunu öldürerek Uruk’lu kadınları da zulümden kurtarmıştır. Nippukir’in ölümü ise halkına yaşam bahşederken kendi sessizliğine ise çığlık olmuştur. Son bölümde -sekizinci tablet- hikâyesini anlattığı tabletlerin yok edildiğini gören Nippukir, son nefesini vermeden önce İNANNA’ya yalvararak kadınları kurtarması için seslenir:

Sevginin kaynağı İNANNA.
Yaşamın döl yatağı İNANNA.
Onuru insanlığım, İNANNA.
Kadınları İNANNA:
Kadınları Kurtar!.. (Kutlu, 2004: 227)

Kutlu’nun yarattığı iki isim ve iki kimlik tıpkı beden ve ruhun ayrılmaz bütünlüğü gibi Liyotani ve Nippukir’i temsil etmektedir. Liyotani bedeni temsil ederken Nippukir ruhu simgeler. Liyotani ve beden vücutları sömürülen, ırzına geçilen URUK kadınların da sembolüdür. Kutlu, Celal Üster ile yaptığı söyleşide ruh ve beden ayırımına dair şunları söyler:

Her dönemde bölünen kimlikleri vardı kadınların ve hep bir yanı değerlendiriliyordu. Ruh ve beden ayrılıyor, bunlar ayrı ayrı şablonlara sıkıştırılıyordu. ... Kadın erkek kadar, tıpkı onun gibi kalıplara konmayacak kadar özgün içsel yapıya, kültüre, değer yargılarına, güzelliklere, çirkinliklere ve bunların hepsine aynı anda sahip olandır ve bölünmeyen bir kimliği vardır. Benim yaptığım, eksik ve yanlış algılanıp, kuşaklar boyu böyle değerlendirileni, biraz daha gerçeğe yakın biçimde tanıtmak... (Kutlu, 2004: 265).

Ana metinde Şamhat olarak bilinen, Enkidu’yu cezbederek Gılgamış’a götüren fahişeye hem tapınak yosması Liyotani hem de başrahibe Nippukir olmak üzere iki kimlik vermesi Kutlu’nun destanı yapısöküme uğrattırırken yaptığı en önemli değişikliktir. Kutlu, *Gılgamış Destanı*’ndaki yosmanın hikâyesini toplumsal cinsiyet rollerinin kabul edilmemesi ve kadın meseleleriyle detaylandırarak yeniden yazar ve destansı erkek anlatısını yıkar. Kimlik değişimleriyle de kadının güç dengesini değiştirebileceğini göstermiştir: “Bu destan adaptasyonunda, birçok destan ögesini etkili bir biçimde tersyüz etmiştir. Burada bu tersyüz etmeyi inandırıcı kılan, destan kahramanı kadının Liyotani’den Nippukir’e dönüşme sürecidir” (Parla, 2008: 113).

Kadın bakış açısı ile yazılması destanın odak noktasını değiştirmektedir. Liyotani-Nippukir erkek egemen bir toplumda köle olarak satılan, kocaları tarafından şiddete maruz kalan, cinsel istismara uğrayan kadınların hikâyesini anlatır. Direnç'in belirttiği gibi "Kadın olmak ve büyümek, hele ki gücün erkeğin elinde toplandığı, eril değerleri mutlaklaştıran ve yücelten, dişil olanı aşağılayan ve ezen erkek egemen toplumlarda tehlikeli bir süreçtir... Kuyuların 'bütün renkleri yutan' suları gibi, yaşam içinde ataerkil düzenin dayatmaları da kadınların bütün renklerini soldurmakta, yaşama ilişkin umut ve beklentilerini yutmaktadır" (2006: 219). Erkek egemen bir sistemin ve kültürün ötekileri olan kadınların hayatına yer veren kitapta toplumdaki genel düşünceye paralel olarak erkek, gücü, yenilmezliği, üstünlüğü temsil eden olarak ele alınmıştır. Bu düşüncenin kadınlara koyduğu kurallar oldukça belirgin bir şekilde eserde yansıtılmıştır. Ayla Kutlu, bu sistemi kaleminin gücüne dayanarak eleştirir ve ataerkilliğin temelinde yer alan ve erkeğin otoritesini simgeleyen 'fallus'u mercek altına alır. Onun amacı, kadının erkeğin iktidarını kabul edişini, susturulmuşluğunu, kendini ataerkil zihniyete adamak mecburiyetinde hissettirilişini altüst etmektir.

Ayla Kutlu, destanın ciddi dilini yapışöküme uğratmak için metinlerarasılığın kavramlarından biri olan alaycı dönüştürüm yoluyla destanın biçimine kısmen de olsa müdahale eder. Dördüncü tablette geçen argo ifadeler bunun bir örneğidir: "Engidu'nun bebeğini... Bir götverenin..." gibi (Kutlu, 2004: 148). Beşinci tablette "Gılgameş kızları bozuyordu gecelere" (Kutlu, 2004: 156), "Gılgameş'in bacak arası dört kez uyanıyordu o gece" (Kutlu, 2004: 175) cümleleri de ağdalı, resmi ve ciddi destan dilinden uzaklaşıldığını gösterir. Enkidu ile savaşından sonra Gılgamış'tan kurtulamayan halk tanrılara küfreder çünkü tanrılar kendileriyle kedi fare oyunundaki gibi oynamaktadır:

Başlarını kaldırmadan ve kımıldatmadan dudaklarını,
Bütün Tanrılara küfrettiler.
Onlar da aşağılıktı, onlar da adiydi en az yarattıkları kadar.
Oynuyorlardı kendileriyle, kedinin fareyle oynaması gibi.
Tıpkı öyle... Kedi oynuyordu, keyifliydi:
Kendileri fareydi, ağlıyorlardı. (Kutlu, 2004: 147)

Bununla birlikte, Kutlu, üçüncü tablette ARURU için "ARURU Cadısı" ifadesini kullanır. Destanlarda tanrıların ve tanrıçaların güçlü, insan üstü özelliklere sahip, dünyayı kontrol altına alan varlıklar oldukları düşünüldüğünde *Kadın*

Destanı'nda insanların onlara küfretmesi destanlardaki korkulan, ciddi tanrı imgesini yıkmakta, ataerkil din kavramı sorgulanmaktadır.

Kutlu, kadın-erkek ikiliklerini yapı söküme uğrattırırken kadın ve erkeği tanımlayan sıfatları da tersine çevirir. Örneğin, Dicle annesinin hikâyesini Liyotani'ye anlatırken babasıyla ilgili: “Babanın adı? Ne tuhaf, unuttum. Onu önemsemedim. Bence Akkasi-ya'yı baştan çıkarandı yalnızca” der. Nasıl ki destanda Şamhat'ın adı yerine sadece yosma olarak bahsediliyorsa Kutlu da Liyotani'nin babası için baştan çıkarıcı der ve adı hatırlanmayan bir adam olarak yaratır. Kadın için tanımlanan baştan çıkarıcı imgesi Kutlu'nun kalemiyle baştan çıkarıcı, kötü erkek imgesine dönüşmüştür.

Revize edilmiş destan her ne kadar feminist bir perspektiften anlatılsa da bazı kısımları atlayıp diğerlerini vurgulamak ve mitin anlatılmayan kısımlarını söylemekle birlikte, destanın konusu özgün efsaneye benzemektedir. Örneğin, avcının vahşi yaratık Enkidu'yu baştan çıkarmak için Liyotani'yi nasıl ikna ettiği, kadınlığını kullanması gerektiği ile ilgili nasıl talimatlar verdiği benzerdir. Tek fark, aynı hikâyeye, bu defa daha detaylı, Liyotani'nin bakış açısıyla ve duygularıyla anlatılmış, yeniden yazılan metinde Liyotani hem anlatıcı olmuş hem de iki isim ve kimliğe sahip olmuştur. Antik destanda yosma Gılgamış ve Enkidu ile Sedir ormanına gitmez ancak Kutlu'nun destanında Liyotani, Gılgamış ve onunla birlikte sefere çıkanlara İNANNA tapınağının armağanı olarak eşlik eder. Bu sayede Liyotani, olan her şeyi gözleme ve maceranın ardındaki gerçeği anlama fırsatı bulur. Gılgamış ve Enkidu Huvava'yı öldürdüklerinden bahsederler ama Liyotani bunun gerçekleşmediğini bilir: “Gılgames anlatıyordu da Engidu baş sallıyordu onaylayarak. / Huvava'yı öldürmüşlerdi... - Ne zaman? - / Ve gençler sonsuz düşmanlardan, bilinmeyen, görülmeyen ama savaşçılığı tartışmasız düşmandan.../ Kurtulamamışlardı ne yazık!...” (Kutlu, 2004: 170). Liyotani hikâyenin gerçek olmadığını, erkekler tarafından uydurulduğunu itiraf eder: “Destanı onlar oluşturdu. / Gılgames söyledi, Engidu ezberledi” (Kutlu, 2004: 173). Kutlu “Bir kez dilin kaygan zeminine adım atıldıktan sonra, anlatıların da çoğu zaman yalanlara dayandığını” göstermek ister (Gökçen, 2012: 282). Liyotani'ye göre, erkekler Uruk halkının onların ne kadar güçlü olduğunu bilmesini istiyordu çünkü onlar için en önemli eylem şöhretlerini, güçlerini ve kahramanlıklarını kanıtlamaktı. Liyotani,

erkek söyleminin gerçekleri yansıtmadığını itiraf ederek destanı yapısöküme uğrattır. Yazarların bu tür anlatıları ters yüz eden yeni anlatılar oluşturması dilin de gerçekleri anlatması açısından önemlidir.

2.2.2. *Kadın Destanı*'nda Dişil Dil ve Yazın

Türk toplumunda geçmişten günümüze pek çok yazar tarafından kadın kimliği çalışmaları eserlere yansıtılmıştır. Ayla Kutlu da kadın sorunsalına yer veren, yapıtlarında kadın kimliğini ön plana çıkartan yazarlardan biridir. Dört tane hikâye kitabında yer alan bütün öykülerin ana karakterleri kadınlardır. Balcı'nın belirttiğine göre, Kutlu'nun kadınları toplumda karşılaşılabilecek: "Tüm kimliklere ve rollere bürünür: eş, anne, gelin, kaynana, evde kalmış, çocuk, genç kız, yaşlı, eğitilmiş, eğitimsiz, şehirli, taşralı, muhafazakâr, feminist eğilimli, düşmüş/düşürülmüş, aldatan, aldatılan, yalnız, dışlanmış, mutsuz, sevgisiz, içe dönük olan kadınlar..." (2012: 253). Atasü'nün ifadesiyle ise "Gerçekte Ayla Kutlu'nun tüm kadınları aykırı örneklerdir. Boyun eğişlerinin arasında direnirler, kimi kez yaratarak, kimi kez yok olarak" (2000: 64). *Kadın Destanı*'ndaki Liyotani de bir yandan Gilgamiş'a boyun eğen bir kadın olarak, diğer yandan ise kimi zaman kaybederek, kimi zaman ise kazanarak yaşamının ileriki döneminde kendi kimliğini elde eden Nippukir olarak karşımıza çıkar. Kitabın başında Liyotani gerçekleri yarınlara iletmek istediğini söyler. O, kadınların yaşadıklarının üstünü örtmek istemez ve özgün metindeki boşlukları doldurmayı, abartılı anlatıyı yıkmayı amaç edinmiştir. Eser, özgün destanın erkek taraflı anlatımında sessiz bırakılan kadınların gerçek deneyimlerini yansıtmaktadır. Bu deneyimler ise eril dilden uzaklaşarak kadın dili ve yazını ile anlatılmalıdır. Kutlu, *Kadın Destanı*'na Nippukir'in şu cümleleriyle başlar:

YÜRÜMEKTEN BAŞKA HİÇBİR ŞEY BİLMEYEN
TARİHİN BİR MOLASINDA
KADINLARA ULAŞMAYI
UMUYORUM. ONLARIN BENİ
ANLAYABİLECEKLERİ BİR
MOLAYA KADAR BEKLEMESİNİ
BİLİRİM. KAÇ BİN YIL OLURSA
OLSUN... BENİ ANLAYACAK
OLANLAR: KADINLAR!.. EY YAZAR,
ANLAT ONLARA. ONLARA
KADIN DİLİYLE ANLAT!.." (2004: 15).

Bu ilk bölüm aslında kadın kahramanın Nippukir olma yolculuğunu anlattığı son bölüm gibidir. Kitabın başlangıç cümlelerinden yazarın sözü kadın kahramana

vereceği ve kadın diline odaklanacağı anlaşılmaktadır. Başkahraman Liyotani-Nippukir'in aynı zamanda anlatıcı da olması eril gücün hâkimiyetindeki dile nüfuz ettiği anlamına gelir. Sandra Gilbert ve Susan Gubar 19. yüzyıl edebiyatında kadın yazarların eserlerini inceledikleri ve ataerkil kültür içinde kadın yazar olmanın ne demek olduğunu açıkladıkları *Çatıdaki Deli Kadın (The Madwoman in The Attic)* kitabında ataerkil Batı kültüründe yazarın, Freudyen anlamda kalemini üretken bir gücün aracı olarak penis gibi kullandığını savunurlar. Onlara göre, ataerkil kültürde yazar, penisi gibi kalemini de üremeye katkısı olan bir baba ve bir üretici olarak düşünür (bkz. 1979: 6). Liyotani-Nippukir de "Kadının destanını yazamayacak hiçbir kamış" cümlesiyle hiçbir erkeğin kadının destanını yazmayacağını veya yazabilecek yetkinliğe sahip olmadığını söylemek ister. Sıradan ve unutulmuş bir kadın olarak erkeğe ait olan bu gücü ele geçirip kendisinin destanı yazacağını ima eder:

Hızlı yazıyorum, zamanım çok az.
Çünkü kadının destanını yazmayacak hiçbir kamış.
...
Hiçbir şeyi değiştirmeden ve atlamadan:
Ölü bir köpeğin köpekdişleri kadar korkunç gerçeği anlatmalıyım:
Çünkü zaman ölüyor benim için.
Ya da kısa süre sonra,
Ben zaman için ölmüş olacağım (Kutlu, 2004: 18).

Artık doksan yaşında olan Liyotani, kendisini bir odaya kilitleyip ölümü beklerken son bir eylem olarak yazma edimini hayata geçirir. Yazmak zorundadır çünkü yazarak hem kendisinin ve diğer kadınların sesini duyurmak ister hem de kadınların ataerkil anlatıdaki çarpıtılan bölümleri görmelerini sağlayacaktır. Kimsenin anlatmadığı, yazmaya cesaret edemediği gerçekleri o haykırmalıdır:

Anlat...
Hakimliğindeki ikiye bölünmüşlüğü erkeklerin,
Kapalı odalardaki zavallılığını...
Aklını erkeklere önce ödünç, sonra temelli veren kadınların acısını anlat.
Öyle kadınların hiçbir şeyi yenediklerini,
Ve değiştiremediklerini, dünyayı.
...
Yalnızca doğru olanı yaz.
...
Ben, deme artık. Anlat tarafsız öyküsünü iki kadının.
İki ayrı insan gibi yaşayan... Yaşamın bölüdüğü kimliği, zaman bütünlesin (Kutlu, 2004: 43-44).

Kadın yazar olarak Ayla Kutlu'nun kendisi için de çoğu zaman söyleyeceklerine zaman yetmemektedir. Zamanının az olduğunu, bu yüzden hızlı yazdığını ifade ederken Liyotani'yi kendisiyle özdeşleştirdiği söylenebilir. Anlatması

gereken gerçekler olmasına rağmen kimi zaman hem kadın olduğu için hem de kadın yazar olduğu için kısıtlanmaktadır. Ona göre, kadının destanını da kadından başkası yazmayacaktır. Ancak ve ancak kadın kendini bu dünyaya anlattığı zaman var olduğu mesajını verebilecektir.

Destanların fallus merkezli olduğunu daha önceki bölümlerde belirtmiştik. Gılgamış'tan itibaren çağlar boyunca epik, özellikle ataerkilliğin etkili bir değeri olmuştur. Edilgenliğine hayran kalınan kadınların aksine erkekler kahraman olarak, etken olarak biçimlendirilmiş ve savaş, militarizm, fetih gibi ataerkil değerler yüceltilmiştir. Bu yüzden, destan türü tartışmasız fallosantriktir. Adrienne Rich, "When We Dead Awaken" ("Biz Ölüler Uyandıığımızda") adlı makalesinde, edebiyatta dilin erkeğin hâkimiyeti altında olmasını ve erkeğin istediği şekli almasını eleştirmektedir (1972: 18-30). Kadın, eril dile ve eril dilin baskın kelimelerine karşı koyamadığı için kendi metnini yaratamaz. Kutlu, Liyotani-Nippukir'e bu şansı sunarak kadının anlatısıyla kendi metnini yaratmasına olanak sağlar. Dişil egemenliğin ele geçirdiği destanını eril sembollerden arındırarak kadın doğasına ilişkin sözcüklerle bezemiştir. Liyotani'nin Nippukir olarak yeniden doğması hem doğa ve kültür hem de kadın ve erkek dikotomilerinin ters yüz edilerek doğanın/kadının kültürü/erkeği alt etmesini temsil eder. Dolayısıyla, Liyotani kendisinden mahrum bırakılan dili ve sözü Nippukir olarak yeniden doğduğunda geri alarak tüm kadınlara ses olmaya çalışır. Kutlu, karşıtlıklardan arındırılmış kadın ve erkek kimliklerine özlemini anlatmak için sessiz kadının sessizliğini bozarak söze dönüştürür ve kendi anlatısını yaratması için alan açar.

Dişil dile odaklanan Ayla Kutlu, Enkidu ve Liyotani'nin sevişmesini metaforlar yoluyla anlatır. Görme, işitme, dokunma, tat ve koku olmak üzere beş duyuya da seslenerek eserin erotizmini güçlendirir (bkz. Kutlu, 2004: 249). Liyotani ile Enkidu arasındaki tensel tutkunun doğuşunu anlatırken oldukça cesur kelimeler kullanır: "Güneşin karanlık günlerin ardından yavaşça ışması gibi bir coşkulu dinginlikle" (Kutlu, 2004: 121), "...Sıcak tadı dil üstünde eriyen bal gibi..." (Kutlu, 2004: 121), "Kokulu, sulu bir meyve gibi (Kutlu, 2004: 127), "Yumurtaları bebek yanağı gibi yumuşak, sertti organı sapan demiri gibi " (Kutlu, 2004: 127), "... süt sağılır gibi sıcak ve köpüklü sevişmeler" (Kutlu, 2004: 127), "Memelerinin diriliğinde bıkmaz bir tat" (Kutlu, 2004: 122), "Bacaklarının arasındaki yaşam

yuvasında güzel kokular” (Kutlu, 2004: 122), “... yalnızca bakıyordu güzel dişiye, Yüzünde aptal bir gülüş vardı” (Kutlu, 2004: 123). Liyotani’nin Enkidu ile yaşadığı cinsel deneyimi ayrıntılarıyla anlatır: “Soluğundan taşan bütün duyguları ve güzellikleri aktardı sırtına erkeğinin, / Organımı elinde tutuyordu, kasıklarımın altından geçirip kolunu, öyle tutmuştu. / Kalkıyordu, uyanıyordu, hissediyordu, duyuyordu büyüdüğünü” ve devam ediyordu: “Ensesini, saçlarını, alnını ve gözlerini. / Bütün gövdesiyle öpüyordu sürtünerek” (Kutlu, 2004: 126), “Diliyle süpürdü her kılının dibini” (Kutlu, 2004: 124). Sevişmelerinden önce Liyotani kır yarattığı Enkidu’yu yıkar, sakalını, saçlarını tarar ve sonra onu türlü yiyeceklerle besler. Toprağı şekillendirir gibi kır yarattığını temizleyip süsler. Liyotani ve Enkidu’nun birlikteliğinin karşılıklı bir aşk hikâyesiymiş gibi betimlendiği söylenebilir:

... yüzünü yavaşça sürdü yüzüne, sakalları ipek çilesiydi.
Gözlerine dikti gözlerini. Güneşler ayrı ayrı parlıyordu her gözünde,
...
Gözlerine baktı yine, güzel gözlerine:
...
İsteğini gözlerinin ırmağında yüzdürdü ve bir liman gibi durdu altına uzanıp.
...
Suyun akışı gibiydi şimdi, suyun dalgası gibi dalgalandılar.
Ilık ekmeğin parçası.
Yağmurun yaz gününde teni ıslatması gibi... (Kutlu, 2004: 127).

Bu alıntılar, Kutlu’nun dişil dil ve yazını harekete geçirdiğinin örneğidir. Kutlu, cinsel nesne olarak görülen kadın algısını Liyotani ve Enkidu’nun karşılaştığı bölümde cinsel özne ile değiştirme çabasıdadır. Cixous’un da vurgu yaptığı gibi kadının bedenini fark etmesini, sevişmeyi yönlendirmesini, cinselliğini özgürce ve dolu dolu yaşamasını, vücuduyla dili arasında bağ kurarak yaşadığı zevki söze dökmesini sağlar.

Liyotani, kadın olarak bedeninden utanmadığını, kadın bedeninin utanılacak, iğrenilecek veya gizlenecek bir şey olmadığını da açıkça şu sözlerle dile getirir:

Cinselliğinin kokusunu kokluyordu, kanımı ve kirini...
Utanmayarak ve pis bulmayarak kendini,
Herkesin her şeyi düşünmeye hakkı olduğuna inanarak, kendini azarlamayarak
Savunmayı iş edinerek, beğenmeyi de...
En önemli benim, diye inanarak. Kimseyi önemsemeyerek: Gilgamesh’i bile (Kutlu, 2004: 151).

Bir yandan da yapıtta tecavüz edilenler ve çıkar karşılığında cinsel birleşmeye zorlananlar aracılığıyla da cinselliğin hayvani, saldırgan, acı veren yüzü anlatılır: “Üstlerimize çullanıyorlar / Genç kadınlığımızı hırpalıyorlar...” (Kutlu, 2004: 65).

Nippukir'in kelimeleri Liyotani'yi ve küçük kızların bedenlerini kanatan, gözlerini karartan ve onlara zulmeden Gılgamış ve diğer erkeklerin acımasızlığı kadar acımasız olabiliyordu bazen. Bazen de empatiyi içine alan tüm duygularıyla ve yumuşak geçişlerle, usulcacık sesleniyordu İnanna'ya²⁰:

Ve sonra derin acılarını hatırlıyorum, tam fark etmedikleri...
Dilim çözülüyor, ellerim titriyor:
Kocasını ara sıra bağışlasın bu kadını İNANNA. Hak etmedikçe dayak atmasın...
...
Erkekliğindeki yetmezliğin nedeni kadın değil, ısırılmasın
bu kadın, dövülmesin İNANNA...
... Erkeği hayvan gibi davranmasın. (Kutlu, 2004: 19)

Çocukluğundan beri başrahip ve erkekler hem fiziksel olarak hem de kullandıkları kelimeler ile Liyotani'nin bedenine çok acı çektirmişlerdir: “Rahip kalkmadan üstünden, tokatladı küçük kıızı: / “Keyfimi kaçırдың salak!..” / Canı sıkıldı, dokuzundaki çocuktan beş kat yaşlı adamın” (Kutlu, 2004: 39). Bu durum Erendiz Atasü'nün sorusunu akla getirir: “Kadın gövdesini ve cinselliğini aşağılamayan bir dil mevcut mu acaba, yeryüzü dilleri arasında? Bilmek isterdim...” (Atasü, *Bir Kadın Edebiyatı Var Mıdır?*, erendizatasu.com). Ataerki cinsel ahlak erkeğe üstünlük tanır ve erkek bu üstünlüğünü kullanarak kadın bedenini istediği gibi kötüye kullanır:

Umut kısa sürmesiydi yaşanacak işkencenin.
Ve umut, tiksindirilmesi kadın yapılanın, erkek gücünden.
Dokuzuna yeni basmıştı yanındaki kız ve o da bekliyordu sırasını.
Koca adam kanatacağı Liyotani'yi ...
Nasıl avutulur dokuzundaki kız, dev sarıldığında?
Ölmeyeceksin denir, öyle mi?
Ölecek, ya da ölmeyecek ne önemi var ki bunun?
Kim sayıyor onu insan yerine?
...
Sürekli ağlıyordu, bittiğini anlamadı işkencenin.
(Kutlu, 2004: 38).

Liyotani'nin annesi Akkasi-ya bok deresinde boğulduğunda halk isyan ederek tepki gösterir: “Başrahibe aynı biçimde ölmeli... / Erkeklerle birleştiği organı yüzündense ölümü Akkasi-ya'nın / Başrahibe, erkeklerle birleştirmek istemediği organı yüzünden ölmeli” diyerek kızgınlıklarını dile getirirler (Kutlu, 2004: 90). Yazar halka aleni bir şekilde konuşma hakkı verir ve “Başrahibe ve yardımcısını eşitleyen dili Uruk halkına kurdururken kutsallığı, mahremiyeti sokağa taşıyarak; aşikâr

²⁰ URUK kentinin koruyucusu olan tanrıça. İNANNA'nın Sümerlerdeki bu adı, Asurlularda İŞTAR'a dönüşmüştür. Destanda İŞTAR olarak geçerken Kutlu, kendi destanında İNANNA olarak isimlendirmiştir (Kutlu, 2004: 235-36).

kılmıştır” (Yücel, 2012: 305). Kutlu, eril dil ve hiyerarşiyi yıkarak halkın üstün olana tepki göstermesini doğal kılar. Kadının nesne olarak görülmesini, aşağılanmasını, erkeğin zulmüne maruz kalmasını halkın sesi ile de eleştirmektedir.

Kutlu, Liyotani’ye *Gilgamiş Destanı*’ndaki Şamhat ile aynı rolü verir. İkisi de eski çağlarda kutsal meslek olan tapınak yosması olarak var olmaya çalışır fakat aralarında bir fark vardır: Şamhat sadece erkekleri mutlu etmeye çalışan pasif ve sessiz bir kadın olmasına karşın Liyotani cinsel gücünü kullanan bir kadın olarak betimlenmiştir. Bu cinsel güç bir taraftan erkekleri mutlu etmeye çalışan bir kadın olarak karşımıza çıkarken diğer taraftan ise erkeğe toplumun kabul gördüğü eril kimliği kazandırır. Enkidu ile olan ilişkisinde bu özelliği görülebilir: “Erkek gibi davranmayı öğrendi, bekleneni yapmayı, / Yaptığımı önemsemeyi ama düşünmemeyi” (Kutlu, 2004: 160). Kutlu, eril-dişil arasındaki güç dengesinin sorgulanmasına olanak verir. Liyotani’nin vahşi yaşamından koparılan Enkidu’nun ehlileştirilmesine ve insani özellikler edinmesine yardım eden bir yaratıcı rolüne de büründürüldüğü söylenebilir: “Kır yaratığı erkektir, kuşum yok bundan: İnsan olmayı öğrenmesi; / Kadının tadından ve sıcaklığından geçer... / Sevgiyi nerede öğrenir bir erkek, kadından önce? (Kutlu, 2004: 61)

Kadının doğa ile erkeğin ise kültür ile özdeşleştirilmesinden yola çıkılarak Liyotani’nin yaratıcılık durumu doğa ve kadının doğurganlığı ile ilişkilendirilebilir. Liyotani, Enkidu’yu vahşi doğadan kopartıp birey olarak var olmasına, insani özellikler edinmesine yardımcı olur, ona sevmeyi ve sevişmeyi öğretir: “Koparacak Tapınak kızı o hayvanı, hayvanların arasından” (Kutlu, 2004: 109). Bu özellikleriyle Liyotani, Enkidu’dan üstün, tanrısal güce sahip bir kadındır. Böylece, Ayla Kutlu, kadın ve erkek arasındaki güç dengesini bozmayı başarır. Yazar, “Bir erkek için insan olmayı, sevgiyi öğrenmenin geleneksel yolunu; ironik bir dille doğa ve kültürün ilişkili, katmanlı, tabakalı yorum gücüne indirgemıştır” (Yücel, 2012: 306) Doğa ile ilişkilendirilen kadın hem erkek üzerinde hem de kültür üzerinde hâkimiyet kurmuş olur. Kültür üzerinde güç sahibi olması ise dil üzerinde de otorite kurma yolunda ilerlediği anlamına gelir. Kutlu, Liyotani ve Enkidu ilişkisiyle bu zincirin kopmadan dil hâkimiyetine kadar ilerlemesini sağlamıştır:

Ben başardım bunu: Destanını yazdım kadının.
Bu, URUK Başrahibesinin değil,
Küçük Liyotani’nin,

Ve kadınlığın destanıdır. (Kutlu, 2004: 42)

Liyotani Enkidu'yu doğadan kopartarak kültürü, insanları, erkeği, kadını, cinselliği, bilmesine olanak sunar: “Kadını tanımıştı, bilgeliği anlamıştı / Buydu insanı hayvandan ayıran” (Kutlu, 2004: 132). Sevişirlerken yer değiştiren özne-nesne ikiliği tekrar tersine döner. Böylelikle, erkek özne olurken kadın ise edilgen nesne konumuna geri döner. Kadın kaçınılmaz bir şekilde iradesini erkeğe teslim etmek zorunda kalır: “Boğanın ardındaki inek gibiydi artık. / Vereceği son şeye kadar vermişti erkeğe, öğreteceği her şeyi öğretmiş” (Kutlu, 2004: 128). Enkidu sembolik düzene girmiştir artık. Onun saf, yalansız dünyası ve beden dili yerini doğayı ve kadını egemenliği altına alan dile/kültüre bırakmıştır. Dostlarının kendisinden neden kaçtığını soran Enkidu'ya Liyotani şu cevabı verir:

Sen gücüne duyguyu kattın Engidu. Bilgeliği kazandın.
Konuşmayı öğreneceksin, duyguları söze döneceksin
...
Belki düşündüğünün tersini söylemeyi de öğreneceksin.
Bu yola girince Engidu, bir daha dönemezsin (Kutlu, 2004:133-34).

Ayla Kutlu, Enkidu'nun bilgeliği kazanmasına ve konuşmayı öğrenmesine vurgu yaparak kültürü ve sembolik dili eleştirmektedir. Yaşadıklarını asla unutmayan Liyotani, kendisinin yalnız olmadığını ve bütün dünyada kadınların aynı acıları çektiklerini hatırlatır:

Hep eskiye dönüyorum, önümde yaşam olmadığından:
Ardıma bakıyorum ve kızlığın alınışını yaşıyorum on bir yaşında.
Tüm URUK kızları gibi, diğer kentlerin kızları, tüm dünyanın kızları gibi.
Sanki duyguları yoktu kadınların, zorlukları yaşamalıydılar (Kutlu, 2004: 37).

Ancak onun acı çeken diğer kadınlardan bir farkı vardır. Onun öyküsü hem yenilginin hem de zaferin öyküsüdür. Çocukluktan beri yaşadıklarına rağmen ne yenilgiyi kabullenmiş ne de hayatının sonuna kadar bu düzene sessiz sedasız boyun eğmeyi kabullenmiştir:

Kadının yenilgisi ve yengisidir Nippukir'in öyküsü.
Yenilmeyi kabullenen yerde olursan, yenilirsin.
Yengiyi görürsen önünde, yerin zafer tahtının yumuşak minderidir.
Buna inandı o... Bunu yaptı (Kutlu, 2004: 204).

Gılgamış Destanı'ndaki yosmadan da bir farkı vardır. Liyotani, Enkidu ile ilişkisinde kendi bedeni üzerinde söz sahibi olabilmıştır. Bedeninin erkeklerin istedikleri zaman kullanabilecekleri bir nesne olması düşüncesini Enkidu ile olan

ilişkisinde biraz da olsa değiştirmektedir. Onu Enkidu'ya gönderen başrahibe bile Liyotani'nin bedenini erkeği kendine çekmek için bir nesne olarak kullanmasını ister:

Susturdu Liyotani'yi Başrahibe.
Eliyle ağzını kapattı Tapınak Kızımın.
Gözlerine baktı: ...
“Senden istediğim kırların yaratığına gitmen.
Sana güvenirim, aklının sınırı yoktur...
Memelerin çok güzel Liyotani, dölyatağının girişi...Çok güzel.
Dolunaya benziyorsun... Pürüzsüz teninle ışıklar saçıyor gibisin.
...
Umudumuz yalnızca o kır yaratığı.
Avcıyla git, elinden geleni yap:
Güzel kokular sürün, çek onu üstüne...
Güzel kokularla, en güzel gülüşlerle...
Hiç sakınmayışıyla, dişinin davetini yap...
Nazlan sonra, utanmazlıkla utanca yer değiştir:
Erkekliğini bildir ona. Övünsün zaferiyle... (Kutlu, 2004: 64).

Erkek egemen dünyada sevişmede önderlik edenin erkek olması kabul görürken Liyotani, Enkidu ile bunu ters yüz ederek kendisi sevişmede önderlik eden kadına dönüşür. *Kadının Yazısız Tarihi*'nde Cıbroğlu'nun dediği gibi: “Erkeklerle sevişmeyi, sevişmeye duygu katmayı, asıl da yüz yüze sevişmeyi öğretenler kadınlardı... Böylece onun kaba, tiksindirici, bayağı davranması önleniyordu. Sevişme yüce bir kat, makam; sevişilen kadın ise yüce bir kadın oluyordu. Sevişmenin yönlendirilmesi kadınların eline bırakılıyordu” (1996: 55). Liyotani, sevişmeyi erkeğe kendisi öğrettiği ve zorla yapmadığı için keyif alır ve kendi cinsel zevklerini deneyimlemiş olur. Enkidu ile sevişmesi Gılgamış ile yaşadıkları gibi tiksindirici ve aşağılayıcı hissettirmez. Cixous'un da ifade ettiği gibi kadınlar cinselliği ve bedenlerini yazdıkları zaman cinsel organlarını ve bastırılmış zevklerini yeniden keşfedeceklerdir (bkz. Cixous, 1976: 351). Kutlu, Liyotani'nin Enkidu ile sevişmesini tüm çıplaklığıyla anlatarak yıllarca zorla bu işi yapan kadının kendi zevklerini keşfetmesine fırsat sunar. Özgün metinde aniden hastalanarak ölen Enkidu'nun yerine Kutlu, ölürken ağzından çiğdem çiçekleri fişkıran bir Enkidu yaratmıştır. Enkidu Liyotani'nin sevdiği, değer verdiği tek erkek olarak bahsedilir ve belki de çiğdem çiçeklerinin bu sevgiyle bağlantılı olduğu yorumlanabilir (Uzundemir, 2012). Mahmur çiçeği olarak da bilinen çiğdem ilk çağlarda zehir olarak kullanılmış. Bir yandan Enkidu'yu öldüren bu bitki, diğer yandan kulaklarından, ağzından, burnundan, her yerinden fişkıran bir çiçek tepesine dönüşür. Liyotani'nin elleriyle şekillendirdiği, bakımını yaptığı, sevgisiyle suladığı bir çiçek olan Enkidu, ölürken bir çiçek tarlasına dönüşmüştür. Enkidu'nun ölümü

Liyotani için adeta bir dönüm noktasıdır. Koşarak oradan uzaklaşan Liyotani'nin Nippukir'e dönüşme süreci bu noktadan sonra başlar. Liyotani/doğa kültüre yani Gılgamış ve Enkidu'ya galip gelmiştir. Artık öznelliğini, özerkliğini ve sesini geri alma vaktidir.

Ormana yolculuk ve Huvava'ya açılan savaş, erkek hegemonyasının doğaya ve kadınlara karşı kötü muamele göstermesinin bir tezahürüdür. Gılgamış ve Enkidu'ya eşlik eden askerlere altın ve kadınlarla ödüllendirilme vaad edilir, her birinin yedi karısı olacak ve sevmediklerini öldüreceklerdir: “Altınlar yağacak kucaklarına, / Yedişer kadın alacaklar her biri. / Sevdiklerini sevecek, sevmediklerini öldürebilecek” (Kutlu, 2004: 158). Liyotani, erkeğin abartılı anlatısına vurgu yapmak ister ve daha yola bile çıkılmadan bu yolculuk için destanların düzölmeye başlandığından söz eder (Kutlu, 2004: 156). Zamanın, kadınların erkek baskısından kurtulmalarına çare olacağını düşünür: “Erkekler yalnızca bedeni yakalayabilir... / Ruh özgür kalır, düşünceler ve duygular, / Yosmalık dayanılır şeydir... Saymayı bildiğinde” (Kutlu, 2004: 62). Jeremy Downes “Sleeping with the Enemy: Women and Epic” (“Düşmanla Uyumak: Kadınlar ve Destan”) isimli çalışmasında epik geleneğin değişimini tartışırken kadınlar tarafından üretilen epik şiirin kadınların erkek egemen sistemdeki pozisyonlarını yeniden yazmak için güçlü bir araç olarak hizmet ettiği tespitinde bulunur (bkz. 1997: 212). Kutlu'nun epik şiiri ve kadın dilini kullanarak kadının bu düzendeki durumunu oldukça başarılı bir şekilde yansıttığı görülmektedir.

Kadın söylemini ön plana çıkaran Kutlu, Liyotani aracılığıyla kadınların erkek saldırganlığına karşı isyan etme cesaretini de anlatır. Zamanında Liyotani'nin annesi Akkasi-ya da kızı gibi köle olarak satılmıştır ve erkeklere hizmet etmek zorunda bırakılmıştır. Ancak Gılgamış'ın muhafızlarından biri ile kaçıışı Gılgamış'a ve tapınağın kurallarına karşı gelmek olarak kabul edildiği için bu olay annesinin sonunu getirmiştir. Parmakları kırılıp, kolları bağlanarak suya atılan Akkasi-ya'nın ardından Uruk'lu kadınlar, erkeklerin sömürüsüne karşı tepki gösterirler. Kutlu, kadınların isyan ederek ses çıkarmalarına fırsat verir:

İnsanların isyanı patladı:
İlk olarak kadınlar başladı:
[...]
Öne geçtiler, öyle kararlı yürüdüler ki...
[...]

Yumrukları sıkılıydı, bağıyorlardı.
Ses çıkarmayanların gözlerinden taşıyordu bağırtıları,
bedenlerinden ve toprağı ezen çıplak ayaklarından.
[...]
Çıgıllıkları tavanlara vurdu.
[...]
Her şey yıkılmalıydı, yeniden yapmak için.
Kadınların günüydü (Kutlu, 2004: 88-89).

Özetle, eril merkezli metni dışıl bakış açısıyla yeniden okuyarak Liyotani-Nippukir'in cinsiyet ve kimliğin sabitlendiğı düzende kendi kimliğini yaratma ve söz sahibi olarak sesini duyurma mücadelesi Ayla Kutlu tarafından *Kadın Destanı*'nda en iyi şekilde ifade edilmiştir. Kutlu, Liyotani-Nippukir'in güçlü kalemi ile kadının tarihini değıştirmenin yolunu açmıştır.

2.2.3. Kadınlar Arası İletişim

Yetim bir köle olarak Uruk kentine gelen Liyotani köle kızların arasından Başrahibe'ye hizmet etmek için seçilir. Ancak minik ve yumuşak elleriyle derisini yağladığı, her türlü yardım ve hizmeti sunduğı yaşlı Başrahibe, Liyotani'ye sahip çıkmak yerine ona kötülük yapar. Henüz on bir yaşındayken Liyotani'yi başrahip ve diğerk erkeklere sunarak en büyük hainliğı yapmıştır. Erkeğin kendisini birinci cinsiyet olarak kurguladığı ve kadını ikinci cinsiyet olarak ötekileştirdiğı düzende kadınların birbirlerini koruyup kollamaları beklenirken ataerkil söylemin erkeğin isteğı doğrultusunda kadının ehlileştirilme, itaatkâr kılınma çabaları kadınların aleyhinde devam eder. Dolayısıyla kadın, ataerkil sistemde kendisine dayatılan rolleri reddetmek, kendine göre düzenlemek veya ikinci cinsiyet basmakalıbından sıyrılmak için mücadele etmek yerine düzene ayak uydurmayı yeğler. Zamanla ise hemcinslerine yabancılaşır. Erkeklerin birinci cinsiyet olduğunu kolaylıkla kabullenişe geçen bu kadınlar, iktidar olanaklarını kendi ellerine geçirdiklerinde ise hemcinslerine karşı bazen erkeklerden daha zalim olabilmektedirler. Gökçen'in ifadesiyle, "Başrahibe'yle Liyotani arasındaki ilişki biçimlenmesi henüz erkek-egemen kültür tarafından son aşamasına gelmemiş genç bir kadın –aslında çocuk yaşta bir kadın– ile bu basamakları çıkararak bu kültürün kalıplarında biçimlenerek kutsanmış, kendine ve hemcinslerine yabancılaştırılmış kadının arasındaki ilişkidir" (2012: 278). Uruk kenti tanrılar ve rahiplerin yanında tanrıçalar ve rahibelerle de yönetilen bir yerdir. Ancak böyle olması kadın-erkek eşitliğinin olması durumuna

müsaade etmez. Tanrıçaların ve rahibelerin koruduğu düzen erkek egemen düzendir ve bu düzende kadın ile erkek, doğa ile insan, iktidar ile halk, güçlü ile güçsüz arasında eşitsizlik hakimdir. Maalesef böyle bir düzende kadın arkadaşlıklarının kurulmasına müsaade edilmez, hemcinslerinin ezilmesine göz yuman veya yardım eden kadınlara ise önem verilir ve bu kadınlar korunup kollanır (Gökçen, 2012). Başrahibe de iktidarın temsilcisi olan kadınlardan biridir ve hayatta kalmasının çaresi hemcinslerini korumak yerine ataerkil sisteme hizmet etmekten geçer. Başrahibe Liyotani'yi erkeklere sunmakla kalmaz Enkidu'yu ehliileştirmek için de onu görevlendirir. "Tuzaktaki Yem" başlığıyla geçen Üçüncü Tablet'te Liyotani kendini kır yaratığına sunmak zorunda kalır. Havva'nın Âdem'e yaptığı gibi Liyotani kendi rızası olmadan Enkidu'yu bu güzel ortamdan, kendi doğasından çıkmaya ikna etmekle görevlendirilir:

Senden istediğim kırların yaratığına gitmen.
Sana güvenirim, aklının sınırı yoktur...
Memelerin çok güzel Liyotani, dölyatağının girişi ...
Dolunaya benziyorsun ... Pürüzsüz teninle ışıklar saçıyor gibisin.
...
Avcıyla git, elinden geleni yap:
Güzel kokular sürün, çek onu üstüne...
Güzel kokularla, en güzel gülüşlerle...
Hiç sakınmayışıyla, dışının davetini yap...
...
Erkekliğini bildir ona. Övünsün zaferiyle
Savaş kazanmış askerin ganimeti gibi ona yapış... (Kutlu, 2004: 63-64)

Liyotani'den cinselliğini kullanarak kır yaratığı ile iletişime geçmesi, ona sevişmeyi ve ehlileşmeyi öğretmesi beklenir. Başrahibe'nin ataerkil kültüre hizmet ettiği dili kullanışından da anlaşılır. Liyotani'den dayanılmaz dişiliğini kullanarak kır yaratığına erkekliğini bildirmesini ve zaferiyle övünmesini sağlamasını öğütler. Liyotani, ikinci kez haksızlığa uğramıştır. Yedi yaşından beri hizmet ettiği yaşlı kadını en yakını olarak bilir çünkü annesi yoktur. Başrahibe daha önce erkeklere sattığı Liyotani'yi şimdi ise bir kır yaratığına teslim etmek istemektedir.

Liyotani'ye yakın sayılabilecek tek kişi annesinin arkadaşı Dicle'dir. Dicle de bir hizmetçi olduğundan Liyotani'yi korumak için elinden bir şey gelmez ama ona annesi Akkasi-ya'yı anlatmak için yoldaşlık eder: "Ne çok şey gelmişti bu yaşlı hizmetçiyle kendisine... / Adıyla birlikte kokusu ve sarılışı... Annesinin /... / Anne sevgisi esiyordu içinde (Kutlu, 2004: 73). Dicle, arkadaşını anlatırken sesi acı doludur. Ölen arkadaşını sevdiği ve acısının dinmediği akan gözyaşlarından anlaşılır. Dicle, Liyotani'nin tarihini ve belleğini silen zamana inat vardır ve ona

sadece geçmişini anlatsa da Liyotani'ye iyi gelen, kır yaratığının yanına adeta ölüme gidiyor olsa da ona iyi hissettiren tek kişidir. Bir de annesiyle Liyotani'yi koruyan, kulübesine alan cüzamlı kadın Kalippi vardır. Akkasi-ya kucağında Liyotani ile kente dönünce Dicle onları koruma amaçlı Kalippi'ye götürür. Akkasi-ya başrahibenin gözdesi Gılgamış'ın muhafızlarından biriyle kaçtığı için lanetlenmiş ve cezalandırılması uygun görülmüştür. Liyotani iyi kalpli, armağanlar sunan Kalippi'den cüzamı kendisine geçecek diye korktuğunu ve armağanlarını almadığı için kendisini suçlu hissettiğini belirtir. Kentin korucuları Kalippi'nin evini basıp Akkasi-ya'yı götürür ve bir lağım atarlar. Dicle'nin oğlunun kol ve bacaklarını kırarlar ve Liyotani de salıncaktan düşer. Dicle oğluna ve Liyotani'ye kendisinin baktığını ve onları iyileştirdiğini anlatır. Bir yandan Liyotani'nin "İlk kez, sevgi başveriyor içinde" diğer yandan ise Dicle'nin sesi kulaklarında yankılanırken kuşku duyar (Kutlu, 2004: 97). Yaşlı kadının anlattığı masal Liyotani'ye gerçek dışı gelir çünkü onu yedi yaşına geldiğinde tapınağa bırakan ve başrahibenin onu kullanmasına izin veren kişi de iyi kalpli olarak gördüğü Dicle'dir. Kısacası Liyotani'nin yanında onu koruyup kollayacak, ona destek olacak kadınlar ya yoktur ya da varlıkları şüphelidir.

2.2.4. Doğa ve Su Sembollerinin Kadın Kahraman Üzerinden Yorumu

2.2.4.1. Doğa

Plumwood'un *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* adlı kitabında ifade ettiği gibi Batı düşüncesine hâkim olan özellikle kültür/doğa, kadın/erkek, ruh/beden ikilikleri toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk ve doğa baskılarına karşılık gelir (Plumwood, 2004: 65). Kültür/doğa ikili karşıtlığı ise aslında bu ikiliklerin temelini oluşturur. Kadının doğa erkeğinin ise kültür ile özdeşleştirildiği ataerkil sistemde doğa her zaman kültürden aşağı bir konumda düşünüldüğü için kadın da her zaman erkeğin 'öteki'si olarak görülür. Kültürün doğa üzerinde kurduğu tahakküm gibi erkek de kadın üzerinde tahakküm kurar. Erkek, kadın bedeni ve doğa arasında kurulan özdeşliği her ikisine de şiddet uygulayarak yok etmeye çalışır. Kadın ve doğa, ana olarak, üreten, yaratan ve dünyayı güzelleştiren olarak hiçbir zaman değer görmez. Kültür doğayı zamanla deforme ederek kendi istediği şekle sokmaya çalışmıştır. Erkek egemen toplum da kadını kendi çizdiği kalıplara sokmak ister ve kalıpların dışına

çıkan kadını afroz eder veya şiddet uygulayarak kontrol altında tutmaya çalışır. Uygarlığı inşa eden erkek, iktidar hırsına bürünerek nasıl doğaya zarar verdiyse yine aynı erkek iktidarını kadın bedeni ve kimliği üzerinde de kurar.

Gökçen “*Kadın Destanı: Kadın-Doğadan Erkek-Uygarlığa Bir Başkaldırı Anlatısı*” isimli makalesinde *İlerlemenin Kısa Tarihi*’ni referans vererek kültür ve doğa arasında yaşanan karşıtlığa tarihte ilk uygarlık olarak kabul gören Sümerlerde rastlandığını ve Sümerlerin tarihten silinmesinin nedeni olarak rakip uygarlıklardan çok aşırı uygarlaşmaları olduğunu belirtir (bkz. 2012: 276). *Gilgamiş Destanı*’nın uyarlaması olan *Kadın Destanı* da insanın –yani erkeğin- doğadan koparak doğanın üzerinde nüfuz sahibi olma ve uygarlaşma çabasını anlatır. Doğayı değersizleştiren bir uygarlıkta kadın doğanın imgesi olarak kabul edildiği için doğa ve kadın bu düzende kurbandır (bkz. Bookchin, 1994: 218). Kadın, bir yandan ana olarak doğanın ehlileştirilmesinde önemli bir yere sahipken diğer yandan insan merkezli ataerkil düzen kadını içine almaz ve onu kendine yabancılaştırır. *Kadın Destanı*’nda doğa, kadın ve kültürle ilgili imgeler Liyotani’nin kır yaratığı Enkidu’yu evcilleştirmek için dişi olarak bedenini sunduğu “Üçüncü Tablet”te yer alır. Enkidu aracılığıyla üzerinde durulan doğa sembolü ile doğa/kültür ikilemi, doğanın saflığı barındırdığı ve kültürün doğayı yozlaştırdığı anlatılır. Enkidu’yu –doğayı, doğadan olanı– uysallaştırmak için yine doğayı simgeleyen ve doğadan olan seçilir. Enkidu doğa ile özdeştir çünkü o henüz doğadan kopmamış insanı simgeler. Liyotani doğa ile özdeştir çünkü kadın bedeninin döngüleri ve ana olması doğanın döngülerini ve toprak anayı temsil eder. Enkidu Liyotani’den cinselliği öğrendikten sonra diğer hayvanlar ondan uzaklaşır. Bu durum, Enkidu’nun özneleşme sürecinin başlangıcıdır. Enkidu’nun saf ve temiz dünyası artık yok olmuştur. Diğer yandan ise kadın-doğa, kır yaratığının -erkeğin- nesnesi olmuştur bile: “O an artık ona öğretecek hiçbir şeyinin kalmadığını fark etti. / ... / Tutsak hakimdi şimdi. / Av, avcıya dönmüştü.” (Kutlu, 2004: 128). Kadın, kaçınılmaz olarak erkeğe teslim olmak, boyunduruğu altına girmek zorunda kalır.

Liyotani, Enkidu’yu temizleyip süsleyerek adeta doğayı güzelliklerle biçimlendirmeye çalışır. Bu durum, insanın toprağı ve doğayı işleyerek uygarlığa dönüştürmesine benzer. Kır yaratığını insana dönüştüren Liyotani, aynı zamanda kadınların ötekileştirildiği bir dünyayı kendi elleriyle yaratmış olur. Buradan erkek

tahakkümünün doğayı ehlileştirmek için doğaya ait olanı kullandığı sonucu çıkartılabilir. Böylece, erkek hem doğa hem de onu ehlileştirmek için kullandığı kadın ve bedeni üzerinde hâkimiyet kurmayı başarmıştır. Artık bilgi sahibi olan Enkidu ise doğaya hükmeden Gılgamış'ın sömürü ve hiyerarşi dünyasına katılarak doğadan sonra Liyotani'yi de dışlar. Enkidu ve Gılgamış birlikte doğanın bekçisi Huvava'ya savaş açarlar. Bu savaş, kendi alanını genişletmek isteyen uygarlık ile vahşi doğa arasındaki bir savaştır. Erkeğin doğaya karşı yaratmak istediği uygarlıkta, kadın doğa gibi erkeğe hizmet ederek varlığını sürdürür ve erkeğin dünyasında kadının özne olarak yeri yoktur. Doğaya sırtını dönerek uygarlığın ve ölümsüzlüğün peşinden koşan Gılgamış ironik bir biçimde ölür. Aynı şekilde, Enkidu'nun bir çiğdem tarafından yutularak ölmesi de ironiktir. Aynı zamanda, Gılgamış ve Enkidu'nun ölmesi Liyotani'nin dönüm noktası olmuştur çünkü bu durum, kendisinden alınan dili ve sözü geri almasına yol açmıştır. Doğa sembolünü çarpıcı bir şekilde kullanan Kutlu, bu sembol ile karşıtlıklar içinde oluşturulmamış kadın ve erkek kimliklerine, kadının ötekileştirilmediği ve sesinin duyulduğu bir dünyaya, doğadan kopmamış insana olan özlemini anlatır. Fatmagül Berktaş, 17. yüzyıl şairlerinden Henry Vaughan'a ait doğa ile ilgili bir şiir paylaşır:

Teslim aldım doğayı; yarıp geçtim her yerini;
Kırdım kimsenin dokunamadığı mühürlerini;
Rahmini, göğüslerini ve başını,
Yani tüm gizlerinin saklı olduğu yerlerini,
Parçalayıp açtım" (1996: 74).

Doğanın ve kadının nasıl bir tahribata, talana ve tecavüze maruz kaldığını anlatan bu etkileyici şiir, *Kadın Destanı*'ndaki doğa ve kadının durumunu en iyi şekilde özetlemektedir.

2.2.4.2. Su

Kadın Destanı'nda Tapınak kızı Liyotani'nin Gılgamış ve Engidu arasındaki yakınlığı kıskançlıkla anlatırken su ile bağlantı kurması göze çarpar: "Tapınak kızı, karanlık bir sonu özlüyordu. / Boğuluyordu kıskançlıktan. / Karnında kıprandıkça yeni can: / Birlikte girmek istiyordu, suyla birlikte. / Bir denize açılmak ve fark etmemek açıldığını, / ... / Suyun içinde yanması...Ateşte yanar gibi" (Kutlu, 2004: 148). Bazı mitlerde su yaratılışın başlangıcı olarak düşünüldüğünde kadın ve su doğurganlık yönünden simgesel anlamda birbiriyle ilişkilendirilebilir. Su ana

rahmini simgeler, yani doğurgan ve dişidir. Su, kadın ve doğanın ortak bir yönü olduğunu gösterir ve yaşamın döngüsünü sembolize eder. Gılgamış ve Enkidu ise Sedir ormanında Huvava ile karşı karşıya geldikten sonra denizde yüzerler. Onlar kurtulur ve su onlar için bir yenilenme veya yeniden doğuşun simgesidir ancak onlarla birlikte giden Uruk gençleri denizin sonsuzluğunda can vermiştir: “Engin bir suydu deniz, sonsuzluklara doğru açılan. / Bütün gençler yitmişti, kırk yürekli oğlu URUK’un” (Kutlu, 2004: 169). Ayrıca arınmanın da sembolü olan su, *Gılgamış*’ta ve *Eski Ahit*’teki öyküde anlatıldığı gibi Tufan’a kapılan insanlığın yok olmasında da geçmektedir. İlahi kanuna saygı göstermeyenler sular tarafından yutulmuş, sadece doğru olanlar hayatta kalmıştır. Buna göre su, bir yenilenmenin de sembolüdür ve kökendeki maddeye dönüşü sembolize eder (bkz. Gardin & Olorenshaw, 2014: 556).

2.3. ANITA DIAMANT’IN *KIRMIZI ÇADIR* ROMANI

Anita Diamant’ın 1997 yılında basılan *Kırmızı Çadır* romanı, *Eski Ahit*’in *Yaratılış* bölümünde birkaç satır adı geçen Dina’nın hikâyesini ele almaktadır. İsrailoğullarının atası sayılan babası Yakub ve on iki oğlu ile ilgili bilindik olay örgüsünün arasında Dina’nın hayatı kısacık ve üstü kapalı anlatılmıştır. *Kırmızı Çadır*’da ise Dina, kendi bakış açısıyla onu büyüten kadınların ile kendisinin hayatını ve aşk hikâyelerini anlatır. Roman, yüzyıllar boyunca kadınların erkek egemen bir dünyada çektikleri acıları, yaşamla ölüm arasında verdikleri mücadeleleri, kadın-erkek ilişkilerini anlattığı için günümüzde güncelliğini koruyabilecek bir konuya sahiptir. Bir yandan hâlâ erkeklerin dört kadına sahip olabilecekleri, kadınların ise erkek çocuk doğurmalarının önemli olması gibi konuları işleyen roman, diğer yandan ise bu kadınların kendi özgürlük alanlarını yaratabilme, doğumda ebelik yapma, hastaları iyileştirme gibi kutsal güçlere sahip olabilme, zamanın şartlarına göre iyi işler başarabilme ve âşık olma hikâyelerine yer verir. Diamant’ın canlı ve detaylı tasvirleri modern okuyucuyu anlatının içine çekip kutsal zamanlardaki ortamı hissederek yaşamasına olanak tanır.

Kırk yaşından sonra roman yazmaya karar veren Anita Diamant, ilk romanı *Kırmızı Çadır*’ı üç yılda yazar. Bu süre zarfında Brandeis Üniversitesi’nde misafir öğretim üyesidir ve Antik Filistin, Mezopotamya ve Mısır kültüründe günlük yaşamı

araştırır. Diamant romanı yazarken tarihsel hatalar yapmamaya özen gösterdiğini belirtir ve kadın tıbbını –ebelik, doğum kontrolü ve kürtaji- araştırmıştır. Yünden nasıl kumaş yaptıklarını, uyku düzenlemelerinin ve kıyafetlerinin nasıl olduğunu öğrenmiştir (Cabot, 2000). Ayrıca, Sümer dini ve eski tanrıça ibadetlerini de inceleyen Diamant şöyle yazar: “Üç yıl boyunca eski Yakındoğu’nun yemek, kıyafet, ebelik, aile düzenlemeleri ve cenaze geleneklerini yazdım ve araştırdım, tarihsel kurgu yazdığımı düşündüm” (Diamant, 2005: 207). Diamant’ın kapsamlı araştırması nedeniyle tarihsel doğruluk ile kurguyu birbirinden ayırmak zordur. Örneğin, kırmızı çadır o dönemdeki kadınlar için ortak kültürel uygulamanın bir parçası değildir. Diamant, kendi web sayfasında kırmızı çadırın kendi yaratımı olduğunu açıklığa kavuşturur: “Bu tarihte, kadınların bu yerde (eski Irak/ İsrail) bir regl çadırı kullandığına dair bir kanıt bulamadım. Bununla birlikte, âdet çadırları ve kulübeleri Amerikan yerlilerinden Afrikalılara, dünyadaki modern öncesi kültürlerin ortak bir özelliğidir. Çadırın içinde neler olduğunun anlatılması tamamen benim yaratımımıdır” (Diamant, anitadmant.com). Diamant, tarihsel ve kültürel bilgiler ile kendi hayal gücünü kullanarak, Yakub’un kadınlarının ve kızının hayatını zengin detaylarla yeniden canlandırmıştır.

Dina romana kendisini tanıtarak, hayat hatıralarını ve annelerinin yaşamlarını anlatarak başlar çünkü ona göre, hikâyesini anlatacak bir kızı yoksa, bir kadının tarihi yaşanmaz: “Kadınların kız evlat istemelerinin ... nedeni hatıralarını canlı tutabilmektir” (Diamant, 2003: 9). Diamant romanı dört bölüme ayırır: Giriş, Annelerimin Öyküsü, Benim Öyküm ve Mısır. Dina “Annelerimin Öyküsü” kısmında annelerinin, Yakub’un dört karısının (Lea, Rahel, Zilpa ve Bilha), hikâyelerine ve aynı adamla nasıl evlendiklerine odaklanır. Yakub, önce olağandışı güzel olan Rahel ile tanışır ve onu sever ancak büyük kız Lea da Yakub’u sever. Rahel ve Yakub’un düğün gününde, Rahel düğün gecesinden korktuğu için Zilpa, Rahel’i Lea’nın gelinlik ve duvakla çıkıp Yakub ile evlenmesine izin vermesi konusunda ikna eder. Düğünün ardından kandırıldığını fark eden Rahel birkaç ay sonra Yakub ile evlenir. O zamana kadar Lea hamile kalır. Laban diğer kızları Zilpa ve Bilha’yı ise Yakub’a hizmet edecek cariyeler olarak, diğer kızların çeyizlerinin bir parçası olarak sunar. Rahel dışında birer birer hepsi oğul doğurur; Lea yedi oğul, Zilpa ve Bilha ikişer oğul doğurur. Yıllarca uğraşan Rahel sonunda pes ederek ebe

olmaya karar verir. En sonunda, Lea tek kızı Dina'yı doğurur, Rahel ise yıllar sonra erkek çocuk dünyaya getirir.

Dina, on bir erkek kardeş arasında tek kız olarak çocukluğunun nasıl geçtiğini anlatır. Zamanının çoğunu annelerinin dizlerinin dibinde geçiren Dina, yemek yaparlarken, aile kampını yönetirken, kırmızı çadırda vakit geçirirken onları gözlemler. Tek kız çocuğu olarak özel durumundan dolayı her ay âdet döngüleri başladığında ve yeni ayı kutlarken anneleriyle birlikte kırmızı çadıra girmesine izin verilir. Dina, kuzeni Tabea'ya kırmızı çadırı anlatırken: “Sütten kesilen ve henüz kadın olmamış herkes için oraya girmek geleneklere aykırı olmasına rağmen, ben, ... çocukluğum boyunca onlarla birlikte içeri alın[ırdım]” der (Diamant, 2003: 147) Dina, orada, kadınların şarkılarını söylemeyi öğrenir, özel yemeklerinden yer, büyükannesinin ve halkının tanrıçalarının hikâyelerini dinler. Annelerinin olduğu yerde onlarla vakit geçirmekten mutluluk duyar.

Yıllarca kayınpederi Laban'ın topraklarında yaşadıkdan sonra, Yakub, ailesini de alıp kendi topraklarına dönmeye karar verir. Kenan'a doğru yola çıkarlar ve Dina gördükleri karşısında şaşkına döner: köleler, hokkabazlar ve garip hayvanlar görür. Sonunda amcası Esau ve ailesi ile tanışır ve birleşme mutlulukla sonuçlanır. Dina kuzeni Tabea ile tanışır ve kendi yaşıtı olan ilk kız arkadaşını edindiği için çok mutlu olur. Birkaç yıl sonra Yakub, ailesini Kenan ülkesine, Şekem şehrinin yakınlarına taşır. Dina orada ilk reglini görür ve bu durum kırmızı çadırda annelerle birlikte törenle kutlanır. Daha sonra bir ebe çırağı olarak Rahel ile seyahat etmeye başlayarak doğumlara gider ve bir gün kralın oğlunu doğurtmak için Şekem şehrine çağırılırlar. Dina orada bölgenin beyi Hivli Hamor'un oğlu prens Salem ile tanışır ve anında âşık olur. *Yaratılış 34*'te Hamor'un oğlu Şekem olarak geçer. Diamant *Kırmızı Çadır*'da Şekem yerine Salem adını kullanmıştır. Diamant'ın Şekem'in ismini “barış” ve “güven” anlamına gelen İbranice kökenli Salem olarak değiştirmesi Dina ile aralarındaki ilişkiye bakıldığında şaşkırtıcı değildir (Tumanov, 2007: 377). Aşkları yatakta devam eder ve Salem onu karısı olarak kabul eder. Babası oğlunun Dina ile evlenmesi için rıza almak üzere Yakub'a gider ancak Yakub reddeder. Yakub'un oğulları ise bu evlilik karşılığında tüm Şekem halkının sünnet edilmesini ister. Kral bunu kabul eder ancak Şekem'in tüm erkeklerinin sünnet edilmesine rağmen Yakub'un iki oğlu, Şimon ve Levi, bütün Şekem erkeklerini uyularında

katlederek Dina'yı eve geri götürürler. Dina babasını ve bütün ailesini lanetleyerek kaçar ve kayınvalidesi Ra-nefer ile birlikte Mısır'a gider.

Mısır'da yeni bir hayata başlayan Dina, Ra-mose adında bir erkek çocuk doğurur fakat Dina'nın isteğine karşın Ra-nefer'in oğlu olarak büyütülür. Dina, Ra-nefer'in kardeşinin evinde yıllarca oğlunun büyümesini ve okula gidişini hasretle izler. Mısır'da Ebe Meryt ile iyi arkadaş olur ve tekrar ebeliğe başlar. Bir gün pazarda, usta bir marangoz olan Benya ile tanışır. Birkaç ay sonra, Meryt ile krallar vadisine taşınırlar. Orada, Benya ile bir araya gelir ve evlenirler. Dina kasabada ünlü bir ebe olur. Yıllar sonra çok sevdiği kardeşi Yusuf ile bir araya gelir ancak oğlu Ra-mose babasının başına gelenleri öğrendiği için amcası Yusuf'u öldürmek ister. Dina güvenliği için oğluna oradan uzaklaşmasını söyler ve bir daha oğlunu hiç görmez. Bir gün Yusuf ölmekte olan babalarını görmesi için Dina'yı çağırır ama Dina babasının onu hatırlamadığını ve görmediğini öğrenir. Yeğenlerinden biriyle konuşurken adının ve trajik hikâyesinin aile tarihinde hala canlı olduğunu öğrendiğinde ise memnun olur. Geçmişini kabullenerek ve şimdiki zamanından hoşnut bir şekilde evine geri döner. Günlerinin geri kalanını Benya ve Meryt ile mutlu bir hayat sürerek geçirir. Annelerini hayal ederek huzur bulur ve romanın sonunda huzur içinde ölür.

Hikâye, *Yaratılış 34*'te benzer şekilde yer alsa da birçok noktada ayrılırlar. Dina'nın hikâyesi *Yaratılış*'ta Dina'nın tecavüzü olarak geçer ama bir yandan da biraz çelişkili gibidir. Olay, *Yaratılış 34* de şöyle anlatılır: “O bölgenin beyi Hivli Hamor'un oğlu Şekem Dina'yı görünce tutup ırzına geçti. Yakub'un kızına gönlünü kaptırdı. Dina'yı sevdi ve ona nazik davrandı. Babası Hamor'a, “Bu kız bana eş olarak al” dedi” (*Yaratılış 34: 2-4: 2009*). İbrani mitinde tecavüz diye bahsedilen olay, romanda aşk ilişkisine dönüşmüştür. Diamant'a neden tecavüzü aşk hikâyesine dönüştürdüğü sorulduğunda şu cevabı verir: “*Yaratılış 34*'ün hikâyesini tecavüzle bağdaştıramazdım çünkü prens tecavüzcü gibi davranmamıştı. Prens onu “zorladığı” söylendikten sonra ona âşık olur, babasından onunla evlenmek için Yakub'un iznini almasını ister ve sonra onun ve tüm erkeklerin sünnet konusundaki sıra dışı isteğini kabul eder” (Diamant, anitdiamant.com).

Dina hafızasının ağırlığında yorulur çünkü annelerinin anıları, çocukluk anıları, evlenmesi, kocasını kaybedişi, Mısır’da hiç tanımadığı insanlar arasında yeni bir hayat kurma çabasını anlatması gerekmektedir. Dina’yı hikâyesini anlatmaya zorlayan şey, hatıralarının yaşamayacağına, insanların onu hatırlamayacağına ve trajedisinin bir anlamı olmayacağına dair korku duymasıdır. Aslında endişelenmekte haklıdır çünkü Rebeka, Rahel ve Lea’nın hikâyelerinin aksine onun *Eski Ahit*’teki hikâyesi sadece bir dipnottan ibarettir. Gerçi bu kadınlar da kutsal metinde Dina’nın bildiği gibi anlatılmazlar. Onların da Dina’dan pek farkı yoktur. *Eski Ahit* erkek egemen ideoloji üzerine kuruludur. Yunan mitlerinde olduğu gibi, kadın ataerkil dünya görüşü tarafından öngörülen klişeleşmiş toplumsal cinsiyet rollerinde tasvir edilir. Kadınlar erkeklerle ilişkili olarak tanımlanır ve boyun eğen davranışlar örnek davranışlar olarak kabul görür. Kadından beklenen birincil rol iyi bir eş olmak ve bunun da ötesinde erkek çocuklar doğurmaktır. Sadece erkek çocuk annesi olmakla bir kadın statü, otorite ve saygınlık kazanabilir. Dina, roman boyunca hafızasına sıkı sıkı tutunur, yeni bir başlangıç ile karşılaştığında ise hala geçmişinde yaşadığı için yeni hayatını zar zor deneyimler. Kendini hafızasının yükünden kurtarabilmek için eski öyküsünü modern okuyucuya yeniden ayrıntılarıyla ve kadınları merkeze koyarak aktarır. Dina’nın anlatısında *Yaratılış*’daki hikâyenin aksine Yakub, annesi Lea’yı sevmiştir ve kitaptaki kadınlar duygularını ifade edebilen, özgüven sahibi, eski zamanın şartlarına göre iyi işler başarabilen- ebelik gibi- güçlü kadınlardır. En önemlisi ise Dina’nın Salem ile evliliği bir tecavüz değil aşk birlikteliğidir.

Bazı eleştirmenler *Kırmızı Çadır*’ı *midrash*²¹ olarak tanımlamışlardır. *Midrash*, Yahudi teolojisinde Eski Ahit’in daha derindeki anlamını keşfetmeye, yorumlamaya ve boşlukları doldurmaya çalışan görüşlerle üretilen yeni bir metin olarak tanımlanabilir. Diamant’ın yapıtı ile *midrash* arasında paralellikler olmasına rağmen yazar, romanı *midrash* olarak adlandırmaktan sakınır: “*Kırmızı Çadır*, bir çeviri değil, kurgu eseridir. Kadın karakterlere bakış açısı ve onlara odaklanması eseri kadınların genellikle dışarıda bırakıldıkları ve tamamen sessiz oldukları *Eski Ahit* hikâyesinden ayırır. Dina’ya ses vererek ve kabataslak olan *Eski Ahit* açıklamalarına doku içerik sağlayarak kitabım tarihsel metinden radikal bir şekilde

²¹ Türkçe’ye “*Eski Ahit*’in Arami diliyle yazılan tefsirleri” olarak çevrilmiş (bkz. seslisozluk.net).

ayrılır” (akt. Flagg, 2009: 36). Bir röportajında kitabı yazarken amacının geleneksel *midrash* yaratma olmadığını ifade eder. *Eski Ahit* metnini açıklamak veya yeniden yazmak için değil, Dina’nın sessizliğini kullanarak bu tarihsel dönemde kadınlar için hayatın nasıl olduğunu hayal etmek için yola çıktığını belirtir (Fetterman, 1999).

Diamant birkaç yıl boyunca çeşitli yerlerde kitabının *midrash* olmadığını belirtse de insanlar kitabı *midrash* olarak nitelendirmeye devam eder. *Midrash* olduğunu düşündükleri için de anti-semitizm ile suçlanır ve yanlış yorumladığıyla ilgili pek çok tepki alır. Bir Yahuda yemeğinde yüz altmış kadına konuşan Diamant: “Dina *Eski Ahit*’in sessiz kadınlarından biri. Sessizliği beni etkiledi... Bana bir pencere açtı. Sessizliğin olduğu yerde üç yüz sayfa yarattım” der (Dettelbach, 1999: 4). Dettelbach (1999) Diamant ile yaptığı görüşmede kendisinin *midrash* yaratma niyetiyle yola çıkmadığını söylediğini doğrular. Amacı, *Eski Ahit*’i açıklamak veya anlamlandırmak değildir. Kutsal metinden bir olay örgüsü aldığını ve kutsal metne tüm saygısıyla bir edebiyat metni yarattığını ifade eder. Vicki Cabot (2000) “Speaking Volumes: Woman’s Voice; ‘Red Tent’ Tells Other Side of Story” (“Konuşan Sesler; Kadının Sesi; ‘Kırmızı Çadır’ Hikâyenin Diğer Tarafını Anlatıyor”) adlı kitap incelemesinde Diamant’ın kutsal metni sadece başlangıç noktası olarak kullandığını ve *midrash* yazmadığında ısrarcı olduğunu ifade eder. Diamant’a göre, her Tevrat kelimesinin altı yüz anlamı vardır. Yahudiler, yüzyıllar boyunca çelişkili hikâyeler anlattıkları için yaptıkları doğru ve kesin bir yorum yoktur. Dolayısıyla, *midrash* yazmak için kendisini yetkin görmemektedir. Kutsal karakterleri farklı açılardan bakarak yorumlamayı, Dina’nın sessiz bırakılmışlığı ile ilgili yeni sorular sormayı amaçlamıştır. Diamant, kutsal metin kullandığını ve yepyeni bir metin yarattığını savunmasına rağmen yaptığının bir *midrash* olduğunu kabul etmez. Yazara ait web sayfasında yer alan soru cevap bölümünde de “*Kırmızı Çadır*’ı roman olarak yazdım, *Kutsal Kitap*’a fazladan bir bölüm olarak değil” der ve kendi dini geleneği çerçevesinde kutsal metindeki kelimelere sadık kalmaya çalıştığına, başından beri hikâyeyi kendine ait kılmak için kutsal metinden uzaklaştığına dair açıklama yapar (Diamant, anitdiamant.com). *Pitching My Tent: On Marriage, Motherhood, Friendship, and Other Leaps of Faith* (*Çadırımı Kuruyorum: Evlilik, Annelik, Arkadaşlık ve Diğer İnançlar Üzerine*) adlı kitabında tartışmalara son noktayı koymak ister ve kitaba “Midrash- or Not” isimli bir bölüm ekler. Uzun uzun kitabı yazma amacını ve *midrash* olup olmadığını tartışır ve

sonunda: “Kapakta “Bir Roman” yazıyor. ... tartışmayı sonlandırmaya hazırım” der (2005: 210). Kitabın konusunun kendi kafasından çıktığını ancak artık bu tartışmaları kontrol etmeyi bıraktığını ve kitabın elinden çıktığını ifade ederek kitabı okuyucunun alımlamasına sunar.

2.3.1. *Kırmızı Çadır* Romanında Yapısöküm ve Revizyonist Mit Yaratımı

Önceki bölümlerde incelenen Antik Yunan miti ve Antik Mezopotamya miti gibi İbrani mitinin dili de ataerkildir. Hem genel olarak edebiyatın hem de özel olarak Batı edebiyatının temeli din kaynaklı olduğu için de şiirden drama ve tiyatroya kadar bütün türler konusunu Hristiyanlıktan alır. Yaratılış, kıyamet gibi konuları, dini karakterleri anlatan pek çok kurgu *Kutsal Kitap*'tan uyarlanmıştır. *Kutsal Kitap*'ta kadınlar erkek egemen düzenin beklentilerini karşılayacak toplumsal cinsiyet stereotipleriyle tanımlanmıştır. Kadınların varlığı erkek ile olan ilişkisine göre şekillenir ve boyun eğici davranışlar olması gereken örnek davranışlar olarak gösterilir. Diamant'ın modern romanı, Yakub'un ataerkil hikâyesinin hem boşluklarını doldurur hem de olay örgüsünü tersine çevirir. Roman, kadınların dünyasını, duygu durumlarını ve ilişkilerini, birinci şahıs anlatımla ailenin tek kız çocuğu Dina'ya ses vererek çocukluktan kadınlığa ilerleyen yaşamını anlatır. Anlatı boyunca, Dina büyür ve kültüründe kadınlığın ne anlama geldiğini keşfeder, ebe olur, âşık olur, bedeninin ve duygularının farkına varır. *Kutsal Kitap*'ta kadın cinselliğinin mahrem veya günah olarak görüldüğü muhafazakâr bakış açısı düşünüldüğünde Diamant, Dina ve annelerinin aşk duygusunu yaşamalarını ve cinsel deneyimlerini yazarak kutsal metni yapısöküme uğratar.

Sadece kadınların buluşup vakit geçirdiği bir yer olduğu için *Kırmızı Çadır* başlığı romanın kadınların yaşamları üzerinden ilerleyeceğine dair ipucu vermektedir. Başlıktan da anlaşılacağı gibi, kırmızı çadır romanın en önemli ve yinelenen simgelerinden biridir ve kadınların özel ve büyülü dünyasını temsil eder. Diamant'ın yaratımı olan çadır, Dina'nın ailesindeki çocukların doğduğu yerdir ve yine her kızın kadın oluşunu kutladığı yer de kırmızı çadırıdır. Çadır aslında doğum ve erişkinlikten daha fazlasıdır; aynı zamanda, kadınlar için kutsal bir buluşma noktasıdır. Kadınlar, her ay kendilerini birkaç gün erkeklerden tecrit ederler, anneler

ve eşler olarak günlük işlerini aksatır ve dinlenerek kendilerini şımartırlar. Kadınlar çadırda hem doğayla hem de bedenleriyle temas halinde olurlar. Ayrıca, Lea ve Rahel'in arasında olduğu gibi çadır, zaman zaman bağlarını kopardıkları ama yeniden barışıp bir araya geldikleri yerdir. Çadırın dışında erkekler aileyi ve toplumu yönetirken çadırın içinde kuralları koyan sadece kadınlardır. Kadınlar, özel şarkılarını, mahremiyetlerini ve çeşitli hikâyeleri birbirleriyle paylaşırlar. Kadınlar arasında her ne kadar gerginlikler ve anlaşmazlıklar olsa da, bu çadır, kadınlar için bir tür anaerkil köy işlevi görür ve kendileriyle yemek bile yemedikleri erkeklerin hayatlarından ayrı bir özgürlük alanı gibidir. Çadır kadınların geleneklerini doyasıya yaşadıkları ve yaşattıkları bir alandır. Innana'nın²² hediyesi eski aydan bedeni temizlerken kadınları yeni ayın sunduğu hayatı almaya hazırlar: "Dinlenme ve yenilenme zamanı için, hayatın bacakları arasından geldiğinin ve hayatın bedelinin kan olduğunun bilincine vardıkları için" kadınlar Innana'ya teşekkür ederler (Diamant, 2003: 173). Kırmızı çadır için çok genç olmasına rağmen, Yakub'un kabilesinin tek kızı olduğu için Dina da çadıra girme ayrıcalığına sahiptir ve çadırın dinlendirici, hikâye anlatım kültürüne ortak olur. Çadırdaki hayat, sadece kadınların bedenlerinin ve seslerinin ritimleriyle, aylık ritüellerle değil aynı zamanda doğumlar, düşükler- özellikle Rahel'inkiler- ve bebek ölümleriyle de yapılandırılmıştır. Roman, Diamant'ın kadınların günlük yaşamını kutsalla birleştirdiği, anaerkil kültürü geri kazandırdığı, unutulmuş kadınların ve annelerin öykülerini geliştirmekte olan genç kızlarla ilişkilendirdiği bir araçtır.

Dina'nın adı ilk kez *Yaratılış 30*'da geçer: "Lea bir kız doğurdu ve adını Dina koydu" (*Yaratılış*, 30:21, 2009). Daha sonra ise ismi *Yaratılış 34*'te yedi kez geçer ve bunların çoğuna ailesindeki erkeklerle olan ilişkisini ifade eden bir sıfat eşlik eder; Dina "Yakub'un kızı" veya "kızkardeş" diye çağırılır. Dina'nın hayatıyla ilgili Yakub konuşur, Dina'nın erkek kardeşleri konuşur, Salem'in babası Hamor konuşur, Salem konuşur ama Dina hiç konuşmaz. *Eski Ahit*'de Dina erkek kardeşleri için çalınan bir eşya gibidir çünkü Hamor Dina'yı oğluna istediğinde Dina ile ilgili kararı erkek kardeşleri verir. Diğer mitlerde olduğu gibi İbrani mitinde de ataerkil otoritenin varlığı açıkça görülür. Dina'nın erkek kardeşleri Şimon ve Levi, Hamor ile

²² Yazar, Ay Tanrısı Sin'in kızı Tanrıça İnanna'ya anıştırma yapmıştır. Romanda çobanların kralı Dumuzi ile evlendiğinden söz edilir. Dumuzi ise Sümer kaynaklarında Damuzi olarak geçer ve baharın başlangıcı Temmuz anlamındadır.

oğlu Şekem'i öldürüp bütün kenti kılıçtan geçirir, kenti yağmalar, bütün malları ve kadınları alırlar. Kardeşleri Şekem'in elinden kız kardeşlerini aldıktan sonra ise Dina'ya ne olduğu bilinmez çünkü Dina'nın adı veya konusu anlatıda bir daha geçmez. Dina'nın olaylarla ilgili ne hissettiği de bilinmez. Diamant *Eski Ahit*'te tek bir söz verilmeyen Dina'nın sessizliğini bozarak hayal gücü ile onu yeniden yaratır. Dina'nın hikâyesini modern kuşağa aktararak sadece geçmişe değil geleceğe de ışık tutar. Kitabı kızına adaması da kitabın sonraki kuşaklara aktarılma amacının göstergesidir: “Kızım Emilia'ya” (Diamant, 2003: 5). *Kırmızı Çadır*'ın ilk sözleri Dina'ya aittir ve doğrudan modern kadınlara hitap ederek o da sonraki kuşaklara sesini duyurmak istediğini gösterir:

Ve Şimdi siz bana geliyorsunuz -elleri ve ayakları bir kraliçeninki kadar yumuşak kadınlar ihtiyacınız olandan çok daha fazla pişirme kaplarınızla, doğum sırasında öylesine güvendesiniz ve dilleriniz öylesine özgür. Bu kayıp öyküye susamış olarak geliyorsunuz. Beni ve annelerimi ve onlardan önce büyük annelerimi yutan o büyük sessizliği dolduracak sözcükleri arzuluyorsunuz (Diamant, 2003: 9-10).

Dina'nın anneleri ve kendisiyle ilgili anlatısı eski zaman kadınının gündelik hayatını modern kadının hayatına bağlar. Diamant, kadınların eski yaşamı ile modern kadının yaşamı arasında bir diyalog kurar. Kitabın sonunda ise öyküsünü modern kadınlara anlatabildiği için kendisini huzurlu ve minnettar hisseder. Modern kadınların unutulmuş hikâyeleri tekrar gözden geçirme arzusu Diamant'a eski zaman kadınları ile Őimdinin kadınları arasında bir köprü kurma konusunda ilham kaynağı olmuştur ve o, sessiz bırakılmış Dina'ya kendi hayatını anlatma fırsatı sunmuştur. Hatta Diamant Dina'ya romanında ses vermekle kalmaz ismini dahi kendisine seçtirir. Lea “Bana ismimi kendimin seçtiğini anlattı” diyerek adını duyuduğunda annesinin göğsünden kendisini çekip nasıl tepki verdiğini anlatır (Diamant, 2003: 79). Kitabın sonunda Dina, bir nehir kıyısına oturarak dinleyicileri tarafından adının yankılanmasına teşekkür eder. Dina'nın kenarında oturduğu nehir, aslında bir metafordur. Onun anlattıkları nehrin yüzeyindedir fakat anlamın nehrin yüzeyinden daha derin olduğunu ima eder. Yüzeyin altında açığa çıkarılması gereken daha derin anlamlar vardır. Dina'nın adı yüzeydedir; adı metinde bir yankıdır ancak hikâyesinde daha fazlası vardır. Diamant'ın, genişleterek yeniden yazdığı Dina'nın hayatında kadınların kutsal metinde özet geçilen hikâyelerinden daha karmaşık ve detaylı bir olay örgüsü vardır.

Eski Ahit'teki bazı betimlemeler Diamant'a tuhaf gelmiştir²³ ve bunları yapışöküme uğratarak değiştirmiştir. Yakub'un kendisine yedi çocuk vermiş bir kadına ilgisiz kalması, Lea'nın çirkin ve hain oluşu gerçekçi değildir. Kutsal kitapta Lea'nın cansız gözleri vardır. Diamant, Lea'nın gözlerini değiştirmek ister. Diamant'ın versiyonunda Lea'nın farklı renk gözleri vardır. Diamant Lea'nın bu özelliğini ters yüz eder ve onun deformasyonunu güç kaynağı olan bir varlığa dönüştürür. Dina, Lea'nın gözlerini şöyle tanımlar: "Lea'nın gözleri son derece keskindi. ... ne zayıf, ne hastalıklı, ne de sulu gözleri vardı. Gerçek şu ki, gözleri diğerlerini elden ayaktan keserdi ... biri lapis taşı kadar mavi, diğeri ise Mısır'daki çimenler kadar yeşil" (Diamant, 2003: 17). Yazar, Yakub'un ilgisizliğini de değiştirmiştir. Romanda, Lea'nın fiziksel zindeliği, kişiliği ve işlerle ilgili bilgisi Yakub'un dikkatini çekmiştir. Evlilik çadırında kaldıkları yedi gün boyunca, Lea ve Yakub pek çok cinsel pozisyon denerler ve birlikte olmaktan keyif alırlar. Yakub'a göre Lea "ekmek, huzur" ve "cinsellik" kokuyordu (Diamant, 2003: 19). Ayrıca, Yakub, Rahel ile evlenecekken düğün günü kızlar yer değiştirir ve Lea ile evlenir. *Yaratılış 34*'te bunu isteyen kızların babası Laban'dır çünkü geleneğe göre büyük kız evlenmeden küçüğü evlendirilemez. *Kırmızı Çadır*'da ise Rahel evlilikten korktuğu için Lea ve Rahel yer değiştirirler. Diamant, hem kadınların evliliği ile ilgili kararların aile büyükleri tarafından verilmesi, büyükler evlenmeden küçüklere sıra gelmemesi gibi kalıplaşmış geleneksel düşünceleri yıkar hem de bir kadının evlenmekten korkmasının doğal bir şey olduğunu gösterir.

Romanın bir bölümünde Diamant, *Eski Ahit*'teki olay örgüsünden uzaklaşmaz ancak orada olmayan bir karakter ekler. Ruti, Diamant'ın romanında Laban'ın kölesi ve kendisine Kemuel ve Beor adında iki erkek evlat veren kadın olarak görünür. Diamant Ruti'nin hayatını ve Laban'ın ona nasıl kötü davrandığını detaylarıyla anlatır. Kutsal metinde adı olmayan kadınlara ise romanda ad verilmiştir. Romanda güçlü bir kadın karakter olan bahsedilen Lea'nın annesine Adah ismini vermiştir. *Yaratılış 39*'da Yusuf'a her gün kendisiyle yatması için direten Potiphar'ın karısından söz edilir. Kadın'ın kutsal metinde adı yoktur. Potiphar, Dina'nın kardeşi Yusuf'u köle olarak satın alan Firavunun görevlisi,

²³ A. Diamant, e-mail ile kişisel iletişim, 25 Ekim 2020.

muhafız birliği komutanı bir Mısırlıdır. Diamant, Potiphar'ın adını romanında Po-ti-far şeklinde yazar ve kutsal metinde adı geçmeyen karısına ise Nebetper ismini verir. *Yaratılış*'ta anlatıldığına göre Potiphar'ın karısı, kendisi ile yatmayı kabul etmeyen Yusuf'u ırzına geçmekle suçlar ve efendisi Yusuf'u zindana atar. Romanda ise Yusuf'un akıllı oluşuna, bahçe işleri, şarap işleri, bekçilik gibi görevleri başarıyla yerine getirişine ek olarak Po-ti-far'ın karısının Kenanlı Yusuf'u sevdiğinden ve ikisinin Po-ti-far'a yakalandıklarından söz edilir: "Po-ti-far'ın karısı da, Nebetper denen o muazzam güzellik de, ona tutkuyla göz koymuş ve ikisi efendinin burnu dibinde birbirlerine aşık olmuşlar" (Diamant, 2003: 310). Romandaki anlatıya göre Po-ti-far sonunda onları yatakta yakalar ve öç almak için Yusuf'u zindana atar.

Diamant Dina'nın anneleri dışında etrafındaki diğer kadınları da fikirlerini söyleyebilen, ibadet edecekleri tanrı ve tanrıçaları seçebilen güçlü kadınlar olarak kurgulamıştır. Yakub ve Esav'ın annesi, Dina'nın büyükannesi, Rebeka da bu güçlü kadınlardan biridir. Arpa festivaline Yakub'un eşlerini çağırarak için gönderdiği elçi Rebeka'yı oldukça resmi bir şekilde takdim eder: "Rebeka, Mamre'deki kâhin, Yakub ve Esav'ın annesi, on binlerin büyük annesi arpa festivali için sizi sakız ağaçlarının gölgesine çağırılmaktadır" (Diamant, 2003: 157). Dina'nın anlatısında heybetli bir kadın olarak geçen Rebeka, aynı zamanda şifacı, insanlara kehanetlerde bulunan bir kâhin, kadın merkezli eski gelenekleri sürdüren, anaerkil bir kadın olarak tasvir edilir. Onun çadırı herkese açıktır, zengin ya da fakir fark etmez, herkesi huzuruna kabul eder.

Diamant metninde tanrı ve din eleştirisi de yapmıştır. Yakub'un önünde eğildiği tek tanrının El olduğunu belirtir. Büyükbabası Abram, El'in nasıl en sevdiği oğlunu kurban olarak sunmak üzere olan İshak'ın ellerini ve ayaklarını bağladığını ve ardından oğlunun boğazına nasıl bıçak dayadığını anlatır. Yakub'a göre El, korku veren, hiçbir yere sığamayacak kadar ulu bir tanrı olmasının yanında "merhametli bir tanrı[dır]" ve oğullarının da El'i tanrı olarak benimsemesini diler (Diamant, 2003: 72). Fakat oğullarından İshak'ın hikâyesini ve Yakub'un El ile ilgili düşüncelerini dinleyen Zilpa El'i eleştirir: "Bu ne tür bir merhametmiş, zavallı İshak'ı ölesiye korkutan? Babanızın tanrısı mükemmel olabilir ama o zalim" der (Diamant, 2003: 72). Buna ilaveten, Yakub, rüyalarında babasının topraklarına - Kenan'a- çağırıldığını gördükten sonra ailesini oraya götürmeye karar verir. Zilpa

gitmekten korkar. Kız kardeşlerine kutsal ağacı bırakamayacağını söyler ve tanrılara hizmet etmek için yerinde kalmazsa tanrıların onun nerede olduğunu bilemeyeceklerinden ve onu koruyamayacaklarından şüphelenir. Bunun üzerine Lea kızkardeşine: “Zilpa, biz senin koruyucularınız. ... Bazen merak ediyorum, ya tanrılar soğuk gecelerden ve karanlık düşüncelerden kurtulmak için uydurulan hayaller ve hikâyelerse? ... Rüzgâr ve korkudan ortaya çıkmış hikâyeler yerine bana ve Yakub’a güvensen daha iyi” (Diamant, 2003: 100). Diamant’ın kadınların körü körüne tanrılara tapmalarından ziyade tanrıların varlığını sorgulamalarını sağladığı görülmektedir. Bununla birlikte, kadınların ayın altında ayin yaptıkları kendi tanrıçaları, ev mabutları vardır. Kırmızı çadıra girdiklerinde sadece kendi mabutlarını ve erkeklerden gizli yaptıkları ayinleri kutsal sayarlar. Dina’nın kadınlığa adım attığını duyan Yakub eşlerinin mabutlarını parçalar. Esasında yapmak istediği şey kadınları mabutlar yerine Yakub’un tanrısına ve dinine inanmaya zorlamaktır. Ev mabutlarına büyük önem atfeden Zilpa’ya sevgili tanrıçalarının kaybı ağır gelir ve Zilpa ateşlenerek hayata veda eder.

Diamant soyağacını İbrani mitinden farklı kurgulamıştır. Lea’ya Naftali de dâhil yedi oğul verirken, kutsal kitapta Lea’nın altı oğlu vardır ve Naftali’yi Bilha’nın doğurduğu belirtilir. “Benim Hikâyem” bölümünde ise Yakub ve kabilesinin kutsal hikâyesini izlemesine rağmen yine de birkaç değişiklik yapar. Örneğin, tecavüz olayını tersine çevirerek Dina ve Şekem Prensi Salem’i sevgi ve aşk dolu bir ilişkiyle tanımlar. İbrani mitinde ise Dina’nın kabilenin dışına çıktığı için tecavüze uğradığı anlatılır. O zamanki dönemde ev kadınlar için en güvenilir yer olarak görülürmüş. Evden dışarı çıkan kadının kendini tehlikeye attığına inanılmış. Bir kadın dışarı çıktığında başına bir iş gelirse geri dönmezmiş. Sünnetsiz bir kişiyle samimi olması da kabul edilemezmiş (Hyman, 1997). Diamant, Dina’nın tecavüzle suçlanmasını altüst ederek ona bir aşk hikâyesi yazar. Ancak bu tamamıyla radikal bir değişiklik değildir. *Yaratılış* 34’te de Şekem prensinin Dina’yı sevdiğinden ve babasını Dina’yı istemesi için Yakub’a gönderdiğinden sözedilir. Bu durum, romanda sadece “Dina’yı sevdi ve ona nazik davrandı” şeklinde bir ifadeyle kısaca bahsedilmez. Hem Dina’nın hem de Salem’in birlikteliklerinde neler hissettiklerine ve neler konuştuklarına yer verilir. Karşılıklı ve tutkulu olduğu kadar şefkatli, sevgi dolu bir aşk öyküsü anlatır Diamant: “Bunlar hayatımda akıttığım ilk mutluluk göz yaşlarıydı. “Tadına baksana,” dedim sevdiğime, tadınca göz yaşlarımda tatlı

olduğunu fark etti. O da benimle ağladı. Salem'in tutkusu yeniden alevlenene kadar birbirimize kenetlendik ... vücuduma neler olduğunu hissetmeye ve aşkın zevklerini tatmaya başladım. ... Düğümlenene kadar ellerini saçımda gezdirdi" diye anlatır Dina (Diamant, 2003: 205). Salem ise Dina'ya "Sana eşi bulunmaz güzellikte bir türbe inşa edeceğim. Yüreğimi değerli kılan Dina adını dünya asla unutmayacak" der (Diamant, 2003: 209). Sevişmedikleri ya da uyumadıkları zamanlarda birbirlerine hikâye anlattıklarından, Dina'nın babasını ve annelerini, Salem'in ise ona şarkı söylediğinden, okumayı öğreten ustasını, annesinin sadakatini ve üvey kardeşlerini anlattığından söz edilir.

Göze çarpan diğer bir değişiklik ise Diamant'ın romanında insanların onu Şekem kasabı diye anmamaları için Yakub'un korkup yeni bir isim almasıdır. Yakub oğullarının sünnetli insanları öldürmesinden utanır ve ismini kabilesinin itibarından uzak tutmak için İsrâ'El adını alır. Oysa, kutsal metinde ismi bir adamla güreştikten sonra değişir (*Yaratılış 32: 22-32*, 2009). *Yaratılış 32*'de Yakub gün ağarınca kadar bir adamla güreşir ve uyluk kemiği çıkar. Adam Yakub'tan kendisini bırakmasını ister ancak Yakub bunun karşılığında adamdan kendisini kutsamasını dilemiştir. Adam kendi adını söylemediği için Yakub tanrıya yüzyüze görüşüğünü ve canının bağışlandığını zanneder. Adam, Yakub'u kutsayarak ona: "Artık sana Yakub değil, İsrail denecek" dedi, "Çünkü Tanrı'yla, insanlarla güreşip yendin" (*Yaratılış 32: 28*, 2009). Kutsal metinde İsrail ismi ilahi bir varlığın ödülükken Diamant'ın romanında utanç nedeniyle alınan bir isimdir. Anlatıdaki bu değişim, kutsal metinde yüceltilen erkeğin karakter üstünlüğünü zayıflatmış ve Yakub'un karakteri mit yıkıma uğratılmıştır.

"Mısır" bölümünde Dina'nın çocuk doğurması, yeniden evlenmesi ve yaşlanması anlatılır. Romanın bu kısmı Diamant'ın yaratımıdır çünkü asıl hikâye Dina'nın tecavüze uğramasından sonra kardeşlerinin acımasız intikamı ile sona erer ve bir daha Dina'dan bahsedilmez. Özgün metnin sadece bir bölümünde Dina'nın ailesiyle birlikte Mısır'a gidişinden bahsedilir. Diamant, Dina'nın anne ve ebe olarak hayatına nasıl devam ettiğini uzun uzun anlatır ve hatta onu ikinci kez evlendirir. Bir kadının yaşadığı olumsuz tecrübelerden sonra güçlü bir şekilde hayatına devam etmesini, mesleğinde ilerlemesini, yeniden âşık olup sevebilmesini yansıtması açısından bu bölüm oldukça ilgi çekicidir.

Kırmızı Çadır'da kadının hikâye anlatımı teması, geçmişi ve bugünü, kutsal ile dünyevi olanı, ruh ve bedeni birbirine bağlayan bir aracı olarak görünür. Bu hikâye bağlantıları, anlatan kişinin, yani Dina'nın gelişmesine yardımcı olur. Kitap acılar, kayıplar, iyileşme, doğum, sevgi, kimlik arayışı, hafıza ve tarihle ilgili konulara odaklanmıştır. Erkeklerden ziyade güçlü kadınların ön planda olduğu bir kitaptır ve yazar erkek-kadın ikili karşıtlıklarını alaşağı eder. Diamant, okuru bu muazzam kadınların hayatına çekerek kadın olmaktan gelen güçlerini göstermek ister. Kadınlar arası kızkardeşlik ve annelik konuları üzerine odaklanır. Diamant'ın kadınları hem hayatlarındaki erkekleri sever, onlara değer verirler hem de arkadaşlık, yardım, güç aradıkları zaman yüzlerini kadınlar olarak birbirlerine dönerler. Bazen de aralarına kıskançlık girer. *Kırmızı Çadır, Yaratılış* hikâyesi ile çelişmemesiyle birlikte kadınların ruhunun derinliklerine inerek nasıl benliklerini inşa ettiklerine yönelir ve onları çok boyutlu kişiler olarak sunar. Ayrıca Diamant'ın kadınları kusursuz değildirler, onun kadınları kusurlarında güç bulurlar.

Akıllı ve hayat dolu Dina, hepsi erkek olan kardeşleri ile birlikte oynayacak oyunlar üretir. Bu, kadının yaratıcılığını göstermek için güzel bir örnektir. Kadın ve erkek için belirlenen ikili karşıtlıkları tersine çevirerek yalnızca erkeğin değil kadının da akıllı oluşuna vurgu yapılmıştır. Kardeşlerinin çoğu ondan yaşlı olmasına rağmen, genellikle otoriter ve baş hikâye anlatıcısı rolünü Dina üstlenir: “Yusuf ve ben ufaklar grubunun liderliğini üstümüze almıştık çünkü hikâyeler uydurmakta üstümüze yoktu. Ağabeylerimiz bizi kuyudan annemin çadırına taşır ve benim önümde, sanki kraliçeleriymişim gibi eğilirlerdi” (Diamant, 2003: 87). Büyüdükçe Dina ve erkek kardeşleri arasındaki oyunlar azalır. Dina anneleriyle, en yakın arkadaşı Yusuf ise ağabeyleriyle ve babasıyla vakit geçirmeye başlar. Bir araya geldiklerinde Dina Yusuf'a dokuma tanrısı Utu'nun hikâyesini, ulu tanrıça Innana'nın ölümler ülkesine yolculuğunu, çobanların kralı Dumuzi ile yaptığı evliliğin öyküsünü anlatır. Bunlar Dina'nın kırmızı çadırda dinlediği hikâyelerdir. Yusuf ise Dina'ya İshak ve Abram'ın hikâyelerini anlatır. Dina bunların koyun ve keçi otlatırken Yusuf'un erkek kardeşlerinden ve Yakub'tan duyduğu öyküler olduğunu söyler ama: “Ben kadınların hikâyelerinin çok daha hoş olduğunu düşünürdüm ama Yusuf babamızın hikâyelerini tercih ederdi” der (Diamant, 2003: 92).

Anlatıcı olarak aile bireylerinin her hareketini detaylandırarak anlatırken iş kendisini anlatmaya gelince Dina nadiren detay verir. Hayatının genelinde kendisini çok az sorumluluk alan pasif bir gözlemci olarak tanımlar. Örneğin, Ra-nefer oğlunu aldığı anda Dina pratik olarak tepkisizdir, sessizce yas tutar ve kendini savunamaz. Dina'nın bu pasifliği kişiliğinin ilginç bir yanını gösterir. Diamant'ın neden bu konuda Dina'yı pasif bıraktığı sorgulanacak cinstendir. Onun aksine annesi Lea'yı bildiğinden şaşmayan ve kendine güvenen bir kadın olarak betimlemiştir. Buna rağmen Diamant'ın yeniden yazdığı romanında Dina, *Tevrat*'takine nazaran oldukça aktif, duygularını yansıtan, kendisine ses verilmiş, birinci şahıs anlatıcı olarak önemli bir yere sahiptir. Ayrıca roman boyunca kendini geliştirerek annesine bağlı bir canlı ve pasif bir kadın olmaktan çıkıp kendi hayatında bağımsız ve aktif bir eyleyen olarak yaşamına devam eder. Kız çocuğundan, genç kızlığa ve kadınlığa giden bu yolda *Eski Ahit*'te neredeyse sadece adı geçen bu kadının kendi kimliğini nasıl kazandığına şahit olunur. Tarif edilemez bir kedere ve kayba dayanmak zorunda kalan Dina, bütün yaşadıklarına rağmen kadın olarak kimliğini yeniden inşa eder. Yeni ailesiyle birlikte sevgi dolu, huzurlu ve üretken bir kadın olarak yaşamaktadır. Yazar, romanın sonunda, Dina'yı öldükten sonraki hayatının da anlatıcısı yaparak okuru şaşırtır. Romanın sonunda bahsi geçen nilüfer çiçeği gibi Dina da asla ölmez: "Gece olana kadar çiçek solabilir ama kokusu kalır. Azalır ve azalır ama asla tamamen gitmez. Hatta günler sonra bile, nilüfer bahçede kalır. Aylar geçer ve bir arı, nilüferin açtığı yere yakın bir noktaya konar ve kokusu yine ortaya çıkar, anlık ama inkâr edilemez. Mısır nilüferi sevdi çünkü o asla ölmez (Diamant, 2003: 345-46). Dina ölse bile ardında adından söz ettirecek bir hayat bırakır. Öldüğünde sesi de onunla birlikte kısılabilir ama asla tamamen kesilmez, varlığını Nilüfer'in kokusu gibi hissettirmeye devam eder.

2.3.2. *Kırmızı Çadır*'da Kadın Dili ve Bedeni Yazmak

Yaratılış'ta yalnızca bir referans olarak adı geçen kadın tarafından anlatılan roman, genellikle kadınlar, kadınlar arası arkadaşlıklar ve kadınların bedenlerine odaklanmış bir eserdir. Kitaba adını veren kırmızı çadır, Yakub'un kabilesindeki kadınların yeni ayda inzivaya çekilerek âdet ritüellerini gerçekleştirdikleri ve sohbet ettikleri yerdir. Kadınlarla ilintili olan çadırın rahmi, kırmızı renginin ise

menstrüasyon kanını sembolize ettiği yorumu yapılabilir. Bu, kitabın yazıldığı dönemin ötesine geçen bir metafordur. Diamant kırmızı çadırı kadınların âdet döngülerinde girip birbirleriyle vakit geçirdikleri, kutlamalar yaptıkları, birbirlerine öyküler anlattıkları, tecrübe ve duygu paylaşımlarında buldukları yer olarak tasarlar. Aynı zamanda, regl olmanın utanılacak veya tiksiniyecek bir şey olmadığını, bilakis kadınlar için kutsal bir güç olduğunu göstermesi açısından da çadır önemli bir yere sahiptir.

Romandaki bütün kadınlarla birlikte Dina'nın da genç kızıktan kadınlığa adım atışı kırmızı çadırda kutlanır. Anneleri Dina'nın regl olduğunu öğrenince onu sevgiyle kucaklayıp öpücöklere boğarlar ve onun için çadırda bir tören düzenlenir. Şarkılar söyleme ve şarap içme gibi çeşitli ritüelleri uyguladıkları bu törene "rahmi açma töreni" derler (Diamant, 2003: 190). Dina'nın ayaklarının altına ve avuç içlerine kına yakılır. Ayaklarından rahmine ve ellerinden göbeğine kadar uzanan kırmızı bir çizgi çizip desenler yaparlar. İleriyi görebilsin temennisi ile gözlerine rastık çeker, çiçekler içinde yürümesi temennisi ile koltuk altlarına parfüm sürerler. Boynuna ve sırtına masaj yaparlar. Sonra Dina'yı gece çıplak bir şekilde toprağa yatırır ve toprağı kucaklamasını söylerler. Annesi Lea, Dina'nın dizlerini bükerek ve ilk kanını toprağa vermesi için ayak tabanları birbirine değecek şekilde yaklaştırır. Kadınlığa adım atan bir kızın kanı ilk olarak kendisiyle birlikte olan adama değil toprağa ve tanrıça İnnana'ya bahşedilmiş olur. Yakub'un kabilesindeki kadınların bekaretlerini düğün gecesi kanlı çarşafı kanıtlamaları gerektiğı düşünöldüğünde, Diamant'ın ilk kanını toprağa sunan kadın karakterler yaratması kutsal metni yıkıma uğrattığı anlamına gelebilir. Dina'nın anneleri kadının ilk kanını bir erkeğe sunmak yerine özüne dönerek toprağa sunmasını tercih ederler. Bu, kadınların bedenleri ve bekaret üzerindeki haklarına kendilerinin karar vermek istedikleri şeklinde yorumlanabilir. Dina, erkek kardeşi Levi'nin eşi Inbu'nun böyle bir töreni görünce hayrete düştüğünü ve kanlı çarşafı ilgili düşüncesini şu sözlerle paylaşır: "Inbu'nun ailesi rahmi açma töreni hakkında hiçbir şey bilmiyordu. Aslında erkek kardeşimle evlendiklerinde annesi gerdek gecesinin kanlı çarşafını kapmak için çadıra koşmuştu eğer Yakub-başlık parasını eksiksiz ödeyen kişi-onun bekaretinin kanıtını isterse diye. Sanki babam bir kadının kanına bakmaya çok meraklıymış gibi" (Diamant, 2003: 190).

Diamant'ın romanında genel anlamda kadın vücudu ve işlevleri yüceltilmektedir. Yazar, ataerkil kültür tarafından utanç verici olarak görülen kadın bedenini anlatmaktan çekinmez. Kadının kanaması veya doğum yapmasıyla ilgili kadını utandıracak, aşağı görecektir veya onu alaya alacak hiçbir yorum yoktur. Kanama da, doğum yapmak da kadınları kadın yapan mucizeler ve doğal hadiseler olarak görülür. Dina romanda: “İnnana dediğimiz ulu ana kadınlara erkekler tarafından bilinmeyen bir hediye verdi ve işte bu kanın gizemidir. Bu gizem, yeni ayın karanlığındaki akıştır, ay yeniden doğarken kanın şifa verici özelliğidir-erkeklerle göre ise bu bir değişim ve hastalıktır, sıkıntı ve acıdır. Bizi acı çekerken hayal eder ve kendilerini şanslı sayarlar. Bizler ise işin doğrusunu onlara anlatmayız” diyerek menstrüasyon döneminin kadınlar için kutsallığına vurgu yapar (Diamant, 2003: 173).

Diamant, romanın “Giriş” bölümünde Dina'nın neden hayatını tüm detayları ile anlatma gereği duyduğunu açıklar: “Ben, annelerimin öykülerini sonraki kuşağa taşıdım, ama benim yaşam öyküm bana yasaklandı, bu sessizlik neredeyse içimdeki yüreği öldürüyordu” (Diamant, 2003: 7). Tarih erkekler tarafından yazılmıştır çünkü *Kutsal Kitap* babalar ve oğulları ile ilgili ayrıntılara yer verirken anneler ve kızlarından ya çok az bahseder ya hiç bahsetmez. Zaten anlatılmayan kadınların öyküleri zamanla iyice kaybolur. Dolayısıyla, Dina'nın kendisini ve annelerinin hikâyesini anlatması kadınlara ses vermesi ve onları onurlandırması açısından önemlidir. Onlar olmasaydı Dina da olmayacaktı. Kadınların tarihinin canlı tutulması açısından hikâyelerinin anlatılması önemlidir. İbrani mitinde sessiz bırakılan kadınların unutulmuş veya önemsenmemiş hayatlarının anlatıcısı olarak Dina, bir mit yaratıcısı olur.

Yazar, Dina'nın eskisinden farklı olarak artık dipnottan ibaret olmayacağını bilakis romanın anlatıcısı olarak başat bir role bürüneceğini ima eder:

Adım size hiçbir şey ifade etmez. Hatıram toprak olmuş. ... Anneyi kızına bağlayan zincir kırılmış ve sözün idaresi hiçbir şekilde bu bağı anlama olanakları olmayan erkeklerin himayesine verilmiş. İşte bu yüzden adım sadece bir dipnot, hikâyem de babam Yakub'un pek bilindik hayat öyküsüyle Yusuf'un, kardeşimin meşhur geçmişi arasına sıkışmış küçük bir ayrıntı olarak kaldı. Hatırladığım o pek nadir anlarda ise sadece bir kurban olarak akla geldim ... Benim kutsal kitapta anlatıldığı gibi bir kenarda unutulmuş sessiz birinden daha fazlası olduğumu anlamışsınızdır belki (Diamant, 2003: 7).

Diamant sadece Dina'ya değil, *Yaratılış*'ta sessiz bırakılan annelerine de söz hakkı verir ve bedenlerini anlatmaları için dişil dili devreye sokar. Diamant'ın kadın kahramanları cinselliklerinin ve bedenlerinin farkına vardıkça kendini bilme hali devreye girer ve bu bilinç hali, dinsel metinlerdeki kadının kendisine yasaklanmış olan bilgi ağacının meyvesini yediğinde iyi ve kötüyü ayırt etmesini çağırır. Kadın bedenini zincirlerinden kurtarmayı amaçlayan yazar, cinselliği özgürleşmenin anahtarı olarak kurgular ve kadın cinselliğini utanç ve günah kavramlarından uzaklaştırır. Kadınların kendi vücutlarına dönmesi, düzeni bozmak ve ikilikleri uzlaştırmak anlamına da gelebilir. Örneğin, Lea, bedeninin derinliklerinde bastırıldığı yerden dile gelen duygularını Yakub ile gerdek gecesini anlatırken açığa çıkarır:

Karşısında çırılçıplaktım. Oysa annem kocamın yalnızca eteğimi yukarı sıyırıp kendi kıyafetleri de üzerindeyken içime gireceğini söylemişti bana. Ama çırılçıplaktım. Sonra birkaç saniye içinde o da cinsel organı bana doğrulmuş bir halde çıplak kaldı ... Ellerimi okşadı ve yanağıma dokundu, işte üzerimdeydi ... Yakub bana karşı iyiydi. İlk defasında içime girerken yavaştı ... Elleri yüzümde, saçlarımın arasında ve sonra, oh, göğüslerimde ve karnımda, bacaklarımda ve en yumuşak dokunuşlarıyla keşfettiği cinsel organımda başıboş dolaştı ... öylesine tatlı bir duyguydu ki gülümsedim. Aldığım zevki fark etti ve başımı salladı. İkimiz de güldük (Diamant, 2003: 40-41)

Lea şaşırtıcı derecede cinseldir, bedeninde cinselliğe dair filizlenen duyguları anlatmaktan çekinmez. Cinsellik erkekler için iktidar kaynağıdır ve oldukça özgür yaşadıkları bir alandır. Oysa erkek egemen düzende cinsellik kadın için evlenip gerdeğe girene kadar yaşanmaması gereken bir yasak, gizlenmesi veya utanılması gereken bir olay olarak görülür. Bu durum düşünüldüğünde, kitabın döneminin şartlarına göre oldukça erotik bir içeriğe sahip olduğu ve bu özelliği ile ataerkil söylemi yıktığı söylenebilir. Lea, Yakub ile birbirlerinde buldukları zevkin tadını çıkarır ve yaşadığı hazzı diğer kadınlarla paylaşmaktan çekinmez. Bu, aynı zamanda, sevişmekten keyif alan Lea için anneliğin toplumun dayattığı bir zorunluluk olmadığını tam tersine istekli bir seçim olduğunu da gösterir. Diamant, cinselliğe oldukça doğal ve kutsal bir mesele olarak yaklaşır. Lea ve kocasının yaşadığı ilk geceyi Dina anlatmaya devam eder:

Lea kocasını öptü. O da kadını öptü. Tekrar ve tekrar birbirlerine sarıldılar. Ve o ilk gece bile, bir erkek tarafından keşfedilmenin verdiği hassaslıkla, Lea onun dokunuşlarına karşılık verdi. Onun kokusunu ve sakallarının tenindeki dokunuşlarını seviyordu. İçine girdiğinde ... cinsel organını kasıp gevşetebiliyordu. Yakub son zevk anıyla haykırırken o da kendi gücünün verdiği bir hisle çağırdı. Ve kendi soluk alışverişini takip ederken aldığı hazzı, bir açılma ve doluluk duygusunu keşfetti. Bu durum onun iç geçirmesine, keyifle mırıldanmasına ... yol açtı ... Zevk

almanın ve vermenin binlerce yolunu keşfettiklerine eminlerdi (Diamant, 2003: 41-42)

Diamant, *Eski Ahit*'te sadece adı geçen kadına kendi bedenini, cinsellikte yaşadığı hazzı ve duyguları anlatma özgürlüğü sunarak bir kadın yazını yaratır. Dina ve annelerinin denetleyemedikleri duyguları, bastırılmış bireyselliklerinin cinsellik yoluyla su yüzüne çıkararak sesini bulması gibidir. Kadının beden üzerinde söz sahibi olması ataerkil ideolojiye karşı bir başkaldırı gibidir. Tarih boyunca bedeni üzerinde baskı kurulan kadının sözüne de sansür uygulanarak sessiz bırakıldığından yola çıkarak Cixous'un bazı yerlerini ironik bir üslupla kaleme aldığı "Medusa'nın Kahkahası"nda kadınlara kendilerini ve bedenlerini yazma çağrısı yaptığından daha önceki bölümlerde de bahsedilmiştir. Kadınları en iyi şekilde kendilerinin anlatabileceğini düşünen Cixous, eril dilin kadınları anlatmak için veya kadınların deneyimlerinin temsilinde sınırlı kalacağını düşünmektedir. Diamant, romanında dişil yazıyı bedenle bütünleştirir. Kadının yazma deneyimi sayesinde bedeniyle sansürsüz ilişki kurmasına ve ataerkil kültür tarafından yaratılan suçluluk duygusunu görmezden gelerek hissettiği hazzı anlatmasına olanak tanır. Kadın cinselliği ataerkil kültürde korkulacak bir şey, konuşulması ayıp veya yasak bir tabu olarak görülür. Freud'a atıfla karanlık ve keşfedilmesi güç bir alan olarak tanımlanır. Buradan hareketle kadınların dahi kendilerinden ve diğer kadınlardan korkmaları sağlanır ve yılan saçlı Medusa gibi korkunç kadın imgeleri yaratılmıştır. Oysa, "Onu görmek için sadece Medusa'ya bakmak yeterlidir. Ve o ölümcül değildir. O güzeldir ve gülüyordur" (Cixous, 1976: 885). Kadın bedeni erkeğin bedeninden farklıdır ve eril cinselliğin diktatörü penis gibi tek bir haz noktası yoktur. Kadın bedeninin sınırları yoktur ve tek bir zevk noktasına odaklanılmaz, su gibi akışkan ve değişkendir. Dişil yazı da tıpkı kadın bedeni gibi sınırları olmayan, başı ve sonu keskin hatlarla çizilmemiş bir yazıdır. Dişil yazı kadın vücudunu kadının yaratıcılığıyla birlikte yansıtır biçimde olmalıdır. Diamant'ın *Eski Ahit*'te sadece isimleri geçen kadınlar için yaratıcılığını kullanarak bir hayat hikâyesi yazması ve özgürce, sınırlar koymadan kadınlara söz vermesi, onların aşklarını, bedenlerini, tensel tutkularını, hazlarını yazması dişil yazıyı harekete geçirmiş olması açısından önemlidir.

Bilha da Yakub ile yaşadıklarını açık açık anlatır: "Elimi cinsel organına koydum ve onunkini de benimkine getirdim. Eteğimi kaldırdı, karnıma ve göğüslerime masaj yaptı. Yüzünü bacaklarımın arasına gömdü ve ben aldığım zevkin

şokuyla neredeyse yüksek sesle güldüm. İçime girdiğinde kendimi sanki içi su dolu bir kuyuya düşüyor gibi hissettim, sanki ay adımı haykırıyordu ... işte o gece, Yakub’u sevdim” (Diamant, 2003: 62-63). Zilpa hariç neredeyse romandaki tüm kadınlar bedenleri hakkında ve sevişirken aldıkları zevki konuşmaktan çekinmezler. Bu da Zilpa’nın kendine has özelliği ve bedeni ile ilgili karardır çünkü diğer kardeşleri gibi Yakub veya erkekler onun ilgisini çekmez.

Anneleri gibi Dina da yaşadığı aşkı, sevgiyi ve cinsellikten aldığı hazzı açıkça anlatabilmektedir. Salem ile yaşadığı aşk karşılıklı, sevgi dolu ve şehvetlidir. Kendi iradesini eline alan Dina, utanmadan ve içinden geldiği gibi cinsellik hakkında konuşabilmektedir:

Bir anlığına sessizce durduk ve sonra Salem beni bir köşenin karanlığına çekip ellerini omuzlarıma koydu ve ağzını dudaklarıma bastırdı ve vücudunu da benimkine yasladı. Acele etmedi, sabırsızlanmadı; ben de ona sıkıca sarılıp kendimi göğsüne bastırdım, onun ellerinde ve ağzında eridim. Dudakları boynumu bulduğunda inledim. ... Tatlı kokulu kumaş üzerine uzanıp birbirimizi keşfettik ... Salem’in tutkusu yeniden alevlenene kadar birbirimize kenetlendik ve içime girerken nefesimi tutmadım, böylece vücuduma neler olduğunu ve aşkın zevklerini tatmaya başladım ... Sevişmemiz yumuşacık ve ahenkliydi. Elleri yüzümü okşadı, aynı anda zevk içinde haykırdık. ... Birbirimizi her yerinden öptük ... kamaşımın kokusunu, boynunun ıslaklığını öğrendim. (Diamant, 2003: 207- 208).

Dina Mısır’da oğlunu kollarına aldığı anda bir kadının doğum anında hissettiği kutsal duyguları ise şöyle ifade eder: “Ona bakmaya doyamıyordum. Kadınların bu anda söyleyecekleri bir şarkı olmalıydı ya da mırıldanacak bir dua. Ama belki de hiç yoktu çünkü bu anı isimlendirecek kadar güçlü bir sözcük yoktu. İlk anneden bu yana her anne gibi ben de alt edilmiş ve mahrum edilmiş, yüceltilmiş ve tahrip edilmişim. Genç kızlıktan çıkmışım” (Diamant, 2003: 245). Diamant romanda Inna, Rahel, Dina ve Meryt’i ebe rolüyle var ederek çocuk doğurtmanın bir kadının yaşam ve ölümle arasındaki kaçınılmaz mücadelesi olduğuna vurgu yapar. Dina’nın ebe olarak anlatısı, antik çağlarda çocuk doğurmanın kutsal ama bir o kadar da korkutucu ve acı veren yanlarını, kadınların hayatları için korkmaları gereken bir dünyayı ele alır. Diğer taraftan ise çocuk doğurmak kadınların kendilerini en kutsal hissettikleri an olduğu için anlatılmalıdır. Kendisini feminist ve İncil bilgini olarak nitelendiren Bronner, *Stories of Biblical Mothers: Maternal Power in the Hebrew Bible (Kutsal Kitap’ta Annelerin Hikâyeleri: İbrani Kutsal Kitabı’nda Anne Gücü)* adlı kitabında *Kutsal Kitap’ta* kadınların anne statülerinin önemli olduğundan, bu statü ile hem ev içinde hem de kamusal alanda etkili ve güçlü olabildiklerinden ve

yalnızca erkeğe bağımlı piyonlar olarak inşa edilmediklerinden söz eder: “Ataerkil bir sistemin parametreleriyle sınırlı olmalarına rağmen, kendi öncelikleri dahilinde faaliyet gösterecek alanları vardır. Gerçek kahramanlıkları başarılılar ve unutulmaz *Kutsal Kitap* figürleri olarak ortaya çıkarlar” (2004: ix). Diamant, Bronner’in bahsettiği bu geleneği *Kırmızı Çadır*’da Dina ve anneleriyle sürdürmektedir. Diğer yandan, Bronner (2004), kadınların anne olarak yüceltilmelerine rağmen yine de ötekileştirildiklerinden söz eder. Örneğin, *Kutsal Kitap*’ta kadının isminin tecavüz, ensest, kısırlık gibi durumlarla da bahsedildiğine dikkat çeker. *Kırmızı Çadır*’da ise bu durumlar ters yüz edilmiştir. Rahel Lea’dan daha çok Yakub’un ilgisini çekmesine rağmen, uzun bir süre ona çocuk veremez. Romanda Yakub’un çocuk veremediği için Rahel’i üzdüğü, aşağıladığı veya şiddet uyguladığı görülmez. Yakub her şeye rağmen ve herkesten çok Rahel’i sever.

Yıllar sonra Mısır’da Benya ile evlenen Dina, bir erkekle en son yattığında genç bir kız olduğunu hatırlar ve Benya’ya utangaç bir tavırla yaklaşır. Yıllar geçse bile kadın olarak yaşadığı duygular pek kıymetlidir ve gizlenmemelidir. Benya ile birbirlerine saygı duyar ve özen gösterirler: “İlk gecemizden itibaren Benya benim aldığım hazzı çok dikkat etti ve kendi aldığı hazzı benimkinde bulur göründü. ... haftalar geçtikçe ...arzu ve tutku kuyularını keşfettim ... onun ağzının tadında, parmaklarının dokunuşunda yeniden doğan bir ruh oluyordum” (Diamant, 2003: 295). Diamant, kadının yıllar geçse bile bedeninden ve cinsellikten zevk alabileceğini ve bunu en doğal haliyle anlatma özgürlüğü olduğunu Dina’nın ikinci evliliği ile gözler önüne serer.

Eski Ahit’te Dina’nın kocasıyla olan ilişkisinden detaylı bir şekilde bahsedilmez. Oysa Diamant, Dina’nın hem eski eşi Salem hem de Benya ile olan ilişkisini detaylandırarak anlatır. Eski eşi Salem de Benya da Dina’ya oldukça nazik davranırlar. Her ikisi de Dina’nın mutluluğu için elinden geleni yapar. Dina, Benya’yı “Bir iyilik meleği” olarak tarif eder (Diamant, 2003: 297). Annelerinden öğrendiği yemekleri unutan ve Mısır’a geldiğinden beri hiç yemek yapmayan Dina, Benya’ya yemek yapamadığı için kendini mahcup hisseder. Oysa Benya ona: “Ben seninle benim aşçım olman için evlenmedim” diyecektir (Diamant, 2003: 296). Diamant, eşinden ev işleri, yemek, analık ve kadınlık görevleri bekleyen erkek modeli yaratmayarak da romanı ters yüz eder ve ataerkil dile ve kültüre gönderme

yapar. Ayrıca, Diamant kadının hikâyeler anlatarak da söz sahibi olmasına ve dişil dili harekete geçirmesine olanak tanır. Bu ilişkide Dina eve hapsedilmiş, sadece ev işleri yapan bir kadın değildir. Bir yandan çağında önemli bir yeri olan ebelik mesleğini sürdürür diğer yandan ise iyi bir hikâyeye anlatıcısıdır. Kadının hem evde hem de toplumda kendi kimliği ile var olabilmesi ve kendini ifade edebilmesi için söz hakkının olması açısından Dina'nın durumu önemlidir: “Benya ve ben akşamları hikâyeler paylaşıyorduk. Ben ona yakaladığım bebekleri ve neyse ki oldukça az sayıda olan ölen anneleri anlatıyordum. O da kendi işlerinden bahsediyordu” (Diamant, 2003: 300).

Dina en yakın arkadaşı sayılan erkek kardeşi Yusuf ile sadece oyunlar oynamaz. Birbirlerine zaman zaman öyküler de anlatırlar. Dina bu hikâyelerin her zaman tanrı ve tanrıçalarla veya aile bireyleriyle ilgili masum hikâyeler olmadığını anlatır: “Konuşmalarımız her zaman bu kadar ahlaklı değildi. Cinsellik ve doğurganlık üzerine sırlarımızı da paylaşır ve anne babamızın toz içerisinde köpekler gibi yuvarlandıklarını hayretler içinde düşünerek kahkahalarla gülerdik” (Diamant, 2003: 92). Kız kardeşin erkek kardeşi ile cinsellik ve doğurganlık üzerine konuşabilmesi de romanın toplumdaki mevcut tabuları yıktığı, Diamant'ın bu yönüyle de modern bir yeniden yazım kurguladığı görülmektedir.

Kırmızı Çadır'da Diamant sadece kadınların cinselliklerini yazarak dişil yazıyı harekete geçirmez, aynı zamanda, ataerkil düzenin yücelttiği erkeğin kusurlarını yazarak veya erkeğin üstün görülen özelliklerine gülerek de dişil yazıyı güçlendirir. Örneğin Laban hakkında konuşan Lea ve Dina onunla dalga geçerler: “Büyük baban tam bir öküzdü. “Tam bir kazma” dedim, “Tam bir taş” dedi annem. “Tam bir keçi leşi” dedim. ... Laban ile şiddetle dalga geçmek kızkardeşler arasında en büyük eğlenceydi” (Diamant: 2003: 25). Lea'nın oğlu Ruben'in sünnetiyle ilgili anlatıda ise kadınlar, erkekler için oldukça önemli bir yeri olan penise gülebiliyorlardı: “Onun tek önemseydiği bebeğiydi. Penisinin üzerindeki deri parçası onun için hiçbir şey ifade etmiyordu. ... Lea bir parça yanmış odun alıp Ruben'in minik organına bir surat çizmeyi teklif etti, böylece Yakub deriyi geri çektiğinde, şaşkınlıkla bıçağı yere düşürecek. Kadınlar elleri bellerinde yerde yuvarlanıp, erkeklerin bacakları arasında taşıdıkları hassas alete gülüyorlardı (Diamant, 2003: 51). Kadınlar Yakub'un Lea'dan kısa olmasını da kusur olarak konuşabiliyorlardı.

Lea bunun tiksindirici olduğunu düşünüyordu: “Bacakları ondan daha kısa ve güçsüz biriyle yatma fikri onu iğrendiriyordu” (Diamant, 2003: 18). Zilpa’nın erkekler hakkındaki düşünceleri ise yine erkeklerin kusurlarından söz edilmesi ve kadın/erkek ikiliklerinin ters yüz edilmesi açısından önemlidir: “Erkekler Zilpa’yı hiç ilgilendirmezdi; onları kıllı, kaba ve yarı insan bulurdu. Kadınların erkeklere çocuk yapmak ve ağır eşyaları kaldırmak için ihtiyaçları vardı, aksi takdirde onların çekiciliklerini takdir etmeyi bırakın onların varoluş amaçlarını da anlamıyordu” (Diamant, 2003: 19-20). Diamant tıpkı erkeklerin kadınlarla ilgili sahip oldukları olumsuz imgeler ve düşünceler gibi kadınların da erkekler hakkında olumsuz konuşmasına müsaade eder. Zilpa’nın erkeklerin varolma nedenlerini sorgulayan ifadeleri de ataerkil ideolojiye bir başkaldırıdır.

2.3.3. Kadınlar Arası Arkadaşlık, Rekabet ve Tekil Tecrübelerin Yansıtılması

Genellikle arkadaşlık iki cins ve anlayışları kıyaslanarak tarif edilir. Cinsiyetçi yaklaşımla değerlendirildiği için de kadınlar arası arkadaşlık erkeklere göre duygusal ve kırılğan gibi özelliklerle tanımlanır. Ataerkil düzen tarafından benimsetilen bu tip kalıpyargılardan dolayı kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma göz ardı edilerek bunun mümkün olamayacağı düşünülür. Cinsiyetçi ideolojinin genelleme yaparak kadınlara hırslı, felakete neden olan, rekabetçi, entrikacı, kıskanç, ihanet eden gibi olumsuz özellikler atfetmesi kadınlar arası arkadaşlık olamayacağı düşüncesini empoze eder ve toplum, kadınların bir dayanışma içinde olamayacağına ve arkadaşlık kuramayacağına inanır. Edebi metinlerde de kadınların diğer kadınları kıskanan, kötülük yapan varlıklar olarak sergilenmesi, kadınlar arası arkadaşlığın bu şekilde olduğu görüşünün kanıksanmasına ya da ataerkinin istediği gibi arkadaşlığın yok edilmesine neden olur. Diamant, bir taraftan ataerkil düzeni eleştirmek için kadınlar arası rekabet gerçekliğini sunarken diğer taraftan da kadınlar arası arkadaşlığın kurulabileceğini Dina ve anneleri ile göstermektedir.

Women and Friendship (Kadınlar ve Arkadaşlık) kitabında Block ve Greenberg kadınlararası arkadaşlığı şöyle tanımlar: “Kadınlararası arkadaşlık kimi zaman sevgiden çok sıklıkla hayal kırıklıkları, kıskançlık, kızgınlık, aldatmayı içeren kompleks düzenlemelerdir. Gerçekten kadınlar için yakın arkadaşlığın başarılması

neredeysen imkansızdır. ... kadınlar birbirlerine güvenmezler, diğer kadınlar için iyi şeyler söylemezler ve kadınlar doğaları gereği, bir erkeği elde etmek için birbirleriyle ... rekabet ederler” (2002: 3) *Kırmızı Çadır* romanında da kadınlar arasında, özellikle Yakub’un eşleri arasında, zaman zaman rekabet görülmektedir. Özellikle Rahel, kendisinin yerine Yakub ile evlenen Lea’yla rekabet eder. Rahel, Lea ile rekabetini “Kıskançlık beni yiyip bitiriyor” şeklinde ifade eder (Diamant, 2003: 48). Lea’nın Yakub’dan bir çocuk beklediğini öğrendiğindeyse öfkelenir: “Kız kardeşinin bu haberi ondan saklamasını, onu utandırmak, ilk eş olarak konumunu sağlamlaştırmak için yazılmış karışık senaryonun bir parçası, Yakub’un onu terk etmesini sağlayacak bir yol olarak düşündü” (Diamant, 2003: 45). Yıllar geçer, Lea yeni meyveler verirken Rahel’in çocuğu olmaz. Dolayısıyla, Rahel’in Lea’ya olan öfkesi de azalmaz: “Artık Lea’dan geçmişin tüm hiddetiyle nefret etmemesine rağmen Rahel, kendi bedeni meyvesiz kalırken kız kardeşine gülümseyemezdi” (Diamant, 2003: 56). Doğum olduğunda ve yeni ayda çadır, Lea ve Rahel’i bir araya getirirdi ama orada bile aralarındaki sorunlar çözülmezdi: “Lea batı duvarına bakarak uyurken Rahel de doğuyu kucaklardı ve birbirleriyle ancak kızkardeşleri vasıtasıyla konuşturlardı: Lea Zilpa yoluyla, Rahel de Bilha aracılığıyla” (Diamant, 2003: 76).

Sadece anneler arasında değil Dina ile Salem’in annesi Ra-nefer arasında da Mısır’da gerginlikler yaşanır. Ra-nefer Dina’dan çocuğunu alarak kendisine anne demesini, Dina’nın ise sadece ona hayat veren kadın olarak sütannelik etmesini, okul çağına kadar da Ra-nefer’in himayesinde olmasını ister. Bebeğin adını Ra-mose koyar ve Mısır prensi olacağını ifade eder. Fakat ağlayan bebeğini kollarında taşıyan Dina ona Bar-Salem diye seslenince Ra-nefer kızgınlığını gizleyemez: “Bir kez daha onu bu isimle çağırırsan seni bu evden ve bu caddeden attırırım. Bu konudaki talimatlarım ve oğlumuzun eğitimi hakkındaki her konuya özen göstermezsen, onu kaybedersin. ... Ben ne söylersem onu yapacaksın” diyerek bağırır (Diamant, 2003: 247). Ra-nefer bebeği Ra’nın oğlu ve Dina’nın kendi ailesi için dünyaya getirdiği bir Mısır Prensi olarak düşünür. Aslında bebeğin gerçek babası kendi oğlu Salem’dir. Bebek yine onun soyundan gelmektedir. Fakat Dina’nın ailesi, özellikle erkek kardeşleri Şimon ve Levi, Ra-nefer’in ailesinin felaketine sebep olmuş hem oğlunu ve eşini hem de tüm Şekem erkeklerini katletmişlerdir. Ra-nefer hem acı hem de öfke doludur. Dina onun için bir anlam ifade etmez, sadece oğlunun bebeğini

doğuran bir kadındır. Dina ve ailesinden intikamını bebeği Dina'dan kopartarak almak ister.

Kadınlar arasındaki olumsuz ilişkiler ataerkil kültürün kadınlara yaptığı en büyük kötülüktür. Diamant, romanında bu durumu ters yüz ederek zaman zaman anlaşamaları da kadınlar arasında iyi arkadaşlıklar kurulabileceğini de vurgular. Kırmızı çadırda kadınların daha derin, samimi ve yakın ilişkiler kurduklarını okura gösterir. Çadırda geçirdikleri vakitler kadınlar için meditasyon gibidir. Ay dönümlerinde kendi dünyalarına ve bedenlerine dönerek inzivaya çekilirler. Bu inziva onlara olumlu anlamda geri dönüşler sağlar çünkü çadırda hem kadınsal meselelerini birbirleriyle paylaşır hem de birbirlerine yeni hikâyeler anlatırlar. Aslında, çadır hem ruhsal hem de fiziksel olarak doyuma ulaştıkları, gerçek duygu ve düşüncelerini paylaştıkları yerdir. Irigaray'ın (2006) sık sık vurguladığı kadın dayanışması Diamant'ın kadınları arasında adeta ete kemiğe bürünür. Özellikle doğum anlarında kadınlar birbirleriyle kenetlenerek doğum yapan kadına özenle yardım ederler. Şifalı bitkiler ve yağlar ile acısını hafifletmeye yardımcı olurlar. Ebe Inna: “Ne zaman bir kasılma gelse onu övüyor, sakinleştiriyor, “Güzel, güzel, çok güzel kızım. Güzel güzel,” diyordu. Az sonra, çadırdaki kadınların tümü kumrular gibi sesler çıkartarak bu “güzel, güzel” e katılmışlardı” (Diamant, 2003: 49).

Diamant, çadırdan başka Dina'nın Mısır'da ebe Meryt ile sıkı arkadaşlığı aracılığıyla da kadınlar arasında dostlukların kurulabileceğini gösterir. Dina kendisini kimsenin dikkate almadığı, kuru selam vermenin ötesinde dostluklar kuramadığı Mısır'da Meryt'in arkadaşlığıyla mutlu olur: “Meryt her zaman oradaydı, ben sırtımı ona dönüp ona beni sevmesi için hiç neden bırakmadığım zaman bile ilgisinden bir şey kaybetmedi” (Diamant, 2003: 255). Meryt ona lohusalığında ve hayatının sonraki döneminde hep destek olur. Lohusalığında her gün onu görmeye gelir, güçlenmesi için tatlı bira ve öküz kemiklerinden yapılmış çorba getirir. Bebek bakımında yardım eder. Benya ile ilişkisini destekler. Dina ve Meryt birlikte ebelik yapmaya başlar ve komşu mahallerde doğumlara giderler. Birbirlerine dostum diye seslenen Dina ve Meryt can yoldaşı olmuşlardır. Meryt öldüğünde buna en çok üzülen Dina olacaktır çünkü en yakın dostunu kaybetmiş ve yalnız kalmıştır.

Diamant, Dina'nın anneleriyle ilişkisini ise sıradan bir anne-kız ilişkisinden ziyade kadın olarak onun kimliğini güçlendiren deneyimler edinebileceği bir ilişki ve arkadaşlık olarak sunar. Romanda annelik ataerkil kültürün dayattığı bir rol olarak gösterilmez. Ataerkil toplumlarda erkek çocuk kız çocuğundan değerlidir. Kızların sadece evlenirken kendileri için istenen başlık parası kadar değerli olduğu veya çocuk doğurunca değerli olduğu düşünüldüğünde Dina'nın ailedeki ayrıcalıklı kız evlat olması oldukça önemlidir. Evin tek kızı olarak Dina, bütün anneleriyle iyi geçinir ve sürekli onların eteğindedir. Dina'nın doğumuyla anneleri, aralarındaki tüm sorunları, anlaşmazlıkları, duygu karmaşıklıklarını unutarak Dina için birbirlerine kenetlenirler. Dina hem onların arasında kuvvetli bir bağ olarak hem de onların hatırasını yaşatacak bir kadın olarak dünyaya gelir: “Altmış gün boyunca, kız kardeşlerimin önerdiği her ismi senin kulağına fısıldadım. Duyduğum her ismi ve hatta kendi bulduğum bazılarını da. Ama “Dina”, dediğimde, ağzını göğsümden çekip bana baktın. Böylece adın Dina oldu, benim son doğanım. Benim kızım. Benim hatıram” (Diamant, 2003: 79).

Annelerin her biri Dina'ya değer verir, şefkatle ve sevgiyle yaklaşır, onu şımartırlar. Onlarla arasında hem anne-kız ilişkisi hem de arkadaşlık ilişkisi vardır. Ne iş yaparlarsa yapsınlar Dina sürekli yanlarında onları izler ve yardım eder. Her birinden farklı şeyler öğrenmiştir. Örneğin, annesi Lea sürülere bakmayı öğretir, ebelik yapan teyzesi Rahel ile birlikte doğumlara gider ve daha sonra kendisi de ebelik yapmaya başlar, Zilpa'dan hikâye anlatmayı, Bilha'dan ise dokumayı öğrenir. Dolayısıyla, Dina, annelerinden sürekli yeni şeyler öğrenerek gelecekteki özgüvenli kimliğinin temellerini atar. Anneleriyle arasındaki ilişkiyle ilgili şunları hatırlar:

Elbette ki bu benim için biraz daha karışık bir durum çünkü benim dört annem vardı; ayrı ayrı her biri beni azarlayan, bana bir şeyler öğreten ve üzerime titreyen, bana farklı farklı hediyeler veren, beni ayrı ayrı korkularla lanetleyen dört anne. Lea bana hayat verdi ve muazzam kendini beğenmişliğini sundu. Rahel ebe tuğlalarını nereye koyacağımı ve saçımı nasıl yapacağımı gösterdi. Zilpa düşünmemi sağladı. Bilha dinledi. Annelerimden ikisi bile yahniyi aynı şekilde pişirmezdi; babamla aynı ses tonuyla konuşmazdı- babam da onlarla. Ve şunu da bilmelisiniz ki annelerim aynı zamanda kız kardeşti de (Diamant, 2003: 8).

Anneleri de Lea'nın annesi Adah ile kuvvetli bağ kurmuşlardır. Romanda kızların babası Laban'ın cinsel olarak kızlarına tacizde bulunduğunu öğrenen Adah, Laban'ı havan tokmağıyla döver. Ayrıca Laban'ı iktidarsız kalması için lanetlemekle tehdit eder:

Lea da Laban'ın bir gün elbisesinin altına elini soktuğunu söylemişti; bunu Adah'a anlattığında ise büyük annem Laban'ı kan getirinceye kadar havan tokmağıyla dövmüş. Büyük annem Laban'ın evdeki en değer verdiği tanrının boynuzlarını kırmış ve onu ateşte yanması, iktidarsız kalması için lanetlemekle tehdit ettiğinde, Laban bir daha asla kızlarına dokunmayacağına yemin etmiş ve hatasını telafi etmişti (Diamant, 2003: 28).

Laban kızlarını Yakub ile evlendirmek için anlaşma yapmaya kalktığına da Adah müdahale edip kızlarını kollamaya çalışır: “Adah “hayır,” dedi, “bizler küçük çocukları evlendiren barbarlar değiliz” (Diamant, 2003: 31). Rahel'in çok küçük olduğunu henüz regl bile görmediğini kocasına anlatır. Dina'nın anlattığına göre büyükannesi “Laban bu kuralı bozmaya cüret ederse Anat'ın bahçeyi lanetleyeceğini ve kendisinin de yeniden kocasının kafasına havan tokmağıyla vuracak gücü kendinde bulabileceğini iddia et[miştir]” (Diamant, 2003: 31). Diamant, *Yaratılış*'da adı bile geçmeyen Adah'ı romanda anaerkil bir figür olarak betimler. Lea dünyaya geldiğinde ise “Ebe kadın bir cadının dünyaya geldiğini ve aileye lanet getirmeden boğulması gerektiğini” söyleyince Adah “Kadına bir tokat atıp diline küfretmiş” sonra “Dışarıdaki erkeklerin duyabileceği kadar yüksek sesle ve kendinden emin bir sesle: “Bana kızımı göster,” demiş. Adah sevgili son doğan bebeğine “efendi” anlamına gelen Lea adını vermiş (Diamant, 2003: 17-18). Adah'ın kızına koyduğu ismin anlamı, kızını yüksek sesle erkeklere kabul ettirmesi, kızını cadı olarak nitelendiren ebenin diline küfretmesi de bir kadının ataerkil kültürdeki başkaldırı örneğidir. Kutsal metinlerdeki erkek mirasçılara sahip olma isteğinin aksine Diamant yeniden yorumladığı metninde kız çocuklarının doğumunun da sevinçle karşılanmasını işler. Roman, genel anlamda Irigaray'ın üzerinde durduğu anne-kız soy ağacını olumlu anne-kız ilişkileriyle göstermeye çalışmaktadır.

2.3.4. Kadın Kahramanları Kırmızı Çadır ve Su Sembolleri Üzerinden Okumak

2.3.4.1. Kırmızı Çadır

Çadır, tarih öncesi dönemde mağaralardan çıkıp göçebe hayata geçen insanların konut ve korunma ihtiyaçlarını karşılamak üzere ortaya çıkmıştır. Gidecekleri yerlere taşıyabildikleri çadırlar, insanları hava şartlarından, vahşi doğadan ve düşmanlarından korumuştur. Zaman içinde, “kişileri sadece çeşitli doğal etkenlerden veya düşmanlardan koruyan, özel olarak yapılmış basit birer sığınak”

olmaktan çıkarak inanç, gelenek, görenek ve kültürel değerlerin sembolü haline de gelmiştir (Erden, 1978: 75). Çadırın nereye kurulacağı, nasıl kurulacağı veya çadır çıkışının hangi yöne bakacağı gibi ilkeler göçebe toplumlar için önemli olmuştur, hatta bu ilkeler, zamanla kozmik anlamlar kazanmıştır (bkz. Aksoy, 2018: 1829). Çadır ve dünya arasında sıkı bir ilişki olduğuna inanılmıştır. Örneğin, Türkler sosyal hayatta kullandıkları çadırları gökyüzüne benzetirlermiş. Tanrı'nın yeryüzündeki sosyal yaşama müdahale ettiği düşünülerek çadırın tavanı gökyüzünü gören şeffaf bir malzemeden yapılmış (bkz. Aksoy, 2018: 1830). Yine, Türklerde evren kavramı çadırların tasarımına göre şekillendirilmiştir. Gökyüzünün yarı dairesel bir kubbe olduğu, dünyanın dört köşesi ve sekiz yönü olduğu düşünülmektedir. Çadırın ortasındaki direk doğrudan göksel alana açılan kapıdır. Çadır evrenin parçalarını birleştirme özelliği ile hayat ağacını yani mikrokozmu temsil eder (Bayat, 2007).

Diamant romanında çadıra genel anlamda mikrokozmun yanında özel anlamlar da yüklemiştir. Çadıra bir renk vermiş ve kırmızı çadırı kadınlara özel bir alan olarak tasvir etmiştir. Tabiatı kırmızı kan ve ateşi, alternatif olarak yaşam ilkesini temsil eden harekete ait bir renktir (bkz. Gardin & Olorenshaw, 2014: 356). Bununla birlikte, kırmızı renk arzuyu, cinselliği, yaşam zevkini sembolize eder. Eski zamanlarda imparatorluklar ve din adamları kırmızı rengi tercih etmişlerdir çünkü kırmızı soylu olmayı, liderliği, iktidarı ve hırsı simgeler. Günümüzde kadınlara yakıştırılan ve onlarla özdeşleştirilen kırmızı aslında mitolojide ve eski çağlarda savaşı güçlü erkeğin rengidir. Zaman geçtikçe dişi ile özdeşleşen bir anlam kazanmıştır.

Yahudi geleneğinde ise kırmızı rengin zenginlik, savaş, aşkla ilgili birçok anlamı vardır. Örneğin, İbrani metinlerinde zengin erkekler ve yiğit askerler kırmızı giysiler giyerler. Ayrıca, kırmızı birçok kültürde olduğu gibi utanç verici bir harekette bulunmak ile ilişkilendirilir. *Eski Ahit*'e göre "kırmızı" günahın kendisi olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden, fahişelere kırmızı bir elbise giydirilmiştir. Bu ise Yahudilere ve toplumdan dışlananlara kırmızı rozet takılmasıyla ilişkilendirilebilir (Soygüder, 2008). Kırmızı için düşünülen bu anlamlar, büyük bir kısmı *İncil* yoluyla Rönesans Avrupası'na ulaşan zengin bir mirasın parçasıdır (Soygüder, 2008). Diamant'ın her kültürde yüz kızarmasıyla ilişkilendirilen kırmızıyı –ki genellikle

kadınların utanç verici davranışlar sergileyeceği düşünüldüğünden- romanında kadınların bir araya geldiği çadır için seçmesi tesadüfi değildir.

Menstrüal çadırlar İbranice metinlerde özellikle belirtilmemiş olsa da ay dönümü çadırları veya kulübeleri antik İbraniler de dahil olmak üzere antik çağdaki birçok kültür için ortaktır. Menstrüal kulübeler, diaspora sırasında İsrail dışında yaşayan Yahudi toplumlarında da ortaktır. Örneğin, 20. yüzyıl Etiyopyalı Yahudileri, kadınların Yahudi yasası tarafından kampın geri kalanından ayrılmasının istendiği süre boyunca aybaşı kulübelerini kullanma geleneğine sahiptir (Constantakis, 2011). Romanda özünde kadınların hayatını, gizli ve büyüdü dünyalarını sembolize eden kırmızı çadır, kampın kadınları için bir şifa ve ruhsal beslenme yerini simgeler. Kadınlar çadırda erkeklerin dünyasından sıyrılarak dinlenir, birbirlerine hikâyeler anlatır ve şarkılar söylerler. Her ay dönümünde regl kanamasının bitişini kutlamak, doğum yapmak, doğumlara yardımcı olmak ve anneliği kutlamak için kadınlar çadırda toplanırlar. Erkeklerden uzak, kendi özgürlük ve otorite alanlarını yaratırlar. Kısa süreliğine de olsa erkeklerin normalde kendilerine yüklediği emir ve yükümlülükleri yerine getirmek zorunda değillerdir. Erkek otoritesi olmadan istedikleri gibi davranma ve konuşma özgürlükleri vardır. Kırmızı çadır, kadınlar için sadece yepyeni bir dünya sağlamakla kalmaz, aynı zamanda onları güçlendirir, kadın olarak birbirlerini anlamalarına ve birlik olmalarına fırsat sunar. Çadır, kadınların kendilerini nasıl yönetebildiklerini, erkeklerden üstün olan kadınların da ne kadar gerçek olduğunu temsil eder.

2.3.4.2. Su

Geçmiş ve bellekle ilişkilendirilen su, sadece Atwood ve Kutlu'nun değil Diamant'ın romanlarında da sembol olarak incelenebilir. Su, acıları, zulümleri, erkekler tarafından kullanılmışlığı, kimlik arayışlarını, beden, duygu ve düşünce bütünlüklerinin parçalanmasını, ölümleri içinde saklar. Dina'nın son sözleri suyun bellekle ilişkisini kanıtlar niteliktedir: "Eğer bir nehir kıyısında oturursanız, nehrin yüzünün yalnızca bir parçasını görürsünüz. Ve yine de gözleriniz önünde akıp giden sular, bilinmeyen derinliklerin kanıtıdır" (Diamant, 2003: 346). Hatta Dina, gölde açan Nilüfer'i çok sevdiğini, çiçek solsa da kokusu çok güçlü olduğu için azaldığını ama asla gitmediğini belirtir. Nilüfer ve içinde yaşadığı suyu ise Dina ve hayatı ile özdeşleştirir. Diamant eğretileme yoluyla Mısır'ın nilüferi sevdiğini vurgularken

Dina'yı nilüfere benzetir. Dina ölmüş olsa da tıpkı Nilüfer'in ardında bıraktığı koku gibi kendisinin hafızalardaki varlığı da kalıcı olacaktır: "Sevilen insanlar için de bu böyledir. Ve işte bu yüzden önemsiz bir şey, bir isim – iki heceli, biri düz, biri tatlı – sayısız tebessümle göz yaşını, iç çekişi ve bir hayata dair nice görüntüyü bir araya getirir (Diamant, 2003: 346). Dina ölse de güçlü bir kadın olarak varlığını, benliğini kanıtlamış ve sesini Kenan dışında Mısır'da bile duyurmuştur.



3. BÖLÜM

MODERN DÜNYA EDEBİYATINDAN SEÇİLEN ÖRNEKLERE KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ

3.1. Eril Düzendeki Dişil Varoluş: *Penelope, Kadın Destanı ve Kırmızı Çadır* Romanlarında Dişil Dil ve Yazın Aracılığıyla Mit Yıkımı

Kişilerin duygu ve düşüncelerini ortak işaretler sistemiyle aktarmasını sağlayan bir iletişim aracı olarak dil, fallus merkezli oluşuyla tüm medeniyetlerde kadınların hayatını baskılayan ve sınırlayan bir mekanizma olmuştur. Felsefe, tarih, siyaset gibi birçok alanın yanında edebiyat da ataerkil ideolojinin etkisinde kalarak eril dil ile yazılmıştır. Bu ataerkil düzen içerisinde yüzyıllardır olumsuz sıfatlarla tanımlanan, ötekileştirilen kadının yaratıcılık ve yazma yetisi de elinden alınmış, yazar kimliği her zaman erkek cinsiyeti üzerinden kurgulanmıştır. Elbette tarih boyunca ataerkil söyleme veya fallus merkezli dile meydan okuyan kadın yazarlar olmuştur. Ne yazık ki, bu yazarlar olumsuz tepkilere maruz kalmış ve ötekileştirilmişlerdir. Kadınların duygu ve düşüncelerini kâğıda dökmesi olumlu karşılanmamış, kadın ve yazı kavramları birbirinden ayrı olarak düşünülmüştür. Ataerkil ideolojinin belirlediği dilin içerisine hapsolan kadın, tahakküm altına alınarak sessiz bırakılmıştır. Kadının bu durumu edebiyat yapıtlarına da yansıtılmış ve edebi yapıtlarda kadınlar ya sessiz bırakılmış ya da görmezden gelinmiştir. M.Ö. 1200 ile M.Ö. 100 yılları arasında Yahudi din adamları tarafından yazılan *Eski Ahit*'in *Yaratılış* bölümünde geçen Dina'nın hikâyesini konu alan *Kırmızı Çadır*, M.Ö. 2100 yılında yazıldığı düşünülen tarihin en eski destanı *Gilgamesh*'teki tapınak yosmasının hikâyesini konu alan *Kadın Destanı* ve M.Ö. 8. yüzyıl sonlarında oluşturulduğu tahmin edilen *Odyseia* destanında Odysseus'un karısı Penelope'yi konu alan *Penelope* romanlarında yazarlar, erkek egemen düzene ve dile meydan okuyarak kadınların sessizliğini bozmak ve özne olarak konumlanmalarını sağlamak için Batı düşüncesinin kalıplarını yıkmak isterler. Bu yüzden, daha önce yazılan ve kanon eserler olarak kabul gören mitleri yeniden yorumlayarak kadınların bedenlerinden ziyade akılları ile tanımlanmaları gerektiğine, söz sahibi olabileceklerine ve metinlerin merkezinde konumlanarak hikâyelerin başkahramanı olabileceklerine vurgu yaparlar. Atwood, Diamant ve Kutlu "Edebiyatın ... gücü

vasıtasıyla ataerkil kültürün inşa ettiği kadın tipini yıkarak kadın bakış açısı ile ortaya konmuş, gerçek ve yaşayan tipler meydana getirebilmiş, bu tiplerin edebiyat vasıtasıyla sosyal yaşama sunulması kadın gerçekliğini gözler önüne sererek toplumsal bir bilincin oluşmasına da yardımcı olmuştur” (Öztürk, 2014). Romanlar farklı yıllarda, farklı ülkelerin yazarları tarafından yazılsa da yazarların eski mitleri ve kutsal metinleri yeniden yorumlama biçimleri, kullandıkları dil, kadın kahramanlarının gelişimi ve bireysel varoluşu benzer özellikler göstermektedir. Üç yazar da kadınların yaşadıkları ötekileştirmeyi ve zorlukları içselleştirerek ve empati kurarak etkili bir dil ile romanlarını okura sunmuşlardır. Dişil dili ustaca ve kendilerine özgü bir üslupla kullanan yazarların mitleri ve ataerkil geleneği altüst ettikleri görülmektedir. Üç kadın yazar da özgün metinlerdeki kadınların seslerine ve sözlerine ilişkin düşündürücü boşlukları doldurmuşlardır. Erendiz Atasü'nün de belirttiği gibi: “Bin yıllardır susturulmuş kadınların kendi seslerini bulmaya ihtiyaçları var; onlara öğretilenleri tekrarlamaya değil, gereksinimleri; bastırılmış duygularını, düşüncelerini ve kısıtlanmış yaşantılarını kendi sözcükleriyle insanlığın ortak bilincine aktarabilmeleri gerek” (2014: 33). Kadınları bireysel varoluşlarını kısıtlayan ve eril normlarla belirlenmiş özel alana hapseden tahakkümden kurtararak eserlerinin merkezine yerleştirip bastırılan kadın seslerini yeniden söze dönüştürmüşlerdir.

Atwood, Kutlu ve Diamant, kadınların kendilerini yazmaları gerektiği anlayışıyla özgün metinleri yeniden yazarak sesi olmayan kadınlara ses veren, sansürlenmiş bedenlerini ve arzularını dillendiren, kadına ve vücuduna istismarın ve tacizin çirkinliğini vurgulayan, toplumsal cinsiyet rollerini reddeden yeni metinler üretmişlerdir. Oyunun kurallarını bozarak erkek egemen dili altüst etmek ve kadınların bireyselliklerini, zenginliklerini, yaratıcılıklarını, üretkenliklerini dışa vurmak için kadın kahramanlarına kendi hikâyelerini kendi bakış açılarıyla anlatmalarına ve yazmalarına olanak tanımışlardır. Bunu başarabilmek için ise Atwood, Kutlu ve Diamant diğer yazın üsluplarından farklı bir anlayışı benimseyerek *écriture feminine* ile “erkek egemen dil kalıplarından sıyrılan özgürlükçü ve uzlaşmacı bir üslup” kullanmışlardır (Kurtuluş, 2012: 348). Kendine özgü edebi özelliklere sahip olan dişil yazın, kadınların iç dünyalarına yolculuk yaparak, çocukluk, hatıralar, korkular, yalnızlık, aşk, nefret, annelik, cinsellik ve haz gibi konuları diledikleri gibi özgürce anlatmalarına imkân tanır. Geçmişle, içinde

buldukları ataerkil düzenle, kendileriyle iç hesaplaşma içinde olan Penelope, Liyotani-Nippukir ve Dina hafızalarını ve hatıralarını canlı tutmaya çalışarak kendi hikâyelerini hissettikleri duygu ve düşünceler yoluyla kendi pencerelerinden okura sunarlar.

Antik dönemden günümüze kadar erkek egemen düzen, doğa ve onunla özdeşleştirdiği kadın ile mücadele halinde olmuştur. Atwood, Kutlu ve Diamant kültür ve doğanın bu mücadelesini altüst etmek için eski mitleri kendilerine has üsluplarıyla mercek altına almışlardır. Birincil amaç, eski metinlerde sesi olmayan veya sadece adı geçen kadınlara ses ve kimlik vermek olduğu için yaptıkları değişime romanların isimlerinden başlamışlardır. Atwood *Odyseia* destanından aldığı Penelope karakterinin adını kullanarak romanının adını *The Penelopiad* koyar. Nasıl ki destan türünde erkek kahramanın- Odysseus'un- adı ön plana çıkıyorsa Atwood da Penelope'nin adını ön plana çıkartır. Kutlu da *Gilgamiş Destanı*'nda yosma olarak bilinen kadına Liyotani-Nippukir adlarını ve çift kimlik verir. Kutlu, romanına karakter ismi vermek yerine erkeğin adına bir destan yazılabiliyorsa kadının adına niye yazılmasın mantığıyla hareket ederek tüm kadınları kapsayacak olan *Kadın Destanı* adını verir çünkü onun eseri sadece tapınak yosmasının değil geçmişteki ve günümüzdeki tüm kadınların çektikleri acılara ve var olma mücadelelerine gönderme yapmaktadır. Diamant'ın kahramanı Dina ise *Eski Ahit*'te yalnızca adı geçen bir kadındır. Diamant hem Dina'yı merkeze koymak hem de topluluktaki tüm kadınları ön plana çıkartmak için romanına kadınlara sunduğu özel alanın adını, yani *Kırmızı Çadır* adını verir. Neticede üç yazarın da başlık seçimi konusunda yürüttükleri mantığın birbirine benzediği ve başlıkların ilgi çekici olduğu söylenebilir. Yazarların amacı kadını ön plana çıkarmak ve kadınların kendi söylemlerini yaratmalarına olanak sağlamak olduğuna göre işe başlıktan başlamaları da tesadüfi değildir. Ayrıca, yazarların hepsi tanrıları öykünün dışında tutup sahneyi sadece kadınlara değil insanlara devrederek mitlerdeki geleneksel düşünceyi yok etmişlerdir. Karakterlerin tanrılara isyan etmesi ve onları eleştirmesi ile ataerkil din kavramının da sorgulanmakta olduğu görülmektedir.

Yazarlar dişil yazın ile eril kültürü eleştirmek için ironik ve alaycı bir dil kullansalar da ataerkil kültürün kadına yaptığı gibi erkeği kadının ötekisi olarak dışlamazlar. Erkek/kadın ikili karşıtlıklarını tersine çevirerek kadını ön plana çıkarır

ve ayrıcalıklı kıyafetler ama asla erkeğe zulüm veya tahakküm söz konusu değildir. İkili karşıtlıklardaki bağımlı değişkenlerin kadın ile özdeşleştirilmesini ters yüz ederek kadını özne olarak sunmuşlardır. Hikâyelerin yüzeyde görünen kısmını sıyrarak derine iner ve bilinmeyenleri merkeze yerleştirdikleri kadınların gözünden yüzeye çıkartırlar. Bununla birlikte, yazarların üçü de dişil yazını harekete geçirmek için metinlerarasılık yönteminden ve metinlerarasılığın gönderge, alaycı dönüştürüm, orijinal metinle karşılaştırma, örgü, söylen, yeniden yazma, yorum gibi kavramlarından yararlanmışlardır. Bazen de aynı kelimeler ve cümleler yeniden yorumlanarak kahramanın kendi kişiliğini bulmasına yardımcı olmuşlardır. Yeniden yazmaya başvurulması, kadın kimliğinin oluşumunu ve kahramanların değiştiğini göstermek içindir.

Dişil dili canlandırmak için kullandıkları en önemli strateji ise Cixous'dan hareketle kadın bedenine önem vererek kadınların cinselliklerini, kendilerini keşfetme arzularını, yaşadıkları keyif ve zevki, kendi vücutlarını tanıma isteğini dile getirmeleri olmuştur. Kadınların yazarak bedenleriyle sansürsüz bir ilişki kurabildiğini ve erkek egemen düzenin önemseydiği erkek/kadın, kültür/doğa, bakire/fahişe, ben/öteki gibi karşıtlıkları da yapı sökümü uğratabildiklerini kanıtlamışlardır. Beden, kadınların benliğinin temelini oluşturur. Kadınlar bedenlerini ve kendilerini yazarak erkekler tarafından yaratılan yanlış kadın imgelerini yok etmelidirler: “Yazmak, kadın oluşuna, kendi hazlarına ve organlarına erkekler tarafından yaratılan suçluluk duygusunu duymadan ulaşmasına yol açacaktır” (Timuroğlu, 2011: 24). Ayrıca, kadınların kendi bedenlerine yabancılaşması yazarak engellenmelidir. Kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve sonrasında kadının bedenine yabancılaşma sürecini Atasü şöyle ifade eder:

Ataerkil cinsel ahlakın erkeğe tanıdığı üstünlük, kadının bedenini kavramsal ve kılışsal olarak seyretme ve kullanıma, bazen de kötü kullanıma açık bir nesne haline getirmiştir. İnsan varoluşunun beden/ruh diye ikiye ayrılması, kadın varlığında daha şiddetle seyrederek, bir bakıma; Ataerkilliğin değerlerini içselleştiren kadının, gerçek yaşamda ve zihinlerdeki imgesinde, kendisine –bilim dâhil pek çok kurum tarafından atfedilen mazohistik karakteri pekişecektir. ... Kadının bedenine yabancılaşması tamamlanmıştır” (Atasü, 2009: 54)

Yazarlar Penelope, Liyotani-Nippukir ve Dina'nın sözlerine sansür uygulamaz ve bedenlerine yabancılaşmalarına izin vermez. Böylelikle, kanon metinlerdeki geleneksel düşünce eleştirilmektedir. Atasü'nün de ifade ettiği gibi: “Klasik romanda yazar kaleminin ucunu cinsellik sözcüklerine değdirmez; olayın

öncesi ve sonrası anlatılır, tenselliğin kendisi satır aralarında bir buğu, bir koku gibi dolaşır” (Atasü, *Erkek Yazar Kadını Anlatabilir Mi?*, erendizatasu.com). İncelenen yapıtlardaki kadınlar aynı ölçüde ve aynı cesaretle olmasa da cinsellik hakkında konuşurlar. Romanlardaki kadınlar bedenleri üzerinde söz sahibidir. Burada farklı olan Liyotani-Nippukir’dir. Baştan vücudu sömürülen, tecavüze uğrayan Liyotani Enkidu ile seviştiği zaman kendisinin bedeni üzerinde söz sahibi olabileceğinin farkına varır. Cinselliğin en yoğun ve cesurca konuşulduğu roman *Kırmızı Çadır* iken en az konuşulana ise *Penelope*’dir. Yine de kadın kahramanların cinselliği konuşmalarına imkân vererek “Dişil bedenin erkeklerin söyleminin ya da onların çeşitli sanatsal uğraşlarının nesnesi olarak kalmamasını, kendini duyumsayan ve kendisiyle özdeşleşen dişil bir öznel arayışının oluşturucusu olmasını” sağlamışlardır (Irigaray, 2006: 61). Düalist anlayışı sorgulayan üç yazar da kadın bedeni ve bilinç arasındaki bölünmeyi cinsellik ve aşk gibi bedensel olgular aracılığıyla dile getirmişlerdir. Kadınların bütünlüğe ulaşması için beden ve akıl, kadın ve erkek, ben ve öteki karşıtlıklarını yapı sökümü uğratarak aralarındaki sınırları kaldırmak üzerine yoğunlaşmışlardır. Ataerkil düzenin sunduğu beden algısını ve ataerkil söylemi silip kadın bedenini kadının arzularına ve duygularına kulak vererek yansıtacak şekilde yeniden adlandırmak gerekir. Bunun için ise kadınların önce kendi benliklerinin farkına vararak vücutlarıyla barışmaları ve beden-akıl parçalanmışlığı ile yüzleşerek “bütünleme/bütünlenme çabası” içerisinde olmaları gerekir (Atasü, 2009: viii). Yazarların hepsi kadın bedenini erkeğin belirlediği kalıplardan kurtararak özgürleştirmek, ataerkil kültürün parçaladığı bilinç ve bedeni tümlemek için kadın kahramanları yeniden yorumlamışlardır. Bu hikâyelerin sonunda “Kadın için mutluluk iyi, edilgen, pasif, mağdur edilmiş” kadın olmak anlamına gelmekten çıkarak “İyi kadın mutlu bir kadındır” düşüncesi yıkılmıştır (Dworkin, 1974: 49). Toril Moi’nin (2002) adlandırdığı gibi bu “cinsel/metinsel” yazın ile çağdaş yazarlar ataerkil temelli mitlere ve Babanın Yasası’na alternatif oluşturmuşlardır.

Atwood, Kutlu ve Diamant yeniden yorumladıkları romanlarında dişil yazın aracılığıyla kadın yazarlar olarak kendilerini de özgürce ifade edebilmişlerdir. Eril dilin gramer kurallarını yıkarak mantıksal, doğrusal, tek bir bakış açısına sahip ve otoriter dilden uzaklaşmışlardır. Yazarlar, “Gramer kurallarının bozulduğu, mantıksal söz dizimin sarsıldığı, bilinç akışını ya da rüyaları anımsatan bir üslup

olarak” dişil dil ve yazını seçmişlerdir (Kurtuluş, 2012: 350). Otoriterlikten uzak bir dil ve çoklu görüş ile kanon eserlere öteki olarak kadının gözünden yeniden hayat vermişlerdir. Cixous’un da belirttiği gibi “Kadın, sözcüklerin dilediği gibi özgürce akıp gitmesine izin veren beyaz mürekkeple yazar” (Cixous, 1976: 881). Böylelikle okur, özgün metinlerde bahsedilmemiş veya arka planda bırakılmış olayları kadının beyaz mürekkeple yeniden yazdığı sözcükler vasıtasıyla öğrenme fırsatı bulur. Yeniden yarattıkları kadınlar, erkeğin gücünü ve bilgisini merkezden uzaklaştırarak kendilerini özne olarak ortaya koyarlar. Bu öznelere iki düzen arasında gidip gelmeleri ve sürekli oluş halinde olmalarından ötürü Kristeva’nın ifade ettiği gibi “süreç içerisindeki özne” (subject-in-process) olarak var olurlar (Kristeva, 1984: 195).

Margaret Atwood romanlarında, kısa öykülerinde ve şiirlerinde benzer bir üslup kullanır. Sadece ayırt edici değil aynı zamanda etkileyici olan bu üslubun ataerkil bir toplumun kadınlar üzerindeki etkisi temasını güçlendiren bir yapısı vardır. Feminist bir yazar olarak yapıtlarının çoğunda erkeklerin kadınları nasıl incittiğini ele alır. Metinlerarasılığı ve sembolizmi kullanan Atwood, okurunu kadın istismarı, kadın cinselliği, erkek-kadın ilişkileri gibi konular hakkında bilgilendirmek ve uyarmak için yazar. *Penelope* romanında da benzer bir üslup kullanmıştır. Roman giriş, notlar ve teşekkür bölümleriyle yirmi dokuz bölüme ayrılmıştır. Klasik Yunan dramasına benzer şekilde yapılandırılan roman, Penelope’nin ve on iki hizmetçinin koro yorumları arasında değişir. Koronun anlatı biçimi her bölümde ağıt, halk türküsü, idil, denizci şarkısı, balad, drama, antropoloji dersi, mahkeme duruşması, aşk şarkısı şeklinde değişir. Penelope’nin anlatısı ise basit ve belki de kasıtlı olarak naif bir nesir şeklinde yazılmıştır. Üslubu, Atwood’un ince düşündürücü mizah tarzını ve karakteristik feminist sesini içermektedir. Ayrıca, *Penelope*’nin ironik bir üslubu vardır. Penelope bazen okura ikinci şahıs zamiri aracılığıyla hitap etse de kitap, birinci şahıs anlatıcıyı kullanır. Eril dilden sıyrılarak dişil dili canlandırması, okurun eski destan türünü ve ataerkil dili sorgulamasını sağlamıştır.

Ayla Kutlu, sosyal gerçekçi olduğu kadar feminist söylemle de romanlarını üreten bir yazar olarak kendine özgü bir dil ve üslup geliştirmiştir. Kutlu, okuru sıkmayan akıcı bir dil kullanır. Kutlu’nun Türkçe hassasiyeti ve kullanımındaki titizliği de dikkat çekicidir. Metinlerarası göndermeleri ve teknikleri ustalıklı

kullanan yazar, okuru bilgilendirici bir metinden ziyade kültür düzeyi belirli bir seviyenin üstünde olan okurlara hitap edebileceği bir metin üretmiştir. *Kadın Destanı* romanında diğer romanlarıyla benzer özellikler olsa da bu roman biçemiyle diğer romanlarından farklıdır. Kutlu, dil ve üslup konusunda her romanı için ne kadar titiz davrandığını şu ifadelerle dile getirmiştir: “... bütün yaşam hikâyelerini aynı tarz yazmak bir yazarın kendisini tekrarlamasıdır. Benim dünyada en çok korktuğum şey budur. “Biçem yani üslup olarak, anlatım formu olarak, kurgu olarak, karakter olarak, dil olarak aynı şeyleri tekrarladı!” dedirtmemek için ne kadar çok çalıştığımı bir bilerseniz” (Balcı, 2011: 198). Roman ve öykülerinde kadını merkeze koyan ve sorgulayan Kutlu, kadın kimliğini, kadın cinselliğini, kadın sevinçlerini, hayal kırıklıklarını, acı çeken kadınları gerçekçi bir düzlemde yansıtma amacı güder. Yazar, eserlerini yorumladığı bir yazısında:

Kadın önce insandır. Kadın olarak yaşadığı birtakım acılar vardır. Bu nedenle kadın acılarını anlatmak gereğini duydum. Bu acıların ille de savaş veya büyük aşk acıları olması gerekmiyor... Kadınları anlatıyorum: Masal kadınları diyoruz... Bunlar ait oldukları toplumda, çok acı çeken insanlar. Bu acılarını da iyi belirtemeyen, anlatamayan insanlar... Şimdi ben; o sıradan, o ikincil görünen, o önemsiz gösterilen, o cahil bırakılan, o erkeğin arkasında giden kadının da dünyasında çok derin yoğunluklar olduğunu vurgulamak gereğini duyuyorum... Buna kendimi zorunlu hissediyorum. En önemlisi bu konularda o duygu yoğunluğunu bulduğum için onları yazıyorum. (Karaca, 2006: 60).

Ayla Kutlu, *Kadın Destanı* romanında cinsel istismarı, kadın bedeninin nesneleştirilmesini ve kadın sömürsünü kendine özgü üslubuyla ifşa eder. Kadınların toplumda karşılaştıkları en büyük sorunların başında erkeklerin kadın bedenine ve cinselliğine odaklanması geldiği için yazar, başkahramanını bu duruma mücadele eden ve güçlükler karşısında yılmayarak kendi kaderini değiştiren bir özne olarak yaratır. Yazar, anlatımı derinleştirmek ve etkileyici kılmak için öz ve biçim uyumunu bozmadan destan biçiminde yazar. Nasıl ki erkek kahramanların destanları ilgiyle okunuyorsa kadının da bir destan yazabileceğini ve ilgiyle insanlara okutabileceğini düşünerek koşuk diliyle yazmıştır. Kadını iki kimlikle betimlerken veya başrahibenin İnanna’ya duasını anlatırken hakkını verebilmek için koşuk dilinin romanı yazarken kendiliğinden geldiğini belirtir. Kutlu’nun *Kadın Destanı* başlığı ile ilgili Jale Parla şu soruyu sorar: “En erkek egemen edebi tür olan destan türünden kadın destanı çıkar mı?” (Parla, 2008: 110). Kutlu’nun dili ve anlatımı, Liyotani’nin Nippukir’e dönüşme yolculuğu Parla’nın sorusuna elbette çıkabileceği hem de en özgün kadın destanın ortaya çıkabileceği cevabını verir. Liyotani’nin hayatı bir

kurtuluş hikâyesidir. Güçsüz ve edilgen bir nesne konumunda olan kadının güçlü ve etken bir özne konumuna dönüşümünü anlatır. Dolayısıyla, Kutlu'nun görüşüyle kadın da kendi kahramanlık destanını yaratabilir. Anlatısı ataerkil olan destan, ataerkiye karşı çıkmak için oldukça özgün bir biçimde Kutlu tarafından yeniden uyarlanmıştır.

Anita Diamant ise Washingtonpost'a verdiği demeçte amacının kadınlar hakkında yazan bir yazar olmak olmadığını ve feminist olmadığını söylemesine rağmen gazetecilik döneminden beri kadınların hayatlarına ve başarılarına çok ilgisi olmuştur. *Kırmızı Çadır* romanında genelde birinci şahıs anlatımını kullanmasına rağmen bazı yerlerde üçüncü şahıs anlatımı tercih eder. "Annelerimin Hikâyesi" bölümünde üçüncü şahıs ile anlatırken zaman zaman da annelerin birinci şahıs anlatımı ile söyledikleri hakkında kendi kişisel duygularına yer verir. Diamant bu geçişleri öyle ustaca yapar ki okur için bu geçişler asla kafa karıştırıcı olmaz. Kitabın geri kalanı ise Dina'nın anılarını içeren birinci şahıs anlatımıdır. Diamant, Dina'nın hikâyesini betimleyici bir dilin yanı sıra diyaloglarla zenginleştirir. Dina anılarını tüm detaylarıyla anlatır ve okura akıllı bir gözlemci olduğu mesajı verilir. Birinin davranışlarını anlatırken kıyafetinden yüzündeki ifadelere kadar hiçbir detayı atlamaz. Romanda *Yaratılış* dilinin yankıları olmasına rağmen, *Eski Ahit*'in destansı ihtişamı Diamant'ın öyküsünde taklit edilmemiştir. "Diamant'ın seçtiği sözcükler, olay örgüsünün eski bağlamını vurgularken modern okuyucularla temas kurarak çağdaş olanı arkaikle dikkatlice birleştirir" (Finding, 2004: 28). Dili, yazıldığı dönemle uyumlu bir yaşamı yansıtmak için basittir. Diamant, okurlara doğrudan ve kolayca erişilebilen bir anlatı oluşturmak için soyutlamalardan ve karmaşık cümlelerden kaçınır. Gazeteci ve Yahudi yaşamı üzerine yazdığı kurmaca olmayan yazın türü ile tanınan Diamant, 20 yıl sonra, 1997 yılında *Kırmızı Çadır* ile kurgu roman yazmıştır. Romanda dil ve üslubu sade olmasına rağmen akıcı ve sürükleyicidir. Bir röportajında basit nesir hayranı olduğunu, süslü, ayrıntılı cümleler ve paragraflarla çalışmaktan kaçındığını, kendisi için büyülemenin bir tür biçimsel görünmezlik gerektirdiğini dile getirir (goodreads interview, 2009). Diamant tekrarları ve eylem fiillerini söz sanatı olarak kullanır: "Leah tried to stand, terrified

... Leah pushed... lea roared and delivered her son”²⁴ (Diamant, 2007: 70) Roman duyuşal deneyimi çağrıştıran tanımlarla doludur; manzaralar, kokular ve sesler: “Çadırlarımızın birbirine yakın dünyasında duyulan sevişme sesleri geceleri onu uyandırıyor, içini ürpertip uykusuz bırakıyordu” (Diamant, 2003: 61), “Rahel ... gerdek çadırından gelen sesleri, kahkahaları ve zevk çığlıklarını da duymuştu” (Diamant, 2003: 43), “Tatlı kokulu otlarla dokunup doğal yünden yapılmış kefene onu sardılar” (Diamant, 2003: 54), “Rahel su gibi kokardı. Gerçekten! Teyzem ne zaman yürüse ortalığı taze su kokusu sarardı. Mucizevi bir koku; taze ve tatlı (Diamant, 2003: 16).

Hikâyenin anlatımındaki dürüstlük ve sadelik Dina’yı güvenilir bir anlatıcı kılmaktadır. Birinci şahıs anlatıcılar doğaları gereği öznel, hikâyeleri kişisel bilgilerle sınırlıdır ama Dina’nın öyküsü pek çok kişinin, özellikle annelerinin, düşüncelerini ve bilgeliğini de içerir. Dina güçlü bir karakter olmasına rağmen yönetmeni olduğu kadar hikâyenin bir aracı gibi de görünmektedir. Ayrıca, Diamant’ın hikâyesi geriye dönüşler içerdiği kadar anlatıcının tüm olayları bildiğini hatırlatan tahminler de içermektedir. Diamant’ın tekniğindeki en farklı şey, Dina’nın ölümünü ve ölümünden sonrasını da anlatmasıdır. Okurlar mantıksal olarak anlatıcının ölmeyeceği bir birinci şahıs anlatısı beklerler; eğer ölecek olsaydı, hikâyeyi anlatamazdı diye düşünürler. Diamant, romanın son birkaç sayfasında Dina’nın ölümden sonraki akıbetini Dina’nın kendi sesinden vererek bu kesin kuralı ihlal eder. Bu son, romanı tatmin edici bir sonuca getiren olayların özeti gibidir. Diamant, Virginia Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda* kitabında olduğu gibi Dina’nın ve ailedeki kadınların kendilerine ait bir odaları, özgürlük alanları olsun diye kırmızı çadırı tasarlamıştır belki de. Diamant’ın kendisine neden Dina’nın ölümünden sonrasını anlattığı sorulduğunda alınan cevap şöyledir: “Sanırım şu anda kadınların sorduğu sorunun da cevabıdır: Benim kültürümün bir parçası olan siz kadınlar; sizin hikâyenez, sizin hayatınız nasıldı? Yine Woolf’un bahsettiği sessizliğe yöneliyoruz” (Diamant, 2020).²⁵ Görünen o ki Diamant Woolf’tan etkilenmiştir ve Dina’nın

²⁴ Türkçesi: Lea korku içinde kalkmaya çabaladı ... Lea itti ... Lea kükredi ve oğlunu dünyaya getirdi. (Diamant, 2003: 49-50).

²⁵ A. Diamant, e-mail ile kişisel iletişim, 25 Ekim 2020.

“kurban” olarak anılmasını istemediği için onun kendisini anlatmasına olanak tanıyan zengin bir öykü yazar.

Atwood, Kutlu ve Diamant’ın yeniden yorumladığı kadın kahramanlar akıllı, güçlü, fikirlerini cesurca ifade edebilen kadınlardır. Yaşadıkları zorluklara, zulme ve tüm kötülöklere karşı bile hayattan yılmayarak sağduyularını kullanıp kendi yollarını çizerler. Onlar, kendilerinin artık sadece bedenleri ile tanımlanmasına müsaade etmezler. Cixous kadınların yüzyıllardır eril egemen düzene karşı amansız bir mücadele verdiklerini ve evrensel dünya görüşüne sahip kadınların akılları ile diğer kadınlara örnek olacağını belirtmiştir. Bu bağlamda, yazarlar yarattıkları kadın imgeleri ile evrensel dünya görüşüne sahip olmaları yönünden Cixous’un tanımına uymaktadır. Yeniden yorumladıkları hikâyelerle sadece antik dönemdeki kadınların değil aslında günümüzde dünya genelindeki tüm kadınların hâlâ karşılaştıkları zorlukları da gün yüzüne çıkartmışlardır. Penelope, Liyotani-Nippukir ve Dina aracılığıyla kadınların güçlü ve akıllı oldukları, söz hakkına sahip olabilmek ve her şeyin üstesinden gelebilecek özneler olabilmek için nasıl mücadele verdikleri ve nasıl kazandıkları mesajını vermektedirler. Bu vesileyle, Batı düşüncesinin hâkim akıl/ beden ikiliğini altüst ederek tersine çevirirler.

Odyseus’un sadık ve sabırlı karısı Penelope, Atwood’un yorumunda Odyseus’tan daha kurnazdır ve Penelope’nin en dikkate değer yönü zekasıdır. Zekasını en iyi şekilde kullandığı durum ise kocasının yokluğunda taliplerini oyalamak için yaptığı hiledir. Odyseus geri döndüğünde de Penelope kurnazlığa devam eder. Odyseus kendisini ona açıkladıktan sonra temkinli davranır, aldatılma ihtimaline karşı dikkatli olur ve Odyseus’a sadece Odyseus’un geçebileceği bir test yapar. 20 yıl boyunca aklını, becerisini ve cesaretini kullanarak sadece taliplerini değil aynı zamanda oğlunu, yaşlı kayınpederi Laertes’i, kocasının dadısı Eurykleia’yı, hizmetçileri ve Ithaka krallığını idare etmeyi başarır. Böylece, kadın olarak kimliğini ortaya koyar ve ben de varım, ben de buradayım mesajı verir.

Kutlu’nun romanlarındaki pek çok kadın kahraman gibi romanın başkışisi Liyotani de erkek egemenliğini tecrübe etmiş, hayatın yükünü çekmeye ve erkeklere bedenini sunmaya mecbur bırakılmış, edilgen bir kahraman olarak öne çıkar. Liyotani-Nippukir: “Bir kadın kahramandır ve bu kahramanlığını ‘kadınlık’ını

geliştirip kullanarak gerçekleştirir” (Parla, 2008, s. 224). Liyotani, serüveni boyunca eril odaklı toplum yapısında sadece erkeklerden değil kendi cinsinden de eziyet görür. Ataerkil yetkeye karşı koyamayıp gücünü arttırmak için bu yetkenin emri altına giren kadınların zulmü ve erkeklerin zulmü Liyotani’ye bir yandan da güç verir ve romanın sonunda başrahibe sıfatıyla kutsanarak kendini gerçekleştirmiş olur. Bu yolda başına gelmeyen kalmaz; tecavüz, aşağılanma, erkeklere hediye gibi sunulma, esaret: “Dayak, tecavüz, taciz... Kadına yönelik şiddetin en görünür türleri. Ama bir de görünmeyenler var. Bedenimizdeki iktidar haritasında belli belirsiz ama bizi, kimliklerimizi derinden etkileyen çok sayıda çizgi var. Bunların birçoğu cinsellikle yakından ilgili. Sebep oldukları şiddet bazen görünür olup yüzümüze buz gibi çarpıyor. Ama çoğu zaman görünmeden yapıyorlar yapacaklarını. Bizi içten içe yoğurarak, yorarak, acıtarak” (Altınay, 2002: 325). Kendisinin ve diğer kadınların yazgısını, uğradıkları zulüm ve haksızlıkları insanlığa duyurmak için ise tek çaresi yazmaktır. Yazının kudretiyle varlığını sürdüren Liyotani, yosma iken dönüşüme uğrayıp başrahibe olarak kendini gerçekleştirmeyi başarır ve bu uğurda öldürmeyi ve kendini kurban etmeyi de göze alarak sessizlere çığlık olur. Liyotani’de de Penelope gibi kendi tekil tecrübesini eyleme geçirecek zekâ, kararlılık, cesaret ve beceri vardır. Liyotani bir zafer kazanır ve bu zaferini kadının destanını yazarak ben başardım diye haykırır. Liyotani’nin özgüvenle söylediği “ben” hayatı boyunca yosma, anne, başrahibe olarak çeşitli dönüşümler yaşayan bilge bir kadını temsil eder. Mücadele ve başkaldırı üzerine kurulan hayatı kendisini var eden değerlerle birlikte anılacağı tabletlere yazılır ve böylece tarihin tozlu sayfalarına adını bırakarak ölümsüzlüğünü gerçekleştirir.

Zeki ve hayat dolu Dina ise zamanın şartlarına göre erkek kardeşleri arasından sıyrılarak annelerinin gözdesi, kendine hayran bırakan bir kadın olur. Kardeşlerinin çoğu ondan büyük olmasına rağmen oyunlar oynarken grubun lideri ve baş hikâye anlatıcısı rollerini hep Dina üstlenir. Dina, yaşadığı kayıpların acısının ve kederin üstesinden gelerek kendini yeniden inşa etmeyi başarır. Rahel teyzesinden öğrendiği ebelik becerisini geliştirir ve hayatı boyunca kadınlarla ilişkiler kurmaya devam etmek, onların doğum sıkıntılarına ve doğumla birlikte yaşadıkları sevince ortak olmak ve en önemlisi ise kadın olarak ve birey olarak var olabilmek, kendini gerçekleştirebilmek için ebelik becerisini akıllıca kullanır. Zamanın şartlarına göre kadınların yapamayacaklarını Dina yapar; ailedeki tek kız çocuğu olarak feraset ve

becerileriyle erkeklerin önüne geçebilmeyi başarır, âşık olur ve âşık olduğu adamla kendi isteğiyle cinsel birliktelik yaşamaktan çekinmez, kocası ve ailesi katledildikten sonra kendi ailesine boyun eğmeyerek yepyeni bir hayat kurmak için Mısır'a gider ve çok iyi bir ebe olarak ünlenir. Diamant'ın İbrani mitinde sesi olmayan, sadece adı geçen kadın karakteri Penelope ve Liyotani-Nippukir gibi akıllı, hırslı ve becerikli bir kadın olarak yeniden canlandırılmıştır.

İncelenen romanlardaki ortak noktalardan biri de ataerkil sistemin işleyişine hizmet eden kadınlar arası rekabet ile arkadaşlığın dengeli bir şekilde ele alınarak kadınlar arasındaki dayanışmanın erkek egemen kültür ile başa çıkmanın yollarından biri olduğu vurgusunun yapılmasıdır. Kadınlar, anneleri, kız kardeşleri ve arkadaşlarıyla kurdukları ilişkiler ve kuvvetli bağlar ile özerk özneler olarak hayatta kalabilir ve kadınlarla paylaşım, hikâye anlatım gibi yollarla kimliklerini gelecek nesillere taşıyabilirler. Bu noktada kadınların durumlarının biraz farklı olduğu görülmektedir. Penelope'nin romandaki diğer kadınlarla ilişkisinin tutarsız ve çıkara dayalı olduğu söylenebilir. Liyotani'nin ise tam anlamıyla arkadaşlık kuracağı kimsesi olmamıştır. Kadınlar arası arkadaşlık veya dayanışmayı en yoğun hisseden ise Dina'dır. Zaman zaman anneleri arasında gerginlikler ve anlaşmazlıklar olsa da Diamant romanda kadınlar arasında sıkı bağlar olduğunu kanıtlamaktadır. Kadınlar arasındaki ilişkiler olumsuz olarak da yansıtılsa eserlere genel anlamda bakıldığında ataerki ile mücadele için hemcinslerin birlik ve arkadaşlık kurmaları gerektiği mesajının verilmeye çalışıldığı düşünülmektedir.

Yazarların benzer özelliklerinden başka biri ise semboller kullanmaları ve bu sembollerin kadın ile ilişkili olmasıdır. Olay örgüsünü zenginleştiren ve detaylandıran semboller sayesinde vermek istedikleri mesaj pekiştirilmiş olur veya birden çok mesaj verirler. Penelope'nin kefen dokuması, Dina'nın ailesindeki kırmızı çadır ve Ayla Kutlu'nun Liyotani ile doğayı özdeşleştirme sembolleri eserlerin anlam boyutunu incelerken önemli yeri olan unsurlardır. Atwood, Kutlu ve Diamant, semboller aracılığıyla gizli kalmış veya ötelenmiş doğruları dolaylı yoldan sunmuşlardır. Bu semboller, üç romanı da günlük dilden ayırır ve okurların hayal gücü ile düşünme becerilerini aktifleştirerek kendi kültür durumlarına ve donanımlarına göre sembolleri anlamlandırarak farklı ve çok katmanlı yorumlar yapmalarını sağlar. Su ortak kullanılan sembollerden biridir. Her bir metinde su

simgesinin kadınıla özdeşleştirilerek kullanıldığı düşünülmektedir. Romanlardaki benzer sembollerden başka bir tanesi ise dokumadır. *Penelope*'nin merkezinde yer alarak olay örgüsünü değiştirecek önemli etkiye sahip olan dokuma sembolü Kutlu ve Diamant'ın metinlerinde de geçmektedir. Liyotani'nin dokuma öğrendiğinden, Dina'nın annesi kadar iyi dokuyamadığından kısacık da olsa bahsedilir. Eski çağlarda genellikle kadınların öğrendiği dokuma yeniden yazılan bu metinlerde kadınların kendilerini ve düşüncelerini ifade etme aracıdır. Penelope, Liyotani-Nippukir ve Dina hayat hikâyelerini dokuyarak kendilerini ölümsüz kılarlar.

Sonuç olarak, üç kadın yazar da kadın dili ile söz merkezci ve fallus merkezci olan eski metni yıkar, merkezi yerinden oynatır ve tersine çevirerek yeniden inşa eder. Yeniden yazdıkları metinlerde Atwood, Kutlu ve Diamant, ataerkil kültürün dayattığı ikili zıtlıklar düzeninin ötesine geçerek kadınları konuşmaya ve yazmaya teşvik ederler. Böylece, Babanın Yasası'na alternatif sunarak bu yasanın neden olduğu tüm hiyerarşileri yıkıma uğratırlar.

SONUÇ

Bu çalışmada mit yıkımı ve mitlerin çağdaş metinlerle yeniden yorumlanması ele alınmıştır. Margaret Atwood'un *Penelope*, Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* ve Anita Diamant'ın *Kırmızı Çadır* romanları incelenerek mitlerde sadece adı geçen kadınların yeniden modern dünya edebiyatı eserlerinde gün yüzüne çıkartılarak nasıl dönüşüme uğradıkları ve bu yapıtların neden yeniden yorumlandıkları ele alınmış, sonrasında ise karşılaştırmalı bir yaklaşımla incelenmiştir. Postmodern sürecin Batı düşüncesini merkezles-tirmesiyle birlikte yeniden üretilen mitlerin, tek yönlü bakış açısı yerine çok yönlü bir mozaik sundukları tespit edilmiştir. Yunan, Mezopotamya ve İbrani mitlerinde arka planda ve sessiz bırakılan kadınları merkeze koyarak onların bakış açılarıyla öykülerin yeniden anlatılması, toplumsal cinsiyet rollerinin reddedilmesi, ikili karşıtlıkların ve eril dilin yıkılarak dişil dil ve yazının harekete geçirilmesi kitapların birbirleriyle kıyaslanabilir olmasını olanaklı kılmıştır. Bu bağlamda, yeniden yazılan modern romanlar, Jacques Derrida'nın yapı-söküm yöntemi ile Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın biçimlendirdiği dişil dil ve yazın kavramları çerçevesinde postmodern feminist eleştiri yöntemiyle ele alınarak analiz edilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde kuramsal çerçeveye yer verilmiştir. Post-yapısalcı kuramcılar Cixous, Irigaray ve Kristeva tarafından ortaya atılan ve geliştirilen kadın dili ve yazını ile genel anlamda ataerkil söylem ve edebiyatta erkek egemenliği eleştirilmiştir. Bu kuramcıların amacının, özne olarak kadını, kadın kimliğini ve kadın bedenini ön plana çıkartmak olduğu gözlenmiştir. Derrida'nın açtığı yolda Lacan'ın düşüncelerine karşı gelerek "sözmerkezcilik" ve "fallus merkez-cilik" düşüncelerini eleştirmişlerdir. "Écriture féminine" (kadın yazını) geleneğiyle hareket eden Cixous, Irigaray ve Kristeva, sembolik düzende dışlanan kadını yeniden özne olarak konumlandırabilmek için nesneleştirilen kadın vücudunu yazı ve yazmak eylemi üzerinden tanımlamışlardır. Kadın ve erkek, ruh ve beden, doğa ve kültür gibi ikili zıtlıklardan arınmış bir söylem ortaya koymak için neler yapılabileceği konusunda çalışmışlardır. Bu konuda, Jacques Derrida'nın Batı kültüründe erkek cinsel organını yaşamın kutsal kaynağı olarak gören fallus merkezci düşünceye ve ikiliklere karşı çıkmasıyla ilgili düşünceleri Fransız post-yapısalcı feministlere ön

ayak olmuştur. Derrida, metinlerin birden fazla anlamının olduğunu göstermek, metinde saklanmış, bilinçli olarak metnin dışında bırakılmış unsurlar olduğuna dikkat çekmek, metnin katmanlarını, metindeki çelişkileri ve ertelemeleri ortaya çıkararak incelemek için yapısöküm ve *différance* (ayırım) gibi post-yapısalcıların da metin analizinde kullandığı önemli kavramlar ortaya atmıştır.

Jacques Derrida'nın düşünceleri doğrultusunda Cixous, Irigaray ve Kristeva dişil dil, cinsellik, toplumsal cinsiyet, öznellik, söylem analizi, ataerkil düzen eleştirisi gibi konulara odaklanmışlardır. Ürettikleri kuramlar, kadının öteki olmaktan kurtulmak için kendi dilini oluşturması gerektiğinden söz eder. Sadece dil değil toplumdaki siyasi, kültürel ve ekonomik oluşumlar da eril olduğu için kadın genel anlamda toplumda yer bulamaz ve ötekileştirilir. Kadının ikincil plana atılmasının, sömürülmesinin, baskı altına alınmasının, şiddet görmesinin, tacize uğramasının, pasif olarak nitelendirilmesinin nedeni budur. Ataerkil düzen içerisinde görmezden gelinen, nesneleştirilen, sürekli eril olanla kıyaslanan, olumsuz özelliklerle anılan kadınlar, özerk bireyler olarak toplumda söz sahibi olamamışlar ve kendi konumlarını tanımlamaları güçleşmiştir. Cixous, Irigaray ve Kristeva'nın yapısöküm yöntemi aracılığıyla özne/nesne ikiliğini yıkıp kimliğini kuran kadınların dişil yazın ile bedenlerini yazmalarına ve öznelliklerini ortaya koymalarına fırsat sundukları görülmüştür.

Kadınların erkeğin tahakkümü altındaki dili tekrar veya taklit etmek yerine erkek egemen kuralları yıkabilecek, kadını baskılamadan ve dışlamadan içine alabilecek yeni yazma yollarını keşfettikleri vakit kendi bastırılmış tarih ve kültürlerini açığa çıkartacakları üzerinde durulmuştur. Bedeni üzerinde baskı kurulan kadının sözünün de sansürlendiği fakat erkeğin bedeni gibi tek bir haz noktasına sahip olmadığı için kadının yazma yaratıcılığında da sınır olmadığı belirtilerek kadınların kendilerini ve bedenlerini yazmaları gerektiği açıkça vurgulanmıştır. Kadın, yazarak binlerce yıldır erkekler tarafından kalıplaştırılan yanlış kadın imgelerini yok edebilir, suçluluk duymadan kendi organlarına ve hazlarına ulaşabilir. Böylece, bedeniyle ve diliyle sansürsüz bir ilişki de kurabilir. Dolayısıyla, kadın yazdığında eril kuralların yıkılabileceği, eril anlamların ve sembollerin çökeceği sonucuna varılmıştır.

Kuramsal çerçevede böyle bir giriş yapıldıktan sonra ikinci bölümde Türk, Kanadalı ve Amerikalı yazarların mit ve kutsal metinlerden ürettikleri yeni eserler paralel bir çalışma yaklaşımıyla detaylı olarak irdelenmiştir. Kitapların her biri, yapısöküm, dişil dil ve yazın, kadınlararası arkadaşlık/düşmanlık, tekil tecrübelerin yansıtılması ve kadınlara özel semboller başlıklarıyla tek tek analiz edilmiştir. Üç eserde de özgün mitlerin yıkıma uğratarak kadın bakış açısı ve kadın sesiyle yeniden nasıl yorumlandıklarına, kadın kahramanların eril düzende varoluş çabalarına, nesne konumundan kurtularak özne konumuna yerleşebilmek için nasıl bir yol izlediklerine odaklanılmış ve yapıtlardan çeşitli örneklerle konu zenginleştirilmiştir. Post-yapısalcı eleştirmenlerin fikirlerine paralel olarak incelenen romanlarla kadının mitlerde sessiz bırakıldığına, dilde etkin bir şekilde temsil edilmediğine, eril dil kalıpları yüzünden kendi öznelliğini, duygu ve düşüncelerini yansıtamadığına değinilmiştir. Yüzyıllar boyu ataerkil dil kalıpları içerisinde hapsedilmiş kadınların kendilerine özgü bir söylem yaratma mücadelesi, çalışmada ele alınan metinler aracılığıyla gösterilmiştir. Romanları birbirleriyle benzer kılan ögenin mitolojik öykülerde aynı acıları çeken, sömürüye, baskıya, tacize maruz kalan, edilgenleştirilen, sesi sansürlenmiş kadın kahramanların merkeze yerleştirilerek benzer dönüşüm süreci çizgisinde okuyucuya sunulmaları olduğu görülmüştür.

Atwood, Kutlu ve Diamant'ın romanları, simgesel düzenin fallus merkezli yapısını ve ikili karşıtlıkları yapısöküme uğratarak dişil yazı pratiğini geliştiren Cixous'un kadınlara seslenişine bir cevap niteliğindedir. Toplumun kendilerine atfettiği sadakat, iyi eş, iyi anne, masumiyet, edilgenlik gibi erkek egemen formların içine hapsedilmiş olan kadınlar, kozasından çıkararak kendi seslerini ve kendi kimliklerini yaratarak var olmalıdır. Atwood, Kutlu ve Diamant, ters yüz ederek yeniden yarattıkları kadın odaklı metinlerinde konuşulmayı konuşmak ve ulaşılamaz olan "kara kıta"ya ulaşmak için kadına ses ve söz verirler. Atwood, Eski Yunan mitinin, Kutlu en eski Sümer mitinin, Diamant ise İbrani mitinin anlatısını bozarak yüceltilen mit öğelerini farklı bakış açısıyla okura sunmuş, kadın kahramanlara kendi yaşam öykülerini anlatma imkânı vermiştir. Eski mitlerdeki erkek ve kadın imgelerini yapısöküme uğratarak hikâyenin bilinmeyen kısımlarının okunmasını sağlamışlardır. Üç yazarın da romanlarında, destanın veya kutsal metnin otoritesini reddetmenin yanı sıra şimdiye kadar susturulmuş ve baskılanmış

olan kadınların gözünden anlatılarını sunarak hem ataerkil düzeni hem de bu düzenin yarattığı söylemi altüst ettiği görülmüştür. Üç yazar da erkek egemen toplumun kadını, kadın cinselliğini ve bedenini yok saymaya çalışan tavrını eleştirmiş ve ataerkil düzenin bu tavrına karşı gelerek kendi bedenine yabancılaşmayan, cesurca mücadele eden, söz hakkına sahip kadın kahramanlar yaratmışlardır.

Yeniden yazılan romanlarda kadın kahramanların özgün metinlerde hiçbir zaman anlatılmayan özel hayatlarını, bedensel zevklerini, kadın olarak hissettiklerini, özne olma yolunda verdikleri mücadeleleri açık ve samimi bir dille anlatmaları ataerkil dilden uzaklaşarak kadın dili ve yazınının başarılı bir şekilde yaratıldığını göstermiştir. Atwood, Kutlu ve Diamant'ın romanlarında ataerkil olarak inşa edilen bütün kategorilere ve hiyerarşilere son verilmiş, baskı altında sessiz bırakılan veya sesi kesilen kadınlar özne olarak memnuniyetle yeniden hayata döndürülmüştür. Erkek/kadın, ben/öteki, özne/nesne gibi kategorilerin ve sınırlandırmaların ötesine geçerek, ayrıştırmayan ama bütünleştiren, aynı zamanda da kapsayan bir dil ve yazının mümkün olduğunu kanıtlamışlardır. Yazarlar, yeniden yazdıkları bu kadın odaklı metinler ile farklı coğrafyalarda yaşamalarına rağmen baskılarla ve benzer engellerle mücadele eden kadınlar için ortak bir dişil dilin yaratılabileceğini göstermişlerdir. Özgürlükten, kendi söyleminden ve bedeninden yoksun bırakılan kadınlar, Atwood, Kutlu ve Diamant tarafından uyuduğu uykudan uyandırılarak tarih sahnesine çıkartılmıştır. Eserler, dişil dilin fallus merkezli dili ve söylemi yıkabileceğini ortaya koymuştur.

Üçüncü bölümde romanlar benzer ve farklı yönleriyle ele alınmıştır. Romanların hepsinde mitlerdeki yüce tanrıların alaya alınarak din kavramının sorgulandığı, erkek kahramanların mitlerde abartılan fiziksel özelliklerinin, güç ve cesaretlerinin alaycı bir dille eleştirildiği, kadınların bedenleri ile ilgili kararları kendilerinin verdiği ve cinsellik hakkında konuşabildikleri gözlenmiştir. Mitlerde başkaları tarafından veya isimsiz olarak tanımlanan kadınlar, yeniden yazılan eserlerde kişi adları ile tanımlanarak özne oldukları vurgulanmıştır. Odysseus'un sadık karısı 'Penelope', Yakub'un kızı 'Dina', tapınak yosması ise 'Liyotani' olarak varlığını kanıtlamıştır. Ataerkil kültürün kadınları kadınlara nasıl düşman ettiği *Penelope* ve *Kadın Destanı* romanları aracılığıyla ve yine kadınların ataerkil

kültürle mücadele için gerekli olan arkadaşlıkları ve dostlukları ise *Kırmızı Çadır* romanıyla aktarılmıştır. Bu farklılık ile kadınlar arası düşmanlığı besleyen erkek egemen kültürü eleştirme ve kadınların birbirleriyle dayanışma içinde oldukları sürece erkeklerden bağımsız olabilecekleri, kısa süreli de olsa anaerkil kültürü yaşatabilecekleri gözlemlenmiştir.

İncelenen romanlarda bedeni yazmanın dişil metin üretimi için oldukça önemli bir unsur olduğu görülmüştür. Bu beden, başkası tarafından sahiplenilen aksine kadının arzularını ve zevklerini öne çıkaran kültürel değerler ve semboller taşıyıcısıdır. Bu noktada Kutlu'nun eseri diğerlerinden ayrılır. Kutlu romanda hem kadın bedeninin sömürülmesini, nesneleştirilmesini, şiddete ve tacize maruz kalmasını hem de Liyotani'nin kır yaratığı ile sevişmelerinde kadın vücudunun yüceltilmesini yazmıştır. Bu, romanda kadının özneleşme sürecini anlatan önemli bir dönüşüm olarak göze çarpmaktadır. Kadın bedenine ve zevklerine en çok vurgu yapılan romanın ise *Kırmızı Çadır* olduğu tespit edilmiştir. Diamant'ın romanı Kutlu ve Atwood'un eserlerinden biraz farklı ve cesurdur çünkü sert eleştiriler alacağını bilerek hem ağır bir yükün altına girip kutsal sayılan bir metni kendi yorumuyla yeniden kurgulamış hem de özgün metnin ötesine geçerek kurgusuna İbrani mitinde yer almayan yeni bölümler eklemiştir. Gündelik hayata dair gerçekçi anlatımı ve betimlemeleri ile mitik öğeleri de yok ettiği tespit edilmiştir. Genel tabloya bakıldığında, yazarlar mitlerde milimetrik ölçüde yer alan kadınları yeniden üretilen metinlerde kalıplaşmış düşünce ve tabulardan sıyrılarak duygularını ifade edebilen bireyler olarak yansıtmakla kalmamış aynı zamanda yazarların kadın bedenine değindikleri de gözlemlenmiştir. Bedenin gücünü keşfeden kadınların dilin de gücünü fark ederek edebi öz bilince ulaşmaları açısından yeniden kurgulanan bu yapıtların günümüz kadınlarına da ilham olacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla, bu eserlerin yüceltilen mitleri ve erkek kahramanları sorgulamak, mitlerdeki fallus merkezli söylemi yapısöküme uğratmak, beden ve cinsellik ile metin arasındaki ilişkiyi irdelemek açısından kadınları ve yazarları cesaretlendireceği düşünülmektedir. Buna istinaden, başka mitlerin veya kutsal sayılan metinlerin de yeniden okumaya ve yorumlanmaya açılması ümit edilmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin edebi eserlerin üretim aşamasından çok üretildikten sonraki çıktıyı değerlendirdiği dikkate alındığında, bundan sonra yapılacak çalışmalarda daha çok eril odaklı mitin ele alınarak farklı bakış açılarıyla

incelenmesi veya yeniden yazılan eserlerin eleştiriye açılması açısından çalışmanın kaynak olacağı düşünülmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışmada kadın kimliğinin Yunan mitinde, antik Mezopotamya mitinde ve İbrani mitinde erkek bakış açısı ile tanımlandığı savunulmuş ve bu düşünceden hareketle, Atwood, Kutlu ve Diamant'ın ataerkil anlatılar olan mitleri yapısöküme uğratarak yeniden yazdıkları romanları dişil dil ve yazın okumasıyla incelenmiştir. Atwood, Kutlu ve Diamant, mitleri yıkıma uğratıp kadınların görüşünden yazdıkları romanları ile fallus merkezli olmayan bir dil ve yazının mümkün olabileceğini, ikili karşıtlıkların yıkılabileceğini göstermiş olsalar da erkek egemen dil ve söylem günümüzde hala çok güçlü bir şekilde varlığını sürdürdüğü için daha katedilecek uzun bir yol olduğu gerçeği göz ardı edilemez. Ataerkil düzende kadın dili ile yazılmış bir kadın söylemi oluşturmak ne yazık ki hem meşakkatli bir süreçtir hem de kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasi olmak üzere kadınların üstesinden gelmesi gereken birçok sorunu da beraberinde getirir. Bununla birlikte hem toplumda gerçekleşen olaylar hem de yapılan araştırmalar da bu yolun uzun ve sancılı olduğunu göstermektedir. Kadınlar erkeğin üstünlüğünü vurgulayan cinsiyetçi dil kodlarını içselleştirmeyi reddedip erkek/kadın ikiliklerini yıkıma uğratmalı ve kadın dili ile yazılmış bir kadın kültürü yaratmak için çalışmalıdır. Toplumun her alanında boy gösteren ataerki ile mücadele etmek için kadınlar daha çok yazmalı. Kadını yazmalı, bedenini yazmalı, zevklerini yazmalı, eski metinlerde ve mitlerde kıyıda köşede sessizce bırakılmış kadın kahramanları gün yüzüne çıkarmalı ve daha çok ataerkil metni yapısökümüne açarak yeniden yorumlamalıdır.

Bu tez çalışması, sadece Türk, Kanada ve Amerikan edebiyatlarından alınan birer örnekle incelenmesi yönünden sınırlı kalsa da karşılaştırmalı edebiyat bilimi alanında yapılacak çalışmalara referans olacağı düşünülmektedir. Ele alınan yeniden yazım örnekleri ile kadınların farkındalık düzeylerinin artması ve kendilerini özne olarak konumlandırabilmek için erkek hegemonyasını ters yüz eden çalışmalara odaklanmaları veya bu tür çalışmaları sorgulamaları da hedeflenmektedir. Bununla birlikte, çalışmanın yapısöküm tekniğiyle incelenecek metinlere, yeniden incelenen ve dönüştürülen mit çalışmalarına, ataerkil dil eleştirisi çalışmalarına ve kadın dili esas alınarak yapılacak çalışmalara farklı bir

bakış açısı kazandırması, alandaki araştırmacıların ise mitlerin edebiyatta alımlanması ve farklı bakış açılarıyla yeniden yorumlanarak üretilmesi ile ilgili disiplinlerarası çalışmalar üzerine yoğunlaşmaları ümit edilmektedir.



KAYNAKÇA

- Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*(10), 15-27.
- Akçay, K. N. (2008). Ovidius'un Heroides Eserinde Kadın Doğası. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Çağ Dilleri ve Kültürleri Anabilim Dalı.
- Akgün, B. (2010). *The Penelopiad: Dislodging the Myth of Penelope as the Archetype of Faithful and Patient Wife*. N. Güzel, B. Alkan, & U. Küçükboyacı (Dü.), *4th International IDEA "Studies in English" Conference Proceedings* içinde (s. 36-42). Manisa: Celal Bayar University.
- Aksoy, H. (2018). Overview of Cosmological Aspect of Turkish Tent. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 5(24), 1829-1835.
- Akşin, T. (1999). Avrupa Kültürü'nün Krizi ve Jacques Derrida. *Toplumbilim, Jacques Derrida Özel Sayısı*.(10), 43-50.
- Altan, F. (2004). Kadın da Bir Destan Yaratabilir. A. Kutlu içinde, *Kadın Destanı* (s. 256-263). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Altınay, A. G. (2002). Bedenimiz ve Biz: Bekaret ve Cinselliğin Siyaseti. A. Bora, & A. Günel içinde, *90'larda Türkiye'de Feminizm* (s. 323-343). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altuğ, T. (2001). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristophanes. (2004). *Thesmophoriazusae*. (C. Austin, & S. Olson, Çev.) New York: Oxford University Press.
- Atasü, E. (2000). *Benim Yazarlarım*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Atasü, E. (2009). *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Atasü, E. (2014). YAZMAK... ve yaşadığımız yüzyıl... G. S. İşçi içinde, *Erendiz Atasü Edebiyatı* (s. 32-36). İstanbul: Can Yayınları.
- Atasü, E. (tarih yok). *Bir Kadın Edebiyatı Var Mıdır?* 10, 25, 2020 tarihinde <http://www.erendizatasu.com/index.php?id=8> adresinden alındı
- Atasü, E. (tarih yok). *Erkek Yazar Kadını Anlatabilir Mi?* 12, 08, 2020 tarihinde <http://www.erendizatasu.com/index.php?id=8> adresinden alındı
- Atwood, M. (2005a). The Myths and Me. *Read: Life with Books*. içinde 6.1. Random House.
- Atwood, M. (2005b). *The Penelopiad*. Edinburg, London: Canongate Books.

- Atwood, M. (2017). *Penelope*. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aydınalp, E. B. (2017). Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu. *SEFAD*,(38), 151-160.
- Aydınalp, E. B. (2019). "İçeri'nin Dışarı ve Kabuk'un İçeri - Hélène Cixous ile Zeynep Kaçar'da Karşılaştırmalı Bir Dişil Yazı ve Yapısöküm Okuması". *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 29 (1), s. 59-75.
- Ayşe, R. L. (2006). Derrida ve Söz Edimleri Kuramı. *Cogito 47-48 Derrida Özel Sayısı*.
- Bağcı, İ. (2017). *Platon'un 'Khora' Kavramının Çağdaş Feminist Kuramlar Açısından Eleştirel Bir Yorumu ve Kristeva Örneği*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balcı, S. (2011). Feminist Eleştiri Yöntemiyle Ayla Kutlu'nun Öyküleri Üzerine Bir Araştırma. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balcı, S. (2012). Ayla Kutlu'nun Hikâyelerinde Ataerkilliğin Kadın Üzerinden Bir Yorumu. *Ayla Kutlu Edebiyatı: I. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 253-264). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi, 1-2*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Beauvoir, S. D. (1956). *The Second Sex*. (H. M. Parshley, Çev.) London: Jonathan Cape.
- Berktaş, F. (1996). Ekofeminizm Ya Da Yüreğin İyimserliği. *Kadın Araştırmaları Dergisi*,(4), 73-76.
- Birdal, S. C. (2013). Madunu Dinlemek. *Kaos GL Dergi*,(129), 30-33.
- Block, J., & Greenberg, M. (2002). *Women and Friendship*. Gretna, LA: Wellness Institute Inc.
- Bookchin, M. (1994). *Özgürlüğün Ekolojisi, Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*. (A. Türker, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, N. (2003). *20. Yüzyıl Düşünce Akımları: Yorumlar ve Eleştiriler*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Bray, A. (2004). *Helene Cixous: Writing and Sexual Difference*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bronner, L. L. (2004). *Stories of Biblical Mothers: Maternal Power in the Hebrew Bible*. America: University Press of America.

- Burke, C. (1987). Romancing the Philosophers: Luce Irigaray. *The Minnesota Review*, 29(1), 103-14.
- Butler, J. (2013). Julia Kristeva'nın Beden Politikası. (M. Yıldırım, Çev.). *Özne: Feminizm ve Felsefe*,(18), 245-260.
- Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Cabot, V. (2000). Speaking Volumes: Woman's Voice; 'Red Tent' Tells Other Side of Story. *Jewish News of Greater Phoenix*, 52(19), 34.
- Castanet, H. (2017). *Lacan'ı Anlamak*. (B. Aslan, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.
- Cavallaro, D. (2003). *French Feminist Theory*. London: Continuum Books.
- Cevizci, A. (2013). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cıbroğlu, Y. (1996). *Kadının Yazısız Tarihi*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875-893.
- Cixous, H. (1981). Castration or Decapitation? (A. Kuhn, trans.). *Signs*, 7(1), 41-55.
September 10, 2018 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/3173505> adresinden alındı
- Cixous, H. (2011). "Medusa'nın Kahkahası"ndan Bir Bölüm. (S. T. Bozkurt, Çev.). *Yeni yazı 11*, 151-153.
- Cixous, H., & Clément, C. (1986). *The Newly Born Woman*. (B. Wing, Çev.) USA: University of Minnesota Press.
- Clayton, B. (2004). *A Penelopean Poetics : Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*. USA: Lexington Books. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral.proquest.com> adresinden alındı
- Constantakis, S. (Dü.). (2011). *A Study Guide for Anita Diaman't The Red Tent*. Gale: Cengage Learning.
- Critchley, S., & Mooney, T. (2005). Deconstruction and Derrida. R. Kearney (Dü.) içinde, *Continental Philosophy in the 20th Century*. The USA and Canada: Routledge.
- Çakır, S. (2009). Feminizm Ataerkil İktidarın Eleştirisi. H. B. Öz içinde, *19.Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal Düşünceler* (s. 446-454). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çalışkan, S. (1993). Yapıbozuculuk Üzerine. *Dilbilim Araştırmaları*.(4), 99-107.
- Çınar, A. (2020). Tarihte Kaybolmuş Bir Medeniyet: Etrüskler ve Etrüsk Dini. *Bellekten*, 84(299), 43-74.

- Daly, M. (1990). *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press.
- Dell'Abate-Çelebi, B. (2016). *Penelope's Daughters*. Lincoln, Nebraska: Zea Books.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Derrida, J. (1998). Kusura Bakmayın Ama Hiçbir Zaman Tam Olarak Öyle Söylemedim. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*.(E. Cengiz, Çev.), (4), 157-159.
- Derrida, J. (1999a). Différance. (Ö. Sözer, Çev.). *Toplumbilim: Jacques Derrida Özel Sayısı*.(10), 51-65.
- Derrida, J. (1999b). İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*.(Ö. Gözel, Çev.), (10), 167-177.
- Derrida, J. (1999c). Japon Bir Dosta Mektup. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*.(M. Atıcı, M. Omay, Çev.), (10), 187-190.
- Derrida, J. (1999d). Platon'un Eczanesi. (Z. Direk, Çev.). *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*.(10), 65-83.
- Derrida, J. (2003). *Teoriden Sonra Hayat*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Agora Yayıncılık.
- Derrida, J. (2008). *Khora*. (D. Eryar, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*. (İ. Birkan, Çev.) İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- Derrida, J., & Kristeva, J. (1999). Göstergebilim ve Gramatoloji. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*.(T. Akşin, Çev.), (10), 177-187.
- Dettelbach, C. (1999). Entering The Red Tent With Anita Diamant. *The Cleveland Jewish News*, 74(2), 4.
- Diamant, A. (2003). *Kırmızı Çadır*. (S. S. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Diamant, A. (2005). *Pitching My Tent: On Marriage, Motherhood, Friendship, and Other Leaps of Faith*. New York: Scribner.
- Diamant, A. (2007). *The Red Tent*. New York: Picador USA.
- Diamant, A. (2009, September 08). Interview with Anita Diamant. (<https://www.goodreads.com>., Röportaj Yapan)
- Diamant, A. (tarih yok). *Frequently Asked Questions*. Eylül 9, 2019 tarihinde www.anitadiamant.com. adresinden alındı
- Direk, Z. (2013). *Başkalık Deneyimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Direnç, D. (2006). Sessiz Kızların Kuyuları: Ayla Kutlu'nun "Kadınlar ve Kuyular" Öykülerinde Sessizliğin Kırılışı. Kolektif içinde, *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar* (s. 118-138). İstanbul: BGST.
- Direnç, D. (2009). Kadına Destan Yazmak, Kadını Tarihe Yazmak: Ayla Kutlu ve Kadın Destanı. G. Pultar içinde, *Kimlikler Lütfen: Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili* (s. 314-322). Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Direnç, D. (2014). *Kadın Yazarlardan Eski Masallar Yeni Meseller*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Downes, J. M. (1997). Sleeping with the Enemy: Women and Epic. *Recursive Desire: Rereading Epic Tradition* (s. 206-242). içinde University Alabama Press.
- DuPlessis, R. B. (1985). *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP.
- Durudoğan, H. (2010, Haziran 19). *Julia Kristeva: Özgürleştiren Tekillik*. Şubat 10, 2019 tarihinde Bianet: <https://m.bianet.org/biamag/kadin/122830-julia-kristeva-ozgurlestiren-tekillik> adresinden alındı
- Durudoğan, H. (2014). Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. Z. Direk içinde, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlerde Feminist Bakışlar* (s. 51-66). 4. Baskı, İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Dworkin, A. (1974). *Woman Hating*. USA: Penguin Books.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erden, A. (1978). Batı Anadolu Türkmen Çadırları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*(11), 73-90.
- Erez, E. (2017, Aralık 28). *Spivak anlatıyor: Madun nedir?* Kasım 12, 2018 tarihinde <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2017/12/28/madun-nedir> adresinden alındı
- Euripides. (1995). *Orestes*. (J. Peck, & F. Nisetich, Çev.) New York: Oxford University Press.
- Euripides. (2001). *The Trojan Women and Other Plays*. (J. Morwood, Çev.) US: Oxford University Press.
- Felson-Rubin, N. (1997). *Regarding Penelope: From Character to Poetics*. University of Oklahoma Press.
- Fetterman, B. V. (1999). *The Significant Jewish Books*. Ocak 20, 2020 tarihinde Reform Judaism Magazine 5/99. Union of American Hebrew Congregations: <http://reformjudaismmag.net/599bf.html> adresinden alındı

- Finding, A. (2004). *Anita Diamant's The Red Tent: A Reader's Guide*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Fırıncı Orman, T. (2015). Jacques Derrida Düşüncesinde 'Dil'. *Kilikya Felsefe Dergisi*,(1), 61-81.
- Flagg, K. (2009). *The Red Tent a Case Study for Feminist Midrash*. Master of Arts Thesis, Georgia State University.
- Flax, J. (1987). Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory. *Signs*, 12(4), 621-643. April 02, 2019 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/3174206> adresinden alındı
- Fraser, N., & Nicholson, L. (1994). Felsefesiz Toplumsal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaştırma. *Modernite versus Postmodernite* (s. 276-297). içinde M. Küçük, der., İstanbul: Vadi Yayınları.
- Gardin, N., & Olorenshaw, R. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü*. (B. Akşit, Çev.) İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Gezgin, D. (2016). *Su Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gilbert, S., & Gubar, S. (1979). *The Madwoman In The Attic*. London: Yale University Press.
- Gilchrist, K. E. (1997). *Penelope: A Study in the Manipulation of Myth*. Unpublished Doctoral Dissertation, Oxford University Press.
- Gilgameş Destanı*. (1998). (M. Ramazanoğlu, Çev.) İstanbul: Çağdaş Matbaacılık.
- Gould, J. (1980). Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, 100, 38-59.
- Gökalp-Alpaslan, G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgameş Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual.
- Gökçen, N. (2012). Kadın Destanı: Kadın- Doğadan Erkek-Uygarlığa Bir Başkaldırı Anlatısı. *Ayla Kutlu Edebiyatı: I. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 275-287). içinde Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gramsci, A. (1971). *History of the subaltern classes: Methodological criteria, selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. (Q. Hoare & G. N. Smith, Trans.). New York: International Publishers.
- Grosz, E. (1989). *Sexual Subversions: Three French Feminists*. Londra: Allen & Unwin.
- Guberman, M. (1996). *Interviews with Kristeva*. New York: Columbia University Press.

- Guerin Wilfred L., E. L. (2005). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Oxford University Press.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., & Yolsal, Ü. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gümüş, F., & Er, S. (2019). Irigaray, Feminizm ve Psikanaliz. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 9(3), 819-841.
- Hafız, M. (2017). Anne ve Felsefe: Bastırılmış Dişilin Felsefe Tarihindeki İçkin Rolü Üzerine. *Kaygı Felsefe Dergisi, Güz(29)*, 173-180.
- Heilbrun, C. (1979). *Reinventing Womanhood*. New York: W. W. Norton.
- Homer. (1945). *The Odyssey*. (A. Murray, Çev.) Cambridge: Harvard University Press.
- Homeros. (2017). *Odysseia*. (A. K. Azra Erhat, Çev.) IV. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Howells, C. (1998). *Derrida*. Cambridge: Polity Press.
- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (G. Bakay, Dü.) İstanbul: Say Yayınları.
- Hyman, N. M. (1997). *Biblical Women in the Midrash: A Sourcebook*. Maryland: Jason Aronson Book.
- Irigaray, L. (1977). Women's Exile. *Ideology and Consciousness*,(1), 62-77.
- Irigaray, L. (1985a). *Speculum of the Other Woman*. (G. C.Gill, Çev.) Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1985b). *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1989). Sorcerer Love: A Reading of Plato's Symposium, Diotima's Speech. *Hypatia French Feminist Philosophy*, 3(3), 32-44.
- Irigaray, L. (1994). The Forgotten Mystery of Female Ancestry. *Thinking The Difference: For a Peaceful Revolution* (K. Montin, Çev., s. 89-112). içinde London: Athlone.
- Irigaray, L. (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. (N. T. S. Büyükdüvenci, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- İzmir, M. (2013). *Öznenin Diyalektiği Hegel, Sartre ve Lacan*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Jacobson, H. (1974). *Ovid's Heroidos*. Princeton University Press.
- Jones, A. R. (1981). Writing the Body: Toward an Understanding of "L'écriture Feminine". *Feminist Studies*, 7(2), 247-263.

- Kalaycıoğulları, S. (2016). Klasik Dönem Yunan ve Roma Yazınında Penelope: Homeros'tan Ovidius'a Penelope Betimi ve Heroides I. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(2), 95-112. doi:10.1501/sbeder_0000000126
- Karaca, N. T. (2006). *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Katz, M. (1991). *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. (A. J. Thomas Gora, Çev.) Columbia UP: NY.
- Kristeva, J. (1981). Women's Time. *Signs*, 7(1), 13-35.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2011). Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır, Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, sayı: 65-66. (H. Durudoğan, Röportaj Yapan)
- Kurtuluş, M. (2012). Nazlı Eray'ın öykülerinde Fantastik Anlatımın "Dişil Yazı"ya Dönüşümü. *Türkoloji Sempozyumu Bildirileri* (s. 345-357). içinde Adana: Türk Edebiyatı Bölümü, Çukurova Üniversitesi.
- Kutlu, A. (2004). *Kadın Destanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Lacan, J. (1982). *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*. (J. Mitchell, & J. Rose, Dü) London: Macmillan Press.
- Lacan, J. (2013). *Fallus'un Anlamı*. (S. M. Tura, Çev.) İstanbul: Altıkkırkbeş Basın Yayın.
- Lacan, J. (2017). *Baba-nın-Adları*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları.
- Leitch, V. B. (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Vol. II, New York: W.W. Norton and Company.
- Lucy, N. (2004). *A Derrida Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Mchugh, N. A. (2007). *Feminist Philosophies A-Z*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (T. Birkan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Midrash. (tarih yok). 07 24, 2020 tarihinde seslisözlük.net: <https://www.seslisozluk.net/> adresinden alındı
- Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Moi, T. (2002). *Sexual/Textual Politics*. London: Routledge.

- Moran, B. (2011). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (21. Baskı b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mutman, M., & Yeğenoğlu, M. (1992). Sosyal Bilimlerde ve Toplumda Postmodernizm. *Birikim Dergisi*, (33), 43-58.
- Ostriker, A. (1985). The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. E. Showalter (Dü.) içinde, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (s. 314-338). New York: Pantheon Books.
- Ostriker, A. (1987). *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Women's Press.
- Özen, A. (2008). Logocentric Gelenekte Feminist Felsefenin Olanaklılığı. Antalya: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkazanç, A. (2015). İki Farklı Post-Yapısalcı Feminist olarak Kristeva ile Butler: Bir Karşılaştırma Denemesi. *Feminizm ve Queer Kuram* (s. 55-78). içinde Ankara: Dipnot Yayınları.
- Öztürk, Z. (2014). *Kadın Edebiyatı ve Kadın Yazarlık Deneyimi*. <http://www.tarihistan.org>. Erişim tarihi: 20 Ocak 2020 adresinden alındı
- Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler*. (F. Demirci, Çev.) Ankara: Epos Yayınevi.
- Parla, J. (2008). Kadın Destanı Olur Mu? *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, (6), 110-125.
- Parla, J. (2017). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi? J. Parla, & S. Irzık içinde, *Kadınlar Dile Düşünce* (s. 15-35). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paulson, S. (2016). Eleştirel Yakınlık. G. C. Spivak içinde, *Yapısöküm, Postkolonyalizm, Madunluk* (S. Torlak, Çev., s. 11-28). İstanbul: Zoom Kitap.
- Peters, F. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimler Sözlüğü*. (H. Hünler, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Plato. (2008). *Timaeus and Critias*. (R. Waterfield, Çev.) Oxford: Oxford University Press.
- Platon. (1995). *Şölen*. (S. E. Azra Erhat, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. Çev. Başak Ertür: İstanbul: Metis Yayınları.
- Poovey, M. (1988). Feminism and Deconstruction. *Feminist Studies*, 14(1), 51-65.

- Postl, G. (2009). Taklit Etme, Alıntılama, Altüst Etme Irigaray'ın Taklit Kavramının Politikası. *Cogito, Bahar*(58), 146-158 .
- Ramond, C. (2011). *Derrida Sözlüğü*. (Ü. Erdeş, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1), 18-33. September 14, 2018 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/375215> adresinden alındı
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si* (4. Baskı b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Sarup, M. (2017). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* (2. b.). (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Saussure, F. d. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Scott, J. W. (1988). Deconstructing Equality-Versus-Difference: or the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism. *Feminist Studies*, 14(1), 33-50. 08/ 15/, 2019 tarihinde <http://www.jstor.org/stable/3177997> adresinden alındı
- Selvi, Y. (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil*, 3(11), 79-98.
- Showalter, E. (2012). *A Literature of Their Own: British Women Writers*. London: Virago.
- Sivri, M., & Kuşca, S. (2014). Marguerita Yourcenar'ın "Ateşler"i ve Margaret Atwood'un "Penelopia"sında Mit Yıkımı ve Kadın-Erkek Dikotomisi. *Vth International Comparative Literature Conference in Turkey, Yerel Bağlamlar Küresel Yakınlıklar*, 470-480, Mersin Üniversitesi Yayınları.
- Soygüder, Ş. (2008). Renklerden Kırmızı, Kırmızının Diliyle Duygusal Okuryazarlık. 2. *Uluslararası Duygusal Zeka ve İletişim Sempozyumu: Medyayı Anlamak: Duygusal Okuryazarlıktan Medya Okuryazarlığına*, (s. 319-340). İzmir.
- Soysal, A. (1999). Derrida Üzerine (Bir Taslak). *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*,(10), 39-43.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? C. N. Grossberg (Dü.) içinde, *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan.
- Suzuki, M. (2007). Rewriting the Odyssey in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's Odyssey and Margaret Atwood's Penelopiad. *College Literature*, 34(2), 263-278.
- Şevki, A. (2009). *Edebiyat ve Yorum*. Almanya: H@vuz Yayınları.
- Thornham, S. (2006). Second Wave Feminism and Postfeminism. *The Routledge Companion to Feminism* . içinde Taylor& Francis.

- Timuroğlu, S. (2011). Kadının Yazma Tarihi ve Özgün Bir Durak: Dişil Yazı (Écriture Féminine). *Kurgu, Düşün Sanat Edebiyat Dergisi*(7), 20-27.
- Tong, R. P. (2006). *Feminist Düşünce*. (Z. Cirhinlioğlu, Çev.) İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Tress, D. M. (1988). Comment on Flax's "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 14(1), 196-200. February 02, 2020 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/3174667?seq=1> adresinden alındı
- Tumanov, V. (2007). Dinah's Rage: The Retelling of Genesis 34 in Anita Diamant's The Red Tent and Thomas Mann's Joseph and His Brothers. *Canadian Review of Comparative Literature*, 374-386.
- Tura, S. M. (2016). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (6. b.). İstanbul: Kanat Kitap.
- Uzundemir, Ö. (2012). Ayla Kutlu'nun Kadın Destanı ve Destan Türünde Değişiklikler. *Ayla Kutlu Edebiyatı: I. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 288-299). içinde Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Walker, N. (1995). *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Austin: U of Texas P. .
- Weedon, C. (1997). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* . Oxford: Blackwell Publishers.
- Whitford, M. (1991). *Luce Irigaray: Philosophy in The Feminine*. New York: Routledge.
- Woolf, V. (1979). Women and Fiction. In M. Barrett (Ed.), *Women and Writing* (pp. 48-191). New York: Harcourt.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Yaratılış 30/40. Kitab-ı Mukaddes*. (2009). <https://www.kitabimukaddes.com> adresinden alındı
- Yurttaş, H. (2017). Reading The Penelopiad through Irigaray: Rewriting Female Subjectivity. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 34(1), 205-217.
- Yücel, Y. G. (2012). "Kendine Ait Bir Destan": Öfkenin ve Bağışla(n)manın Sırrı. *Ayla Kutlu Edebiyatı I. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 299-311). içinde Ankara: Bilgi Yayınevi.

