



**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**CAHİDE BİRGÜL ROMANLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSELLİK**

Yüksek Lisans Tezi

Şebnem Hanım KARAKUŞ

Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

İZMİR

2019

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

CAHİDE BİRGÜL ROMANLARINDA
TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSELLİK

Yüksek Lisans Tezi

Şebnem Hanım Karakuş

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilek Direnç

İZMİR – 2019

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne sunduğum "Cahide Birgöl Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik" adlı yüksek lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Şebnem Hanım Karkuş





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Şebnem Hanım Karakuş
Numarası : 092160000149
Anabilim Dalı : Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

Tez Başlığı (Türkçe) : “Cahide Birgül Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Ve Cinsellik”

Tez Başlığı (İngilizce) : “Gender And Sexuality in the Novels of Cahide Birgül”

Tez Savunma Tarihi : 11.07.2019

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

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

Jüri Üyesi

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

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Nilsen Gökçen Uluk
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

☒☐☐

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

ÖZET

Bu tez, lezbiyen feminist edebiyat eserlerindeki kadınlar arası aşkın temsillerini ve bir kurum olarak zorunlu heteroseksüelliğin karakterlerde yarattığı içsel çatışmayı, lezbiyen feminizmi, Fransız feminizminde dil ve lezbiyen edebiyat eleştirisi bağlamında incelemektedir. Bunun için öncelikle, zorunlu heteroseksizm, lezbiyen görünmezliği, kadınlar arası ilişkilerde cinsiyet rolleri ele alınmıştır. Ardından Fransız feminizminde dil hususu, patriarkanın bastırdığı kadın dili çerçevesinde irdelenmiş, kadının özne konumundan konuşabilmesinin önemine değinilmiştir. Lezbiyen feminist edebiyat eleştirisinde ise, bir yapıtın söz konusu edebiyata dâhil olabilmesi adına barındırması gereken noktalara dikkat çekilmiştir. Ataerkinin kadın yazını üzerindeki etkisi de, lezbiyen feminist edebiyat eleştirisi ışığında tartışılmış ve eril kanon tarafından çarpıtılan lezbiyen imgeleri analiz edilmeye çalışılmıştır. Patriarkal düzenin ikiye bölünmüş ahlakını ve patolojisini, geleneksel edebiyat klişelerine düşmeden aktaran özgün üslubu nedeniyle, Cahide Birgül'ün *Gölgeler Çekildiğinde* (1998) ve *Eflatun Koza* (2009) romanlarındaki karakterler, yukarıda sözü edilen teoriler doğrultusunda inceleme konusu yapılmıştır. Bu bağlamda sözü edilen yapıtlarda lezbiyen karakterlerin temsili, karakterlerin kullandıkları dil, onların mekân ve nesnelerle olan ilişkileri ve 'histerik kadın' imgesini yaratan esas unsur olarak heteronormativitenin patolojisi analiz edilmeye çalışılmıştır. Böylelikle içselleştirilmiş homofobi, zorunlu heteroseksüellik, lezbiyen görünmezliği, toplumsal cinsiyet gibi hususlar, romanlarla örtüşen pasajlar doğrultusunda tartışılmıştır. Bu çalışmada, kadın yazınının eril kanon tarafından nasıl göz ardı edildiği üzerinde durularak, Cahide Birgül'ün seçilmiş romanlarının, lezbiyen feminist edebiyata yaptığı katkıyı vurgulamak hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler : Lezbiyen, edebiyat, feminizm, heteronormativite, patriarka, homofobi, toplumsal cinsiyet.

ABSTRACT

This thesis studies lesbian images in lesbian feminist literary works within the framework of lesbian feminism, French feminist literary theories, and lesbian feminist criticism and focuses on the spiritual conflict of the characters created by compulsory heterosexuality as an institution. In order to examine these subjects, the thesis foregrounds heterosexism, lesbian invisibility, gender roles in relationships between women in line with the lesbian feminist theory. Subsequently, the analysis continues with the authority and dominating power of patriarchal language, how it suppresses women's voices and the significance of women's in/ability to talk from the subject position. The control of patriarchy over women's writing has been discussed in the light of lesbian feminist criticism and the lesbian images distorted by the hegemonic canon have been scrutinized. Due to her original style and the intriguing representation of the flawed morality and the often overlooked pathology of the patriarchal system in her novels, Cahide Birgöl's *Gölgeler Çekildiğinde* (1998) and *Eflatun Koza* (2009) have been chosen as the subject of analysis in this study. Lesbian images in these novels, the language used by the characters, their connections with the places and objects, and compulsory heterosexuality have been studied in these novels. Therefore, internalised homophobia, heteronormativity, lesbian invisibility, and gender have been examined within the context of these two novels. The aim of this thesis is to explain how lesbian feminist literature have been overlooked by the hegemonic canon and to foreground the enriching and inspiring contribution of Cahide Birgöl's novels to lesbian feminist literature and criticism.

key words: Lesbian, literature, feminism, heteronormativity, patriarchy, homophobia, gender.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	vi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
I. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE.....	4
1. Temel Kavramların Tartışılması.....	4
2. Tezin Kuramsal Temeli	20
2.1. Lezbiyen Feminizmi	20
2.2. Fransız Feminizminde Dil	32
2.3. Kadın Yazını, Lezbiyen Yazını Ve İktidar	41
2.4. Eşcinsel Temalı Eserlerde Lezbiyen Temsilleri: Örnekler	55
İKİNCİ BÖLÜM	70
II. CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSELLİK:	
GÖLGELER ÇEKİLDİĞİNDE VE EFLATUN KOZA	70
1. Yeni Kanonların Yolunu Açan Yazarlardan Biri: Cahide Birgül	70
2. <i>Gölgeler Çekildiğinde</i> : Lezbiyen Görünmezliğine Tutulan Işık	77
2.1. Karakterler ve Dil	81
2.2. Karakterler ve Mekân	90
2.3. Karakterler ve Zorunlu Heteroseksüellik	98
2.4. Lezbiyen Karakterlerin Temsili	109
3. <i>Eflatun Koza</i> : Eril Kanonun Kozasından Çıkmak	122
3.1. Karakterler ve Dil	125
3.2. Karakterler ve Mekân	132
3.3. Karakterler ve Zorunlu Heteroseksüellik	141
3.4. Lezbiyen Karakterlerin Temsili	148

SONUÇ..... 155

KAYNAKÇA 162

EKLER..... 169



ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Ege Üniversitesi'nde ilk lisansım olan tarih bölümünü okurken, kadının yazılmayan tarihiyle ilgilenmeye başlamıştım. Çocukluğumdan bu yana romanlarla aramdaki sıkı bağ, ataerkinin yok saydığı kadın tarihine doğru çıktığım yolculuk, iktidarın kadın yazını üzerindeki tesirini sorgulamaya sevketti beni. İkinci lisans olarak İngilizce mütercim-tercümanlık okurken, Kadın Çalışmaları Anabilimdalı'nda yüksek lisans yapmaya bu şekilde karar verdim. Ders aşamasında, tez danışmanım sayın Prof. Dr. Dilek Direnç'in Karşılaştırmalı Kadın Edebiyatı dersi kapsamında değerli yazarımız Cahide Birgül'ü tanıma fırsatı buldum. *Gölgeler Çekildiğinde* adlı yapıtı okumamızı istediği zaman, bu kadar sıkı bir okur olmama karşın neden yazarın adını daha önce duymadığımı sorguladım ve Birgül'ün, eli henüz kalem tutan yeni romancılar olabileceğine karar verdim. Yapıtı ve yazarın hayatını okudukça ise, kendimi "sıkı bir okur" olarak tanımlayıp Birgül'ü daha önce tanımayışımın suçunu kendimde ya da yazarda aramamın ne büyük bir yanlış olduğunu kavradım. Zira Birgül, kaleme aldığı oyunlarla ödüller almış, denemeler yazmış ve geride dört roman bırakarak on yıl önce ayrılmıştı aramızdan. İlk lisansım boyunca yok sayılan kadın tarihinin peşine düşmüştüm. Şimdi de popüler edebiyattan uzak çizgisi, sağlam kurgusu ve güçlü diline rağmen gözden kaçma ihtimali ya da görünmezlik tehdidiyle karşı karşıya kalan bir yazarla yolum kesişmişti. Peki ama 'gözden kaçma ihtimali ya da görünmezlik tehdidiyle karşı karşıya kalan bir yazar' olarak onu tanımlamak doğru muydu gerçekten? Şayet öyleyse, bunun asıl sebebi neydi? Yapılacak bir araştırma, Cahide Birgül yazını üzerindeki 'gölgeler'in kaynağına inmeme sağlayabilir miydi? Lezbiyen temalı pek çok roman dillerdeyken, Birgül'ün yapıtlarını neden kitapçılarda bulamıyordum? Neden edebiyatla iç içe insanlara sorduğumda dahi, en fazla yazarın adını duydukları cevabını alıyordum? Söz konusu sorulardan hareketle, bu eşsiz kalemi tanımama vesile olan sayın hocam Dilek Direnç, Birgül üzerine bir araştırma yapmak istediğimi söylediğimde, bu tezin ortaya çıkmasını sağlayacak biçimde beni motive etti. İçinden çıkamadığım anlarda yol göstererek doğru adımlarla tezi bitirene dek desteğini benden esirgemedi.

Sorularım ve takıldığım noktalar nedeniyle bu çalışmanın henüz okuma aşamasında dahi her fırsatta bana vakit ayırdığı için, yazı sürecim boyunca sabırla karşılaştığım sorunları dinleyip çözmeye çabaladığı için, tez düzeltmelerim esnasında saatlerce en yoğun zamanlarını

dahi bana adadığı için ve en önemlisi de beni Cahide Birgül ile tanıştırdığı için sayın hocam Prof. Dr. Dilek Direnç'e sonsuz teşekkürlerimi borç bilirim.

Bu tezi yazdığımı öğrendiği andan itibaren benimle iletişim kuran Sayın Hülya Sürer, Birgül'ün son on yılında ona sunduğu eşsiz dostluğunu, paylaşımları ve desteğiyle benden de esirgemedi dersem abartmış olmam. Gerek Birgül'e ilişkin sohbetlerimizle, gerekse Birgül'ün mail gruplarında yazdıklarını paylaşması nedeniyle, araştırdığım yazarın sadece üzerinde çalışılan bir isim olarak kalmamasını sağladı. Böylelikle onun yayınlanmamış yazılarını okumak, kalemindeki sesi, bizzat kendi satırlarından dinlememe ve Birgül'ü daha iyi anlamama vesile oldu. Sayın Sürer de paylaşımlarının yanı sıra sunduğu arkadaşlığın içtenliğiyle, en zor anlarımda dahi devam edebilmem için Birgül'le aramdaki bağı ve bu yola neden çıktığımı hatırlatıp beni teşvik etti. Çünkü *Gölgeler Çekildiğinde* romanını ilk okuyuşumda, "daha fazla anla ve daha fazlasını anlat" diyen bir iç sesin peşine düşerek tezi yazmaya karar vermiştim. Bu sesi yitirmeden ilerlememi sağladığı için Sayın Hülya Sürer'e teşekkürlerimi borç bilirim.

Yüksek lisans boyunca ders aldığım ve tez hususundaki önerileriyle bana klavuzluk eden kıymetli hocalarıma,

Motivasyonumun düştüğü zamanları bile güç kaynağım hâline getirerek emsalsiz sevgisiyle yolumu aydınlatan babama, candan teşekkürler.

Şebnem Hanım KARAKUŞ

İzmir - 2019

GİRİŞ

Edebiyat, bilinmez yönlerimizi açığa çıkaran yorumlamalara imkân tanıyan bir sanat olarak, toplumsal cinsiyet çalışmalarının vazgeçilmez araştırma alanlarından biri olagelmıştır. ‘Normal olma’ algısını sorgulatan, kelimeleri kendilerinden çalınmış kadınların izini sürme fırsatı sunan, toplumdaki kategorileri kimi zaman yerinden eden edebiyat, feminist eleştiri sayesinde zenginleşmiş ve yepyeni bir bakış açısı kazanmıştır. Lezbiyen edebiyat ise, bu bağlamda yok sayma ve dışarıda bırakma yoluyla görünmez kılınmaya çalışılan apayrı bir kadın yazını olduğu gerçeğini gözler önüne sermiştir. Kimi zaman kendi cinsel yönelimini keşfetme aşamasında karşılaştığı güçlüklerle inat, okuduğu her satır, eşcinsel kadına bir dayanak ve güç kaynağı olmuş, kimi zaman kendini kabul etmek üzere olan bir lezbiyen, okuduğu eserlerdeki homofobinin etkisiyle ‘normal’ olmadığına inanmaya başlayıp yönelimini inkâr ve baskılama yoluna gitmiştir. İnsan yaşamının kendisi edebiyatın asıl ilhamıyken, kaleme alınan pek çok yapıtın da hayatları değiştirebilme gücüne sahip olduğu aşîkârdır. İşte tam da edebiyat-yaşam ilişkisinin karşılıklılığı, feminist araştırmacılara ikilikleri aşan yeni ufuklar açmış ve daima daha fazlasını irdeleme fırsatı sunmuştur. Bu yüzden ki feminist edebiyat eleştirisinin rehberliğinde toplumsal bir kurum olarak zorunlu heteroseksüelliğin, toplumsal normların, iktidar-özne ilişkisinin bireyleri ne şekilde belirlediği, edebiyat ve feminist teoriler doğrultusunda tartışılabilmektedir. Bir romanın feminist teorilerle yoğrularak analiz edilmesi, bizzat feminist bireyin kendi yaşamına ışık tutar ve kadınların da en az erkekler kadar kalemlerine sınıksız sarılmaları gerektiğini yeniden hatırlatır. Feminizm/edebiyat/yaşam yoldaşlığı, bu alanda yapılan nitelikli araştırmaların sayısındaki artışla doğru orantılı olarak pekişir ve feminist dayanışmayı güçlendirir.

Yukarıda sözü edilen perspektiften hareketle yapılan bu araştırma, Cahide Birgül’ün *Gölgeler Çekildiğinde* (1998) ve *Eflatun Koza* (2009) adlı romanlarını, temelde feminist edebiyat eleştirisi ışığında ele almıştır. Bu bağlamda Birgül’ün iki romanı da, Fransız feminizminde dil ve lezbiyen feminist edebiyat eleştirisi kuramlarının birbirini besleyen yaklaşımlarıyla analiz edilerek, karakterlerin iç dünyalarında bozulan dengelerin arka planında yatan toplumsal olgular açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Romanlardaki karakterlerin temsil ediliş biçimleri ve kullandıkları dil, karakterler ve zorunlu heteroseksüellik, karakterler ile mekânlar arasındaki ilişki, yukarıda adı geçen feminist teorilerden hareketle analiz edilecektir; bu noktada bireyin toplumsal normlarla nasıl şekillendirildiğini vurgulamak amaçlanmaktadır. Böylelikle ‘öteki’ olanın iç dünyasındaki yıkımın kaynağına bu kuramların

rehberliğiyle ulaşılması hedeflenmiştir. Söz konusu yapıtlarda göze çarpan bireysel i  çatışmaların, toplumsal boyutlarla nasıl ayrılmaz bir bütün teşkil ettiğini gözler önüne sermek temel amaç olarak benimsenmiştir. Bu noktada karakterlerin ruhsal     nt lerinin neden kişisel rahatsızlıklardan ibaret olarak düşünülemeyeceği, tezin başlığında bilhassa yer verilen “toplumsal cinsiyet ve cinsellik” unsurlarının belirleyiciliğinden yola çıkılarak netleştirilecektir.

Yazarın toplamda dört romanı mevcut olmasına karşın, özellikle *Gölgeler çekildiğinde* ve *Eflatun Koza* yapıtları sonraki bölümlerde ele alınacak ortak özellikler barındırdıklarından, tez sınırlamasının kapsamı dışına taşmamak adına seçilmişlerdir. İki romanın da sunduğu bu ortak paydalar; lezbiyen edebiyatı, kadın yazınında dil, toplumsal normların yarattığı sıkışmışlık ile karakterlerin ruhsal durumu arasındaki ilinti, lezbiyen edebiyatında kimlik, iktidar ve aşkın aldığı biçimlerin incelenmesi gibi temalara yönelik benzer bulgulara varılmasına izin veren unsurlar içermektedir. Hangi metinler eşcinsel edebiyatına dâhil edilebilir, bir lezbiyen kanonu mevcut mudur, kadın dili diye ayrı bir kategori söz konusu olabilir mi, kadınlık bir kurgudan mı ibarettir, edebiyatta lezbiyen varlığının görünmezliğinin izlerini sürmek ne derece mümkündür, patriarka bir propaganda silahı olarak edebiyatı ne şekilde kullanmıştır, cinsel yönelimin keşfi süresince homofobi ne tür bir rol oynamıştır ve eşcinsel temalı eserlerdeki lezbiyen temsilleri neden çoğunlukla tehdit edici ya da utanç verici olmuştur gibi sorular, bu çalışmada, feminist kuramlar ve feminist edebiyat eleştirisi literatürünün sunduğu kuramsal taban ve bunlara örnek teşkil eden seçilmiş romanlar çerçevesinde yanıtlanmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla kavramsal ve kuramsal  er eve sunulduktan sonra Cahide Birg l’ n söz konusu yapıtlarının çözümlenmesine giden yolda bu soruları irdelemek, kadın yazını ve iktidar ilişkisinin eleştirisine daha geniş bir alan açacaktır.

İlk bölüm tezin kuramsal temelini oluşturan feminist kavramlar, kuramlar ve edebiyat eleştirisini incelemektedir. Başlangıçta kavramlar genelden özele doğru tanımlanırken bunların zaman içinde geçirdiği değişim de ele alınacaktır. Kuramsal çerçevede ise hangi kuramın nasıl ortaya çıktığı ve ne şekilde dönüşüm gösterdiği ifade edilecektir. Lezbiyen temalı romanlar tezin odak noktasını oluşturduğundan, kuramsal çerçevede öncelikle lezbiyen feminizmi ve Fransız feminizminde dil teorileri incelenecektir. Ardından kadın yazını, lezbiyen yazını ve iktidar arasındaki ilişkiye değinilerek, zorunlu heteroseksüellik, kadın dili, cinsiyet rolleri, lezbiyen görünmezliği gibi hususlar, bu kuramların sunduğu düşünce ve varsayımlar doğrultusunda a ımlanacaktır. Birg l’ n romanlarının analizinden hemen önce

ise, ülkemizde ve Batı’da yayınlanan diğer eşcinsel temalı romanlardan alıntılar yapılarak, örneklendirmelerin kuramsal çatıya yönelik daha net bir kavrayışa olanak tanınması amaçlanmaktadır. Dolayısıyla edebiyatta toplumsal cinsiyetin kaleme alınış biçimleri, yapıtlardaki lezbiyen temsillerinin eleştirisi, dayatılan normların ‘farklı’ olanı görünmez kılışının edebiyat üzerinden sorgulanması gibi konuların irdelenmesiyle, tezin benzer araştırmalara önemli katkı sağlayacağı öngörülmektedir. Daha önce bu konuya ilişkin kapsamlı bir araştırma yapılmadığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, Cahide Birgül’ün yukarıda adı geçen romanlarını feminist teoriler ışığında analiz etmek, eleştirel yorumlamaya izin veren özgün bir konu sunması nedeniyle önem taşımaktadır. Böylelikle diğer araştırmacıların Cahide Birgül ve yapıtlarına ilişkin yapacakları daha kapsamlı çalışmalara katkıda bulunmak hedeflenmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

I. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1. TEMEL KAVRAMLARIN TARTIŞILMASI

Feminizm, Latince kökenli ‘femine’ sözcüğünden gelmesi nedeniyle, kadın odaklıdır. Monique Wittig de bu odağı temel alarak feminizmi tanımlar: “Feminist, ‘kadın’ kelimesinden türemiştir ve ‘kadınlar için mücadele eden’ demektir” (47). Bell Hooks’un ifade ettiği üzere feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir harekettir (8). Kate Millet’in tanımı ise, ikinci dalga feminizminin cinsel devrim odağını da yansıtır niteliktedir. Ona göre, “Feminizmin tanımı, cinsel devrimin amaçlarını belirleyen bir biçimde, cinsler arasındaki politik, ekonomik ve toplumsal eşitliği öngören bir sistem olarak belirlenmiştir” (125). Bu kavram, aslında on yedinci yüzyıldan itibaren kadınların da erkeklerle aynı kapasiteye sahip olduğunu vurgulamaya odaklanmıştır. Zira Mary Wollstonecraft 1792’de kaleme aldığı *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* adlı çalışmasında, kadınların da uygun biçimde eğitilirlerse erkeklerle aynı yetenekleri sergileyebileceği üzerinde durmuştur (95). Ayrıca eserinin hemen başında Wollstonecraft, cinsiyet ayrımından söz ederek eşitlik vurgusunun temelini perçinlemektedir: “En övülesi hedef, cinsiyet ayrımını göz önüne almadan, insan olarak iyi bir karakter geliştirmektir” (12). Burada henüz yolun başında kadın-erkek ayrımına girmeden, bireye insan olarak değer vermekten yoksun bir sisteme gönderme yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla eşit konum hakkını talep edebilmek için, sadece insan olma meziyetine önem atfeden bir sisteme gereklilik duyulduğu ifade edilmek istenmiştir. Ancak “feminist”, bir sözcük ve kavram olarak on dokuzuncu yüzyılda yaygın değildir. Çünkü Josephine Donovan, Wollstonecraft’ın eserinden önce de kadın hakları, cinsiyetler arasındaki eşitlik, hukukta kadının yeri gibi konuların ele alındığını ifade eder (20). Wollstonecraft’ın eserine bakıldığında temel vurgunun, kadının köleliğinin toplumsallaşma sürecinden ayrı düşünülemeyeceği olduğu göze çarpmaktadır. Wollstonecraft, kadının yapay bir sistemle kapatıldığı kafeste kendi güzelliğiyle meşgul olacak şekilde yetiştirildiğini, bu yüzden de erkeklere nazaran kadına pek az rasyonellik hakkı tanındığını belirtmiştir. Kadınların yalnızca sevimlilikleri mutlak ve henüz zihinsel yetileri olgunlaşmadan yapay bir kişilik geliştirmeye zorlanırlar ve işte “Bu

şekilde çocukluklarından itibaren güzelliğin kendilerine asa olduğu masalıyla büyütülür, hapsedildikleri altın kafese hayranlık duymayı öğrenirler” (66).

Feminizm, genellikle belli dönemleri kapsayan dalgalara ayrılarak incelenmektedir. Wollstonecraft’ın eseri, birinci dalganın taleplerini oluşturmuştur. Bu ayrım, işlevsel olsa da, Donavan, Batı Avrupa’da da on beşinci yüzyıl itibariyle feminist dalgaların mevcudiyetini saptamış ve ‘feminist dalgalar’ ifadesinin bu nedenle bir şekilde yanıltıcı olduğuna dikkat çekmiştir (14). Zira bugün feministlerin ele aldığı tecavüz, cinsel şiddet ve kadınlara yönelik şiddet gibi hususların, o dönemlerde de üzerinde durulan konular olduğu belirtilmektedir. Başlangıçta kadın sömürüsü, hegemonya, oy hakkı gibi konular üzerine yoğunlaşmış olsa da, zamanla farklı feminist grupların bir araya gelmesiyle feminizmin ele aldığı konuların kapsamı genişlemiş, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf, dil, din vb. odak noktaları değişim göstermiştir. Buradan hareketle tarih içinde feminist algının evrensel kadın sorunları anlayışından, tikel kadınlıklara doğru evrildiği ileri sürülebilir.¹

Yine de genel bilindik ayrımıyla birinci dalganın on sekizinci yüzyılda başlayıp yirminci yüzyılın başlarına dek sürdüğü kabul edilmektedir; bu dönemde kadınlar, oy hakkı gibi bazı önemli kazanımlar elde etmelerine karşın, ilk dalga bir karşı hareketle bastırılmıştır. Ancak Schulamit Firestone’a göre bu hareket köktenci bir niteliğe sahiptir; zira “yasalara göre hemen hemen hiçbir toplumsal yanları bulunmayan kadınlar tarafından başarılmıştır. Bu kadınlar o dönemde evlenmedikleri takdirde yasalar önünde önemsiz kişilerdir” (27). Firestone’a göre bu hareketin bastırılma nedeni, yönetici sınıfın devrimcilerden önce devrimin gücünü kavramış olmasıdır. İlk dalga feminizme asıl darbeyi vuran unsur, Firestone’un belirttiği üzere romantik aşk ve evlilik kurumunun iç içe geçmiş gibi lanse edilmiş olmasıdır (35).

Benzer şekilde 1960-1980 yılları arasında görülen ikinci dalga da bir karşı hareketle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Simone de Beauvoir’ın 1949’da yayınlanan *İkinci Cins* adlı eserindeki ‘kadın doğulmaz, kadın olunur’ ifadesi ile 1960-1990 arasındaki ‘kişisel olan politiktir’ vurgusu, ikinci dalganın temel niteliklerini betimlemektedir. Konu sınırlaması gereği bir kısmına yer verilecek olan feminist teoriler de, bu dönemde belli adlar üzerinden aralarındaki ayrımları keskinleştirmişlerdir; radikal feminizm, Fransız feminizmi, liberal feminizm, eko feminizm, anarşist feminizm, sosyalist feminizm bunlardandır. Sözü edilen fraksiyonlardan bazılarının köklerini, on dokuzuncu yüzyıl yazarlarında bulmak mümkündür.

¹ Ancak Kandiyoti, Batılı feminist kavramların Ortadoğu islam toplumunda yaşayan kadınların durumunu ifade etmede nadiren kullanılabildiğini ileri sürmektedir.

Zira Emma Goldman, Margaret Fuller, Sarah Grimke, Clara Zetkin gibi isimler, ilk dalga feminizmi içinde yer almışlarsa da, yukarıda adı geçen teorilerden bir kısmının öncüsü olarak kabul edilmektedirler. Feminizme giden yol, Bell Hooks'un da ifade ettiği üzere, tek değildir; “farklı kültürlerden bireyler, yaşamlarına doğrudan değecek bir feminist teoriye ihtiyaç duyarlar” (142). Feminizm, farklılıkları görünmez kılan ataerkil tahakküm sistemini eleştiren bir perspektiften doğduğu için, çeşitli feminist teorilerin ortaya atılmış olması gayet doğal olmakla birlikte, gerekli de görülmektedir.

Öte yandan ikinci dalga feminizmi boyunca yalnızca teoriler üretilmemiş, kadın sığınakları ve feminist yayınlar gibi girişimlerle belli bir örgütlenme ile kurumsallaşma da sağlanmıştır. Üçüncü, hatta dördüncü dalga konusunda ise tartışmalar hala devam etmektedir; kimilerine göre üçüncü dalga, yirminci yüzyıl sonlarında başlayıp ikinci dalgaya karşı bir hareket olarak gelişmiş ve yirmi birinci yüzyıla hâkim olmuştur. Zeynep Direk, *Cinsel Farkın İnşası* adlı eserinde üçüncü dalga feminizmi şöyle tanımlar: “Üçüncü dalga feminizm, toplumsal cinsiyetin iktidar ilişkilerine tabi olarak kurduğu farkları çözümlemeye çalışır; böylelikle toplumsal cinsiyetin ahlaki inanç ve pratiklerimiz üzerinde nasıl etkili olduğunu açıklamayı deneyerek adaletsizliğe meydan okuyan bir akım haline gelmiştir” (191). Günümüzde bilhassa postmodern kuramdan beslenen kuir teori odaklı feminizm tartışmaları söz konusudur.² Üçüncü dalga, toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik ve iktidar, milliyetçilik, ırk, sınıf ve siyaset gibi olguları sorgulamaktadır. Dolayısıyla öğrenilmiş toplumsal cinsiyet rollerinin ele alınmasıyla birlikte, üçüncü dalga feminizm, ‘kadınlığı’ sorgulayarak bir dönüşüm süreci yaratmıştır.³

Feminizm içerisindeki temel kavramlardan biri de patriarka olarak karşımıza çıkmaktadır. Etimolojik olarak farklı dillerde “patriarca” ya da “pater” olarak karşımıza çıkar.

² Kandiyoti'nin de belirttiği üzere kuir (queer) kavramının, Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* adlı çalışmasındaki yaklaşımlardan beslenerek kuramsallaştığını ifade etmek gerekir (18). Judith Butler, 1990'lar itibarıyla çalışmalarında Michel Foucault'yu olumlayarak postyapısalcı bir yol izlemiştir. Ayrıca Rich'in 1980'lerde değindiği bir kurum olarak zorunlu heteroseksüelliğin eleştirisinden ve Wittig'in “lezbiyen kadın değildir” düşüncesinden beslenmiştir. Kuir, Elizabeth Gross'un dile getirdiği şekilde, “kendini heteroseksüel norma karşıtlık içinde algılayan reaktif bir kategoridir ve ne paylaştıklarını sormadan, aralarındaki derin çelişkileri hesaba katmadan her türden *sapkın* cinsel pratiği kapsamına alır” (27). Kısacası Kuir, kimikleştirmeyen bir ittifak olarak da tanımlanabilir.

³ Hooks'un günümüz feminizmine getirdiği en belirgin eleştiri, bugün akademik çevrelerde feminizm üstüne yazılan eserlerin iyi eğitim almış kişilerce, ağdalı bir dil kullanılarak kaleme alınmasıdır. Oysa ona göre 1970'lerde kadınlar bilinç yükseltme gruplarıyla kolektif bir çalışma içine girmişler ve ilk teoriler buradan çıkmıştır. Şimdi ise günümüz feminizmi Hooks'un eleştirisinde, akademik çemberlere hapsolmüştür. Yetmişlerdeki diyalog odaklı hareket, artık yerini dışlayıcı bir üst jargona dayanan eserlerin üretimine bırakmış ve feminizmi Hooks'a göre dar çemberlere kapatarak halktan soyutlamıştır. Cahide Birgül'ün iki romanının feminist teoriler ışığında incelenmesine dayanan bu çalışma ise, edebiyatın insan yaşamına dokunan noktalarıyla halktan koparıldığı iddia edilen feminist teorilerin kesiştiği unsurları açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Yöneten, baş olan, ata anlamlarına gelen patriarka, bu çalışmada aynı anlamı içeren ‘ataerki’ ifadesiyle de kullanılacaktır. Patriarka, erkek deneyimine daha fazla önem vererek kadınlara ‘insan’ olarak yer vermeyen, tahakküm çerçevesinde şekillenmiş bir düzenin ifadesi olarak işlev göstermiş ve kurumsallaşmıştır. Öyle ki Donavan’a göre patriarkal düzen, kadınları ancak erkeklerin soluk yansımaları olarak kendine dâhil etmektedir (354). Wollstonecraft’a dayanarak, ‘kadını güzellik ölçütlerine hapseden ve erkek rasyonalitesine değer veren bu yapay sistem’i (66) patriarka olarak tanımlayabiliriz. Bu sistem, kadınların anlayış biçimini, erkek gururunu okşamaya yöneltmekte ve kadınları, Wollstonecraft’ın deyimiyle, ‘onaylanmaya muhtaç köleler’ haline getirmektedir. Bebekliklerinden itibaren patriarka, kadına görünüşte itaatkârlık, iyi huyluluk ve yumuşak başlılığı aşılarken, onların erkekler karşısında kırılgan, zayıf ve sevecen olmalarını önemser (55). Sylvia Walby’ye göre ataerki, erkeklerin kadınlara hükmettiği, onları ezdiği ve sömürdüğü bir toplumsal yapılar ve pratikler sistemidir. Bu sistem, Jane Jane Pilcher’in aktardığı şekilde altı farklı yapıyı kapsar: Ev içi üretim, ücretli iş, devlet, erkek şiddeti, cinsellik ve kültür (115). Adrienne Rich ise ataerkilliğin, kadın sömürüsüyle başlayan baskının halkların sömürüsüyle nasıl ilintili olduğuna işaret etmektedir: “Ataerki, bir kadın ve çocuklarıyla başlayıp diğerleri üzerinde güç sahibi olmaktır; sömürgeleştirilen her halk, dişi, zayıf ve mantıksız olarak nitelendirilir (akt. Douglas 91).

Aynı zamanda kadın deneyimini çoğunlukla görünmez kılan erkek egemen yapı, erkekler arası iktidar ilişkilerinin perçinlendiği belli kurumlarda yeniden üretilir. Firestone bu düzenin nasıl doğup geliştiğini ve hangi kurumlar aracılığıyla işlediğini bilmenin, patriarkayı kavramada kilit nokta olduğunu ifade eder (14). Kandiyoti’nin de ileri sürdüğü biçimde bu kurumlar arasında ordu, spor kulüpleri ve yatılı okullar sayılabilir (18). Dolayısıyla patriarka, erkek egemen ilişkilerin yeniden üretildiği kurumlarda pekişir ve yalnızca kadını ezen bir sistem olarak yorumlanamaz. Bu iktidarın dışına düşüp ‘öteki’ olarak konumlandırılan her birey, patriarkayı tehdit eder. Bu yüzden özellikle R. W. Connel, patriarkanın erkeği ezen ikili düzenine atıfta bulunmak için, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı yapıtında “hegemonik erkeklik” ifadesini kullanır (akt. Pilcher 115). Önemli olan, egemen grubun değer ölçülerine aykırı düşmemektir; aksi takdirde ataerki düzen, silahını kendi askerine doğrultur ve erkekliğin en çok erkeği ezdiği gerçeği böylelikle ortaya çıkar. Bu yüzden “feminist hareket, erkekler için de patriarkanın köleliğinden kurtuluş umudunu barındırır” (Hooks 8). Zira Millet’e göre her cins patriarka ölçütlerince toplumsallaştırılır ve patriarka, egemen grubun değerlerine hizmet eden tutumlardan beslenir (44). Patriarkal düzen, Wollstonecraft’ın

deyişle kadınları akla değil, erkeklere boyun eğmeye iter (55). Öte yandan, kadınların yumuşak, evcil hayvanlar gibi algılanmalarının büyük bir hakaret olduğuna da değinmeden edemez; nihayetinde denilebilir ki patriarka, gerek devlet yasaları, gerekse kültürel dayatmalarla kadının içine sürüklendiği bu hakaretin ta kendisinden başka bir şey değildir. Kadın-erkek ilişki biçimlerini düzenleyen bu sistemde, LGBTİ+ olmak, patriarkanın belirleyici kalıplarına ters düşmektir.⁴ Bu da, hegemonyanın heteroseksist olduğu anlamına gelir. Neticede günümüz feminist anlayış geliştikçe kadınların da erkekler kadar cinsiyetçi olabileceği göz önüne serilmiş ve erkek karşıtı feminist anlayış, hareketin seyrini şekillendiren öge olmaktan çıkmıştır (Hooks 12).

Virginia Woolf, feminizmi tiranlığa karşı bir mücadele olarak tanımlarken, neden patriarka ile feminizmin karşıt kutuplarda yer aldığını da açıkça göstermiş olur. Zira yüzyıllardır erkek görüntüsünü iki katında gösteren bir ayna olmayı reddediyorsa, o kadının ‘adı çıkmış bir feminist’e dönüşmesi kaçınılmazdır (40). Bu çerçevede Hooks’un da değindiği üzere, “feminist bilinçlenme, bir tahakküm sistemi olarak patriarkayı ve bunun nasıl idame ettirildiğini öğrenmekten geçer” (18). Patriarkanın varlığını sürdürmesi için, bedenler arası geleneksel ilişki biçiminin sürmesi gerekir; kadın bedeni bu sebeple bin yıllardır baskı altında tutulmaktadır. Patriarkanın nasıl kurumlaştığını kavramak, erkek egemen bakış açısının düalist yaklaşımını çözümlemekten geçer; bu perspektifte erkek kültürü, doğa ise kadını temsil eder. Eşcinsellik ise bu düalizmi parçalayan bir karşı kültür olarak patriarkayı tehdit etmektedir. Selek’in üzerinde durduğu husus ise ataerkile karşı mücadelede dahi nasıl bir

⁴ En belirgin ifadesiyle LGBTİ, lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel ve interseks bireyleri ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Yalnızca ilk üç kategorinin birer cinsel yönelim olduğunu ve bunların tercih neticesinde ortaya çıkmadıklarını vurgulamak gerekir. Öte yandan trans kadınlar ve erkekler de, cinsel-duygusal çekim duydukları cinsiyete göre lezbiyen, gey, heteroseksüel veya biseksüel cinsel yönelimlere sahip olabilirler. Aktivist bir hareket olarak LGBTİ, aynı zamanda heteroseksizm ve hegemonyaya karşı politik bir mücadele alanı haline gelmiştir ve bunun tarihsel bağlamına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Pınar Selek’in de belirttiği gibi, “özellikle 1869’da New York Stonewall bölgesindeki ayaklanma, eşcinselliğin politik bir kimlik kazanması sürecinde önemli bir dönüm noktasını teşkil etmiştir” (62). Altmışların sonlarında Amerika’daki siyasal karışıklığın yanı sıra feministlerin güzellik yarışması törenine müdahale etmesi, üniversite öğrencilerinin savaş karşıtı protestoları, gösterilerde siyahi öğrencilerin öldürülmesi ve direnişçilerin artık yerleşik kurallara bağlı olmadıklarını ilan etmeleri, Stonewall ayaklanmasına yol açan politik zemini betimlemektedir (Duberman 218). Stonewall’a 1869’da yapılan polis baskınında, biyolojik cinsiyetiyle giyimi uyuşmayanlar, aşağılanarak dışarı çıkarılmıştır. O dönemde New York yasalarınca kişinin cinsiyetine uygun zorunlu kıyafetler giymesi gerekiyordu ve kelepçelerinden şikâyet eden biyolojik bir kadının kafasına polisin jopla vurması, olayları başlatan asıl hadise olmuştur. Bunun üzerine eşcinseller Christopher sokağına “haklarımızı gasp ediyorlar, gey barlar meşrulaşsın, eşcinsel gücünü destekleyin!” yazıları asmaya başlamışlardır (Duberman 265). Ardından eşcinsel bireyler sokaklarda el ele yürümeye başlamış ve akşamdan sabaha dek süren çatışmalarda pek çok LGBTİ, ağır yaralanmıştır. Fakat neticede belediye başkanı Lindsay, polisle mafyanın işbirliği ve mağdur edilen LGBTİ’ler üzerine bir soruşturma açılmasını talep etmiştir. Kısacası Stonewall, asimilasyoncu politikalarından uzaklaşarak yeni bir kültürel oluşuma imkân sağlamış, hâkim ideolojinin dayatmalarına uymayan bireylerin aktivist bir cephede birleşmesine katkı vermiştir; bu kıvılcımdan doğan LGBTİ+ ifadesi, böylece cinsel yönelim ve kimlikleri kapsamakla kalmayıp politik bir mücadele alanı da teşkil etmiştir.

sembolik işleyişin yer aldığını ifşa eder niteliktedir. “Kendini ataerkile karşı konumlandırarak mücadele veren eşcinsellerin yüzde doksanının erkek olması bile, ataerkilliğin sırf kadın ile erkek arasındaki çelişkiyle sınırlı kalmadığını gösterir; bu durum, erkek egemenliğine karşı mücadele veren biyolojik erkeklerin de, ataerkilliğe sembolik bir anlam yüklediklerine işaret eder” demektedir Selek (44-5).

Heidi Hartman, patriarkanın başta ailede üretilip somutlaştırıldığını ifade etmiştir. Ona göre aile, patriarkanın örgütlediği iş bölümüyle, bireylerin toplumsal cinsiyet kategorilerinin mensupları olarak hareket etmelerine yol açmaktadır (368-69). Aile, Millet’in nazarında da ataerkil bir birim içinde bir başka ataerkil birimdir (60). Görüldüğü üzere, Hartman’ın tezini pekiştirecek biçimde Millet de aileyi, bireyle toplumsal çatı arasında aracı olarak ataerkil düzenin sürdürülmesini sağlayan bir yapı biçiminde yorumlamıştır. Millet bu yüzden egemen güç ideolojisinin devamını, patriarkal düzenin koruyucuları olan aile-toplum-devlet üçlüsünde görür. Kadınların önemi üçüncü kategoriye doğru giderek azalmaktadır. Aile de en başta, çocuklara cinsiyet rollerini öğreterek patriarkaya hizmet eder. Buradan yola çıkarak patriarkanın, ailede yeşerip tüm toplumsallaşma süreçlerine işleyen bir tahakküm kültürü olduğu ileri sürülebilir. Selek de aile kurumunu, ataerkil sistemin kendisini yeniden ürettiği temel bir alan olarak ele alır ve eşcinselliğin bu ilişki biçimini bozduğu için ataerkili tehdit ettiğini vurgular (47). Böyle bir kültürde herkes, şiddeti kabul edilebilir bir toplumsal kontrol aracı olarak görecektir şekilde toplumsallaşır; egemen kesimler yerleşik-hiyerarşik yapının tehdit edildiğini gördüklerinde, iktidarlarını fiziksel veya duygusal tacize dayalı bir cezanın hazırda beklediği tehdidiyle ellerinde tutmaya çalışırlar (Selek 13). Buna da patriarkanın beslediği hegemonya anlayışı adı verilebilir. Oysa feminizmin patriarkaya karşı bir cephede yer almasının en temel sebebi, “her kim isek o olabilmemiz için tahakkümü sona erdirmektir” (Hooks 148). Çünkü patriarka, ‘dışlama mekanizması’ üzerinden işler. “Dışlama, gruba türdeş olmayan, zararlı kabul edilen unsurların çeşitli yöntemlerle elenmesi anlamına gelmektedir” (Selek 33). Ancak bu eleme, hegemonik iktidar aracılığıyla kendini yeniden üretir. Egemen grup, kendi çıkarlarına uygun olan siyasal anlamları evrensel kılıp tüm topluma mâl ettiğinde, patriarkayı besleyen normlar ortaya çıkar. Egemen sınıfların, kendi yasalarının doğal görünmesi için ‘ötekiler’ üzerinde uyguladıkları toplumsal baskı, hegemonyanın bir şekilde rızaya dayandığını da gözler önüne sermektedir. Bu husus, toplumsal cinsiyet kavramı ile daha da netlik kazanacağından, patriarka içinde kavramların birbiriyle olan bağıntıları açığa çıkacaktır.

Sosyoloji üzerinden feminizmin alanına giren çok önemli bir başka kavram ise, toplumsal cinsiyet olarak belirlemektedir. Adem Palabıyık'ın aktardığı gibi, bu kavramı sosyolojiye kazandıran, Anne Oakley'dir (229). Ancak Oakley'e göre toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapan söz konusu kavramı açımlayabilmek, öncelikle 'norm' kavramını anlamaktan geçer. Normlar bazı bedenleri özneleştirir, diğerlerini özne olmaktan çıkarır. Vefa Saygın Öğüt'e göre, "sosyal pratikleri düzenli hale getiren hukuki sistemlerin, dinsel inançların ya da kültürlerin koyduğu kurallar", norm olarak tanımlanabilir (34). Normları bu tanımla ilintili olarak farklı olanı kültürün kıyısına iten kolektif temsiller biçiminde yorumlamak mümkündür. Hartman'ın da değindiği gibi, "Aile başta olmak üzere buradaki 'kolektif'i niteleyen toplum, normatif sistemdeki işlevselliği içinde birinci sosyalizasyonun faili olarak karşımıza çıkar" (akt. Öğüt 35). Elif Gazioğlu ise, toplumsal cinsiyetin, kadının ne olduğu sorusunu merkeze aldığını belirtir ve kadınlık-erkeklik gibi niteliklerin, ancak toplumsal anlamlarıyla birlikte kavranabileceğine dikkat çeker (94). Judith Butler'ın söz konusu kavrama dair düşüncelerine de bu bağlamda yer vermek gerekir; "bağlayıcı normlarla kuşatılmış bir dünyaya doğarız; toplumsal cinsiyet de bizden ya 'biri' ya da 'öteki' olmamızı talep eden bu bağlayıcı normlar sonucunda meydana gelir" (akt. Durudoğan 90). Bugün kavramış olduğumuz bu durum, esasen 1880'lerde Sarah Grimke'nin kaleminden benzer bir eleştirinin kapısını aralamıştır: "kadınlar bebekler gibi giydirilmeye devam ederse, hiçbir zaman istedikleri yere yükselemeyecek ve faydalı olamayacaklardır" (akt. Donavan 42). Dolayısıyla "bebekler gibi giydirilen kadın", bir kategori olarak tıpkı toplumun kendisi gibi sabit bir kategoriye işaret etmemektedir; bireyin bedeni, sosyal bir inşa sürecinde söylem üzerine kurulur, ona biyolojik cinsiyetinin gerektirdiği biçimde davranması empoze edilir ve yapay toplumsal cinsiyet kategorileri bu biçimde ortaya çıkar. Vehbi Bayhan'ın bu iddiayı nasıl açımıldığını görmek, konuya ilişkin aydınlatıcı bir nitelik taşır: "bireyin bedeni, devletler, dinler ve bütün otoriteler için müdahale edilen bir varlıktır" (149). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, kadın ya da erkek olmaya toplumun yüklediği anlamların ifadesinden başka bir şey değildir. Bu ifade, esasen patriarkanın açıklaması yapılırken belirtilen yapay sistemde yapay kişiliklere hapsedilme sürecine bir gönderme niteliğinde değerlendirilebilir. Zira gerek Grimke, gerek Wollstonecraft, aklın ve ruhun cinsiyeti olmadığını bilhassa üzerinde durmuşlardır. Beauvoir da erilliğin ve dişilliğin toplumsal statülerini sorgulamış, böylece stratejik olarak eril ve dişil cinsiyetlerin biyolojik biçimde açıklanmasını bir yana bırakmıştır (16). Ona göre dişilliğin anlamını ve değerini kurmuş olan ataerkilliktir; bu iddia, toplumsal cinsiyet kavramına yönelik bir sorgulamaya işaret eder.

Cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımı, Zeynep Direk'in *Cinsiyetli Olmak* adlı eserinde aktardığı üzere, ilk kez Robert Stoller'ın 1965 tarihli *Cinsiyet Ve Toplumsal Cinsiyet* adlı eserinde kullanılmıştır (70). Toplum tarafından belirlenen 'kadın' ya da 'erkek' kategorileri, kişinin nasıl giyinmesinden ne tür bir hayata sahip olması gerektiğine dek pek çok alanda müdahaleci bir role sahiptir. Bu durumda birey asla 'ben' olamaz, hep 'biz' olmak zorundadır. Böylece toplumsal baskının toplumsal cinsiyet inşasındaki sarmalı ömür boyu sürüp gider (Bayhan 192). Hormonlara ve kromozomlara dayandırılarak belirlenen cinsiyet rolleri, biyolojik determinizm anlamına gelir. Determinist yaklaşımlar beden ile cinsiyet arasındaki ilişkiyi temel alır. Bu hususta Connel, biyolojik temelli kuramların aynalar gibi olduğunu ve zaten insanların hali hazırda inandığı şeyleri yansıtmaktan öte gidemediğini vurgular (akt. Pilcher 110). Sosyal inşacılık ise, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı, bunların söylemsel kategoriler olduğu gerçeğinden yola çıkarak ele alır. Bu bağlamda Deniz Kandiyoti, kadınlık ve erkekliğin anlamının toplumsal ihtiyaca göre üretildiğini dile getirmiş ve "artık çeşitli kadınlıklar ile erkekliklerden söz etmek gerektiğine" dikkat çekmiştir (18). Oysa *Cinsel Farkın İnşası* adlı çalışmasında Direk'in de belirttiği üzere, toplumsal cinsiyet, kadınlığa ya da erkekliğe sonradan katılanları kabul etmediği gibi, aradaki muğlaklıkları da dışlar. Böylece toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeklere reçete ettiği uygun davranış biçimleriyle, onlar arasında asimetrik bir iktidar ilişkisi de tesis etmektedir (190).

Yukarıda belirtilen husustan hareketle toplumsal cinsiyet, bireyleri, çocukluktan itibaren uygun kültürel davranışlar sergilemek üzere bir tür 'evcilleştirme süreci' olarak tanımlanabilir; bu süreç, bireyi egemen ideolojinin kurallarına uygun hale getirerek belli kalıplar doğrultusunda hareket etmeye zorlar. Egemen ideoloji bir iktidar alanı yaratır ve bu alanın dışına düşen her birey, iktidarın yok saymasına maruz kalır. Sözü edilen bu iktidar ise Butler'ın da değindiği üzere, normlar aracılığıyla işlevini sürdürür (93). Bu tartışma ışığında varılan nokta, yine patriarkadır; 'insanca' olarak kabul gören ölçütler, Selek'in de değindiği gibi, cinslere dayatılan kimlikler ve benimsetilen egemenlik ölçülerine göre belirlenerek patriarkayı destekler (46). Millet, sözü edilen bu cinsiyetlerin, konuşmadan da önce öğrenildiğini belirtmektedir (45). Dolayısıyla çocuğun yaşamının her anı, cinsiyetinin kendine yüklediği zorunlulukları yerine getirmek için nasıl davranmak ve düşünmek gerektiğini öğrenmekle geçer. Bu süreç, bedenin bir söylemsel kurgu olduğu görüşünü pekiştirir niteliktedir. Monique Wittig, 'kadın' ve 'erkek' kategorilerinin politik kavramlardan başka bir şey ifade etmediğini vurgulamıştır (38). Bundan hareketle, *Cinsel Farkın İnşası* eserinde de

aktarıldığı gibi, Butler da kuir kuram çerçevesinde, cinsiyetli bedenın kendisinin söylemsel bir kurgu olduğuna dikkat çeker (akt. Direk 215).

Çocukların erkek ve diři rollerine göre davranmaları, cinsiyet normlarının onlara toplumsallaşma sürecinde dayatılmasıyla sağlanır. Zira benzer biçimde Aksu Bora'nın da belirttiği gibi toplumsal cinsiyet kavramı, kız ve oğlan çocuklar olarak dünyaya gelen insanların başlarına gelen pek çok olay sonucu 'kadıń' ve 'erkek'e dnşmeleriyle ilgilidir (akt. Palabıyık 226). Öte yandan Carol Anne Douglas'ın radikal ve lezbiyen feminizm teorilerini derlediği çalışmasında yer verdiği Christine Delphy'nin toplumsal cinsiyet tanımı, bu kavramın patriarka ile arasındaki bağıntısını gözler önüne sermektedir. Delphy'ye göre toplumsal cinsiyeti yaratan řey, baskıdır. Aşamalı olarak cinsler arası iř dağılımı gerçekleştikten sonra toplumsal cinsiyet oluşur ve bu da anatomik cinsiyeti yaratır (97). Delphy'nin iř bölümü odaklı açıklaması, zorunlu heteroseksüelliği doğrulayan bir alt metne sahip olmakla eleştirilebilir; oysa Cordelia Fine, toplumsal cinsiyetin kalıp yargılarla olan ilintisine değinerek iř dağılımı düşüncesinin kısıtlayıcı algısını aşmıştır. Fine, bu kavramın 'normallik' algısına göre kategorize eden yönü üzerinde durarak, kök inançların ve ideolojilerin iř dağılımından önce geldiğine işaret eder: "toplumsal cinsiyet kalıp yargıları, birini heteroseksüel çerçevede 'kadıń' ya da 'erkek' olarak kategorize ettiğimizde devreye girer" (30).

Dolayısıyla "kendisinden beklenen cinsel yönelimin dışına çıkan bireyler, toplumsal cinsiyet konumunu kaybetme riskine girmektedir. Zira eşcinsellik kadıń-erkek kategorilerinden birini seçmekten ziyade, kişinin cinselliğini bu toplumsal alışkanlıklar dışında yaşama arzusudur (Selek 42).⁵ Connel'in dile getirdiği biçimiyle, "erillikler ve dişillikler bir olgu etrafında örgütlenir ki bu, erkeklerin kadıńlar üzerindeki egemenlikleridir" (akt. Pilcher 116). Görüldüđü üzere toplumsal cinsiyet, yukarıda değinilen ataerkil düzenle i içe geçmiştir ve ondan beslenmektedir. Gülnur Acar Savran'ın da ifade ettiği gibi, "modern kapitalizmde üreme, biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında sıkı bir nedensellik zinciri mevcuttur. Toplumsal cinsiyet pratikleri ve söylemiyle, ikili cinsiyet

⁵ Ancak tarih boyunca yok sayılan, edebiyatta olumsuzlanan ve sosyal-siyasi alanlardan dışlanarak görünmez kılınan bir tanım olarak 'kadıń' ve 'lezbiyen' ifadelerinin vurgusu, bu çalışma kapsamında hayli önem arz etmektedir. Zira başta emeği görünmez kılınan, bedeni sömürülen kadıń ve yok sayılan lezbiyen imgeleri, Cahide Birgl romanları incelenirken değinileceği üzere, eşcinselliğe dair sözcükleri ürkütücü hale getirmiştir. Kadıń sözcüğüne kazandırmamız gereken görünürlük ve duyulurluktan ötürü, lezbiyen sözcüğünün vurgusuna da bu çerçevede önem atfedilmiştir. Bu sözcük bir sabit kimlik ifadesi olmaktan ziyade, varoluşu görünmez kılınan eşcinsel kadıń imgesine karşı bir duruşu yansıtmak üzere tercih edilmiştir. Zira kuir kuramın önde gelen ismi Butler dahi, lezbiyen sözcüğünü inkâr etmez ve Adrienne Rich'in zorunlu heteroseksüellik ifadesini irdeler; lezbiyenliğin yalnızca sabit bir kategori olarak anlaşılmaması gerektiğini belirtir ve zorunlu heteroseksüelliğin hem kadıń hem de lezbiyen olarak iki kez yok sayılan bireylerinin bu kategoriye kullanmalarına itiraz etmez.

kategorileri, bütünlüklü ve mutlak kategoriler olarak kurulmuştur. Böylece özellikleri sabitleştirilmiş iki insan sınıfı/cinsi söz konusu olur. Şu halde bu cinsiyetler geçirgen olmayan ve birbirini dışlayan iki kategoriye tekabül eder. Kadın, bu çerçevede hazdan koparılıp üremeye bitleştirilmektedir” (152). Savran’a göre, sözü edilen cinsiyet düzeninin ayrılmaz parçası olarak, heteroseksizme göre, eşcinsel olunduğunda, toplumsal cinsiyet de değişmelidir; geyler kadın, lezbiyenlerse erkek toplumsal cinsiyetine bürünmelidir. Oysa feminen ve maskülen partnerlerin eşcinsel ilişkide ‘kadın-erkek rolleri’ne bürünmesi gerektiği inancı, heteroseksizmin dayattığı bir kalıp yargıdan ibarettir. Feminen heteroseksüel erkeklerle de, maskülen heteroseksüel kadınlara da rastlamak mümkündür ve her eşcinsel ilişkide tarafların görünüşlerine göre bir cinsiyet rolüne bürünme zorunluluğu bulunmamaktadır.

Cinsiyeti bedenle ilişkilendiren cinsiyet normları, onun ideolojilerle ve inançlarımızla biçimlendirilmiş yapay bir üretim olduğu gerçeğini gözden kaçırmaktadır. Jeffrey Weeks’in ifadeleri bu konuyu hayli aydınlatan bir nitelik taşımaktadır: “Cinsellikle ilgili tanımlarımız, geleneklerimiz, inançlarımız, kimliklerimiz ve davranışlarımız, tanımlanmış güç ilişkileri içinde şekillendirilmiştir” (127). Melek Göregenli bu güç algısını, ayrımcılığın en önemli belirleyicisi olarak görür; onun da belirttiği üzere, neyin ‘normal’ olarak algılanacağını belirleyen, dışlayıcı ideolojik söylemlerdir (53). Selçuk Candansayar’ın yazdığı gibi, iktidarın ilişki yapısı için belirleyici ölçütü, ‘doğallık’ ve ‘normallik’tir (40). İşte toplumsal cinsiyet, tanımlanmış güç ilişkileri içinde geleneklerden siyasi kurumlara dek bireye kimlikler giydirek onları belli cinsel rollere uygun hale getirme ve kişiyi ‘normal’leştirme’ çabasını ifade eder.

Patriarkal düzende bireylerin cinsel davranışları, toplumsal cinsiyet normları üzerinden belirlenmektedir. Bu noktada cinsel davranış ve yönelim arasındaki farkın üzerine eğilmek kaçınılmaz görülmektedir. Kaos GL tarafından yayınlanan *Her Kadın Heteroseksüel Değildir* adlı kitapçıkta, cinsel yönelimi öncelikle cinsel davranıştan ayırma gereği ileri sürülür; bu çalışmaya göre, cinsel yönelim, “belli bir cinsiyetteki bireye karşı süregelen duygusal, romantik ve cinsel çekimi ifade eder” (7). Bu çekim kişinin hemcinsine yönelikse “eşcinsellik”, karşı cinse yönelikse “heteroseksüellik”, her iki cinse de yönelikse “biseksüellik” olarak tanımlanır. Aynı çalışmada Kaos GL cinsel yönelim hususuna şu şekilde değinir: Cinsel yönelim, duyguları ve ‘kendilik’ kavramını içermektedir. Dolayısıyla bir kadının, hemcinsine duygusal ve cinsel eğilim göstermesi bilhassa psikolojik ya da biyolojik temellendirmelere ihtiyaç duymamaktadır. “Asıl önem arz eden nokta, böyle bir duygulanımı hissediyor olup olmamaktır” (17). Bu çerçevede lezbiyenlik, hemcinsine duygusal, cinsel,

romantik çekim duyan kadınları ifade eden bir cinsel yönelimdir. Ancak lezbiyen bir bireyin yönelimini keşfi, kendini kabul etmesi ve toplumdaki görünürlük sorununu kısaca tartışmak, bu yönelimi kavrayışın derinleşmesine yardımcı olacaktır. Bir lezbiyenin cinsel yönelimini keşfetmesi, bir kadının, hemcinslerine karşı dostluk diye tanımlanamayacak hisler içerisinde olduğunun farkına vardığı aşamadır. Her kadın bu aşamayı aynı sürede ve aynı yaşta yaşamaz. Kabul etme ise bir kadının hemcinslerine yönelik duygusal-cinsel eğilimini kendisine itiraf etmesidir. Bu, lezbiyen olduğunun bilincine erme aşaması anlamına gelir. Bugün toplumumuzda eşcinsellik yokmuş gibi görüldüğü ve hatta lanetlendiği için bir kadının lezbiyen oluşunun farkına varması ve bunu kabul etmesi, çok sancılı bir sürece işaret etmektedir. *Her Kadın Heteroseksüel Değildir* adlı kitapçıkta, yönelimin tanınması, itirafı ve görünürlüğü, sosyal bir çerçeveye oturtularak açılmıştır: “Kadınlar, lezbiyen oluşlarının bilincine içinde bulundukları sosyal yapılanmanın kurumlaşmalarından dolayı daha mücadeleci bir süreçle ulaşmaktadırlar” (8).

Eşcinsel-homoseksüel terimi ilk kez 1869’da Almanca’da yazar Kari Maria Kertbeny tarafından, İngilizce’de ise yıllar sonra 1891’de İngiliz şair John Addington Symonds tarafından kullanılmıştır. Heteroseksüellik ise bir kavram olarak, Almanya’da belirtilen tarihte eşcinsellikten bahsedilmeye başlanmasıyla, bir karşıtlık biçiminde ortaya çıkmıştır. Wittig o döneme dek heteroseksüelliğin bir adı olmamasını, heteroseksüelliğin bir toplumsal norm, toplumsal sözleşme ve politik bir rejim oluşuna bağlamaktadır (66). On dokuzuncu yüzyılın sonlarında homoseksüellik ve mastürbasyon, insanı bedensel ve ruhsal yozlaşmaya sürükleyen bir hastalık olarak ilan edilmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında anormal görülen aşırı cinsel etkinlik, 1980’lerde tam tersi bir algıya maruz kalmıştır; bu kez cinsel ilişkinin azlığı normal görülmemeye başlanır. Candansayar, *Kaos GL*’nin yayınladığı *Antihomofobi* (2) kitabındaki makalesinde, eşcinselliğin tedavi girişimlerinin dahi bir ahlaki yaptırım olduğunu, tıbbın bir iktidar kurumu olarak din ve yasaların yerini aldığını ifade eder (70). Tüm bunlar, tıbbileştirme sürecinin üretim ilişkilerinden bağımsız olmadığını göstermektedir. Cinsel yönelimlerin tarih boyunca siyasi ve dini otoriteler tarafından bastırılmaya çalışılmış olması, cinsel yönelimlerin insanlıkla birlikte varlığını ortaya koyduğunu kanıtlar niteliktedir. Hiçbir cinsel yönelim seçim-tercih sonucu gelişmez ve bugün psikiyatrların kabul ettiği gibi, eğitim ve öğrenme süreçleriyle sonradan edinilmez. Cinsel yönelimin farkına varılması ile kişinin bunu tanımlayıp kabullenmesi arasında yıllar geçebilir. Birkaç psikolog ve psikiyatr tarafından kaleme alınan “Homofobiye Karşı Ruh Sağlığı Girişimi” adlı makalede görüldüğü gibi, geçmiş yüzyılda ruh sağlığı uzmanları, eşcinselliği öğrenme üzerinden açıklamaya

çalıştıkları için tiksindirme ve duyarsızlaştırma yoluyla kişinin yönelimini değiştirebileceklerini ummuşlardır (72). Bu girişimlerin kişiler üzerinde değişim hususunda bir etkisi olmadığı gibi, buna maruz kalan bireylerin ruh sağlığında onulmaz yaralar açtığı bilinmektedir. Bu noktada, eşcinselliğin öğrenme yoluyla rol model alınarak yaygınlaşacağı miti, gey ve lezbiyen ebeveynlerin heteroseksüel çocukları örnek gösterilerek de çürütülebilir. Öte yandan lezbiyenlerin, geylerin ve biseksüellerin de en az heteroseksüeller kadar farklılık gösterdiğini vurgulamak, farklı eşcinselliklerin varlığına işaret etmek gerekmektedir. Butler da, lezbiyenliği reddetmemekle birlikte, yalnızca bunun sabit bir kategori olarak algılanmasına karşı çıktığını ifade eder; farklı lezbiyenliklerin mevcudiyeti göz ardı edilmemelidir.

Bu çerçevede cinsel kimlik ve cinsel rol kavramlarını tartışmak önem taşır. Selek'in de belirttiği gibi, "feminist analizin bize gösterdiği üzere, her ikisini aynı kategoride değerlendirmek, heteroseksist anlayışın yansımından başka bir şey değildir" (38). Argoda hem trans kadınlara hem de geylere 'ibne' deniliyor olması, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği arasındaki ayrımı yok sayan heteroseksizmin en somut örneğini teşkil eder. Şahika Yüksel'in dile getirdiği şekilde, "Cinsel kimlik kişinin kendi bedeni ve benliğini belli bir cinsiyet içinde algılayışıdır; cinsel rol ise toplum içinde cinsellik açısından dışa vuran davranışların görünümüdür" (79). Kate Millet de benzer bir şekilde cinsel rolü, cinslere atfedilen davranış, tutum ve hareketleri değişmez biçimde belirleyen kalıplar olarak dile getirir (44). Saldırganlık, güç ve zekâ gibi özelliklerin erkeklerle, bunların tersininse kadınlarla özdeşleştirilmesi cinsel rol örneklerindendir. Yani toplumsal cinsiyet rollerinin, kadınlık ve erkeğin sosyal ortamlarda ifade edilişi olduğu sonucuna varmak pek de güç görünmemektedir (Bayhan 155). Ana kaynak metinlerde yer alan bu psikiyatrik sınıflandırmalara bakıldığında, cinsel yönelimin daha ziyade bir başka bireye duyulan çekim olması nedeniyle cinsel kimlik ve cinsel rolden farklı olduğu anlaşılabacaktır.

Tarihe bakıldığında farklı kültürlerin cinsiyet rollerine atfettikleri ehemmiyetin zaman ve mekâna göre değişim gösterebildiği saptanmıştır. Bu da biyolojik determinist kuramların bir antitezi şeklinde yorumlanabilir.⁶ Görüldüğü üzere, normlar etrafında inşa edilen cinsellik

⁶ Tantra inancında kadınlık organı tüm mutlulukların kaynağı olarak görüldüğünden, kadın cinselliği ve hazzına verilen önemden ötürü lezbiyenliğe dinsel bir kutsallık atfedilmiştir. Başka bir örnek verilecek olursa, Avrupalı istilasından önceki Amerikan yerlilerine bir göz atmak dahi kâfîdir; bu kültürde LGBTİ bireyler dışlanmadığı gibi, tersine saygı görmüşlerdir. Hatta şamanların çoğu onlardan çıkmaktadır. Heteroseksüel bireyler gibi davranmak, giyinmek zorunda bırakılmayışlarının yanı sıra, evlilik hakları da mevcuttur. LGBTİ'lerin zihinsel ve sanatsal anlamda daha üstün olduklarına, hem kadın hem erkek özelliklerini içlerinde barındırdıklarına inanılmaktaydı. Bu sebeple LGBTİ'ler şifa dağıtma, çiftler arası arabuluculuk yapma görevlerini ve belli dinsel ritüelleri üstlenmekteydiler. LGBTİ yerlilerin de kendilerine "çift ruhlu" dediği bilinmektedir (Bird 87).

hiyerarşileri, geçmişte de kimi toplumlarda heteroseksüelliği, kimilerinde LGBTİ'leri daha saygın bir konuma yerleştirmiştir. Dolayısıyla 'doğallık' ölçütlerine hangi cinsel rollerin yön vereceği, toplumun, kültürün, iktidarın beklentileriyle bağıntılıdır ve tarih boyunca sabit bir seyir takip etmemiştir. Bu noktada toplumsal cinsiyet, eşcinsellik, patriarka kavramlarının arasındaki bağıntıyı netleştirmek adına, sosyalist feminist bir antropolog olan Gayle Rubin'in açıklamalarına başvurmak yerinde olacaktır: "Tarih boyunca bazı toplumlarda kadınlar, diğerlerinde erkekler büyük sorumluluklar üstlenmiştir. Erkeklerin çocuk bakıcılığı yaparken kadınların savaşçı olduğu toplumlar mevcuttur; ancak cinsiyete dayalı iş bölümü, bu nedenle bir tabu olarak nitelenebilir. Cinsiyetleri uzlaşmaz iki ayrı kategoriye bölerek 'toplumsal cinsiyet' vurgusunu yaratan, işte bu tabudur; toplumsal cinsiyet, cinsiyetler arasında toplumsal kaynaklı bir bölünmedir; kadın ve erkeğin birbirinden ayrı olduğu düşüncesi doğadan kaynaklanamaz" (akt. Douglas 95).

Yukarıda tartışılan kavramlarla ilintili olarak, heteroseksizmi tanımlamak gerekmektedir. Hale Bolak Boratav'ın *Cinse Bakış Sözlüğü*'nden aktardığı kadarıyla heteroseksizm, "doğal olanın heteroseksüel olduğu varsayımına dayanan, herkesin heteroseksüel olması gerektiği kuralı ve cinsel kimliklerini başka türlü tanımlayan insanlara karşı kalıp yargılar, yanlı tutumlar ve ayrımcı davranışlar bütünüdür" (73). Bonnie Zimmerman'a göre "heteroseksizm, heteroseksüelliğin cinsel ve duygusal ifadesinin tek doğal şekli olan değerler ve yapılar sistemidir ve ataerkil kültürel koşullanma aracılığıyla bireye empoze edilir" (452).⁷ Egemen ideolojinin heteroseksüelliğin tek meşru, doğru, norm olan cinsel yönelim olduğunu kabul etmesi anlamına gelen heteroseksizm, kişinin (bazen doğumundan da önce) hayatının hemen her döneminde en yakın çevresi ve toplumun geneli tarafından heteroseksüel yönelimli olduğunun varsayılmasına, bu yönde eğitilerek heteroseksüelliğe ilişkin özellikler kazanmasını pekiştiren öğrenme süreçlerini içerir. Bu süreçlerde akran zorbalığı da önemli bir yer tutar; ancak tüm bunlar bireyin heteroseksüel olmasını sağlayamamaktadır. Ayrıca Gordon Marshal, *Sosyoloji Sözlüğü*'nde heteroseksizmi, "heteroseksüelliğe atfedilen ayrıcalıklı konum ve toplumsal pratikler" olarak ifade etmiştir (73). Kısacası bu ideolojiye göre toplum yalnızca heteroseksüellerden oluşmalıdır. Yalnızca heteroseksüellerden oluşması gereken toplum, 'farklı' olanı yaratırken bir ideoloji olarak heteroseksizmi tıptan edebiyata, psikanalizden tarihe dek pek çok disipline dayatır. Örneğin tarih boyunca akrabalık ilişkilerinin sanki her daim var oldukları ve olacakları farz edilir. Wittig'e göre değişmez bir politik rejime bağlıymışçasına ilişkilerin bu biçimde yansıtılması

⁷ Türkçe çevirisi olmayan İngilizce kaynaklardan yapılan çeviriler bana aittir.

da heteroseksist algının zorbalığıdır (67). Butler, Nevin Öztop’a verdiği röportajda bu hususu şu şekilde ifade etmektedir: “Heteroseksizme karşı çıkıyorsak, onun heteroseksüelliğinden değil, zorba oluşu nedeniyle bunu yapmaktayız. Bir birey farklı olabilir ve kendi farklılığında yeşerebilir (14). Zira aile, medya, arkadaşlar ve diğerleri ergenlik döneminden itibaren geleneksel cinsel beklentileri benimsemeleri ve heteroseksüel olmaları adına bireylere başta psikolojik tahakküm uygular. Fine’in da aktardığı üzere, “Massachusetts Üniversitesi’nden Milanjana Dasgupta ve Shaki As’gari tarafından bir dizi yürütülen deneyin sonuçları bize, medya ve hayatın kendisinin bilinçli bir biçimde savunduğumuz inançlara ve kalıp yargılarımıza ne denli işlediğini göstermektedir” (27). Heteroseksizm, Boratav’ın ifadesiyle “sadece karşı cinse yönelmenin normal olduğunu varsaydığından, eşcinselliği edebiyat, medya, eğitim gibi kurumlar aracılığıyla görünmez kılar ve eşcinselliğe ilişkin tutumları ‘iğrenç’ gösterir” (76). Aynı şekilde, “Eşcinsel olduğunu nasıl ve ne zaman anladın? sorusunun heteroseksist bir yük taşıdığını belirtmek gerekir. Candansayar bu durumu iktidar-doğallık bağıntısı kapsamında ele almıştır: Ona göre iktidarın sürdürülmesinde hangi cinsel ilişki tarzları işe yarıyorsa, o biçim doğallaştırılmış ve ‘sağlıklı’ ilan edilmiştir (164). Dolayısıyla Antik Yunan felsefesinin üreme odaklı cinsellik algısından bu yana heteroseksizm, ‘doğal’ olanın etrafında tartışılacagelmış bir olgudur. Bilhassa ‘doğallık’ ve ‘normallik’ kavramlarının tarihle ne denli bağıntılı olduğu gerçeği, Candansayar tarafından açıkça ele alınmıştır. Ona göre, “her tarihsel dönemde, her üretim ve iktidar ilişkisine bağlı olarak cinsellik söz konusu olduğunda ‘doğal, normal, sağlıklı’ gibi ölçütler değişkenlik göstermiştir (150).

Heteroseksizm kavramından beslenen bir diğer unsur olarak, heteronormativite kavramı karşımıza çıkmaktadır. Heteronormativite, farklı cinsel yönelimi olan insanlara heteroseksüel gibi davranmaları yönünde dayatılan kuralları tanımlar. Öte yandan bu kuralların heteroseksüellere de dayatıldığı görülebilmektedir. Örneğin eşcinselliği görmezden gelen bir eğitim sistemi, tüm bireylere karşı heteronormatif konumunu muhafaza eder. Yeri gelmişken eğitim ve sağlık alanlarında göze çarpan heteronormatif tutumun, eşcinsellerin açılma sürecini güçleştirdiğini de ifade etmek gerekir. Zira değişen toplumsal yaklaşımlar, eşcinselliği azaltmamakta, yalnızca onu daha görünmez hale getirmektedir. Heteronormativite kavramı, homofobiden beslenen bir ötekileştirme algısına dayanır. Zira cinsel yönelimlerini keşfetme sürecinde olanlar, Boratav’ın da üzerinde durduğu gibi, özellikle ilk farkındalık aşamasında caydırılabilmektedirler; bu kişiler cinsel azınlık kimliği oluşturmakta zorlanacakları için, homofobiye içselleştirirler (79). Bu süreç, toplumsal yargı ve inanışlar

doğrultusunda hareket etmekten geçer. Eşcinsel bir birey, bu yargıları içselleştirdiği oranda kendi yöneliminden kaygı ve huzursuzluk duyabilir. Bu huzursuzluk sebebiyle yaşantısını farklı şekillerde yeniden tanımlamaya çalışabilir. Ancak araştırmaların da gösterdiği üzere, çekirdek cinsel yönelim değişmediği için, farklı tanımlar benimseme çabasının etkisi genellikle geçicidir.

Fobi kelimesinin, Yunan mitolojisinde korku tanrısı olan Fobos'a anlamını borçlu olduğu bilinmektedir. Fobi, psikolojik olarak bir şeyden korku veya kaygı duyarak kimi zaman fiziksel tepkiler gösterme şeklinde kendini dışa vuran bir ruhsal durumdur. Oysa sosyolojik bağlamda homofobi, diğer fobilerdeki reaksiyonlar zincirinden bağımsız olarak, kültürel dayatmalardan ve toplumsal yargılardan beslenen bir korku ve nefret olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla homofobi, diğer fobilere uygulanan yöntemlerle üstesinden gelinemediği gibi, bireysel korkulardan ibaret olmayıp toplumsal bileşenlere sahiptir. Her kavram gibi homofobi de, farklı tarih ve toplumlarda farklı anlamlara işaret etmiştir; Antik Yunan, Roma ve Mezopotamya gibi coğrafyalarda 'oğlancılık' olarak tanımlanan cinsel ilişki tarzının yaygınlığı, bu ilişki tarzlarına bakışın erkek egemenliğini yüceltici anlayışlarından kaynaklanmaktadır (Candansayar 152). Söz konusu toplumlarda 'erkek gibi' yaşaması gereken erkeklerin edilgen rolü üstlenerek yurttaşlıktan dahi atılabildikleri göz önünde bulundurulduğu zaman bu tür bir dışlamanın, o döneme ait homofobi kavrayışını belirlediği görülmektedir. Ömer Türkeş'in ifadesiyle "Platon'dan beri her türden toplum mühendisliğinin amacı normları ve normaliyi yaratmak, zevk ve coşkuyu yadsımak, yalnızca üremeye yönelik cinselliğe izin vererek her tür tutkuyu ortadan kaldırmak olmuştur" (129). Homofobi kavramının işte bu üreme odaklı cinsellik anlayışından beslendiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu okumalar ışığında, tarihin belli dönemlerinde farklı biçimlerde karşımıza çıkan homofobinin moderniteyle birlikte gelişip kalıcılışmasında, tıbbi psikiyatrinin büyük etkisinin olduğunu vurgulamak gerekir. Tıp literatürünün geçmişinde kalıp değersizleşen düşünceler, bugün pek çok insanın bilgi kaynağı haline gelmiştir.

Mary Lynne Ellis'e göre homofobi, tek bir kökeni olan bir süreç değildir ve farklı şekillerde tezahür ettiği için, çoğul biçimlerde ele alınması yerinde olacaktır (201). Korku, bilinmeyenden beslendiğine göre, homofobinin nedenini de bilinmeyenin yarattığı dehşet duygusunda aramak gerekir (210). Ellis'in aktardığı kadarıyla, Butler için homofobi, kişinin kendi yasaklanmış homoseksüel arzusunu tanımaktır (210). Bir tutumun homofobik olduğunu söylerken, eşcinsel insanlar hakkındaki önyargı ve ayrımcılıktan söz edilmektedir. Göregenli'nin ifadesiyle, "Önyargılar, bireylerin belli gruplara dönük genelleyici düşünce

kalıplarına işaret eder; ayrımcılık ise diğer grubun dezavantajlarını görmezden gelerek kendi grubunun avantajlarını ön planda tutma eğilimidir” (73). Belirli bir cinsel yönelimin diğerinden daha ‘sağlıklı’ ya da ‘iyi’ olduğunu iddia etmek, yönelimler arasında bir hiyerarşi kurarak ayrımcılığa ilk adımı atmak anlamına gelir. Eşcinsellik, ‘geçerli’ ya da ‘doğru’ kabul edilen bir normdan sapma olarak algılandığı takdirde, homofobi kendini gösterir. Ancak aseksüel, biseksüel, hatta eşcinsel yönelimlere sahip kişiler de homofobi geliştirebilmektedir. Toplumda ‘günah’ veya ‘ayıp’ şeklinde damgalanan bir davranış içine girme sonucu olumsuzlanarak, bu davranış nedeniyle cezalandırılacağı düşüncesiyle korkuya kapılmak ve kaçınma davranışı göstermek hayli doğaldır. Dolayısıyla homofobik tavrın, zorunlu heteroseksüellik üzerinde temellendiğini öne sürmek yerinde olur. Emek Çaylı Rahte’nin çalışmasında yer verdiği üzere Butler, homofobinin, psikolojik bir hastalık olduğu kanaatindedir (30). Günümüzde antihomofobi konusunda bilinçlenmiş pek çok psikiyatr, asıl müdahale edilmesi gerekenin eşcinsellik değil, altında yatan toplumsal zeminleriyle birlikte homofobinin kendisi olduğunu kabul etmektedir.⁸ Zira bu korku, bireysel farklılık ve kültürel kabuller ile bunları ‘normal’ görme ilişkisinden beslenir. Bu ‘normal’ ve ‘doğal’ algısı, başlangıçta var olan ve varlığını sonsuza dek sürdürecektir olan inancıyla kalıcı, değişmez ve keskin yargıları inşa etmektedir; oysa tarih boyunca her yargı her toplumda aynı değişmezlik algısıyla sabitlenmemiş, başlangıçta var olduğu şekliyle kalmayarak belli dönüşümler geçirmiş ve sonsuza dek var olma garantisi taşımamıştır.

⁸ 1974’te eşcinselliği tedavi etme yöntemleri resmen sona erdirilmiş ve homoseksüel kategorisi Amerikan psikiyatri derneğinin psikolojik hastalıklar listesinden çıkarılmıştır. 1952’de eşcinsellerin Amerika’ya göçünü sınırlayan politika ise ancak 1990’larda sonlandırılmıştır.

2. TEZİN KURAMSAL TEMELİ

2.1. Lezbiyen Feminizmi

Lezbiyen feminizm, radikal feminizm kuramından doğmuş ve radikal feministlerin görüşlerinden beslenmiştir. İki kuram da toplumlardaki güç dağılımı ve kararların nasıl alındığını betimler ve kadınları, erkek sınıfı tarafından baskıya uğrayan ayrı bir ‘kast’ olarak değerlendirir. İki kuram da tahakküm, baskı, özgürleştirme gibi politik terimlere odaklanır ve toplumun bir düzeyinde yapılan hükmetmenin, diğer tüm katmanlara da aksettğini ileri sürer. Ancak bilhassa kadın-erkek biyolojisi, ayrılıkçı toplum, tarih öncesi anaerkil uygarlık, özel bir kadın kültürünün mevcudiyeti ve hatta toplumsal cinsiyet kategorileri gibi konularda hem radikal feministler, hem de lezbiyen feministler farklı teoriler ortaya atmışlardır. Diğer taraftan, radikal feministler de, lezbiyen feministler de sadece erkek egemenliğine değil, tüm tahakküm biçimlerine son verilmesi ve bunun evvela kadınların kendi güçlerinin farkına varmalarıyla mümkün olabileceği hususunda hemfikirdirler. Adrienne Rich ve Monique Wittig gibi lezbiyen feministler, bilhassa heteroseksüelliği zorunlu ve politik bir kurum olarak eleştirmişlerdir. Radikal feministler ve lezbiyen feministlerin bulunduğu bir diğer ortak payda ise, kadına şiddetin son verilmesi, kadının ekonomik bağımsızlığı, kapitalizm ve diğer egemen politik biçimlerin artık sürdürülmemesi gerektiği gibi hususlar olmuştur. Her radikal feminist, lezbiyen değildir ve her lezbiyen feminist radikal feminizmi desteklemeyebilir. Radikal ve lezbiyen feministlerin amacı, ataerkinin ve erkek egemenliğinin sona erdirilmesi şeklinde tanımlanabilir; fakat bu amaç doğrultusunda kimi zaman birbiriyle çatışan fikirler ileri sürülmüştür. Radikal feministlerle lezbiyen feministlerin aşk, erkeklerle dayanışma, cinsiyet farklılığı hususlarına dair farklı yaklaşımlar geliştirmiş olmaları, her bir kuramı bağdaştırmak gerektiği anlamına gelmemektedir; bilakis farklı fikirlerle zenginleşerek ufuk açan çok yönlü bu kuramlar ağı, farklı kadınlara kendilerine uygun düşen farklı düşüncelerle ulaşılabilceği gerçeğini göz önüne sermektedir. Douglas da bu farklı kuramlardan yola çıkarak ortak bir gelenek oluşturulmasının önemine dikkat çeker; zira “feminizm çoğulcudur; bir yazarın görüşleri, diğerlerini değerlendirmede standart olarak kabul edilmez” (27).

Firestone, Ti-Grace Atkinson ve Millet, radikal feministler olarak 1960’ların sonlarında kaleme aldıkları çalışmalarla, radikal feminizmin genel hatlarını çizmişlerdir. Bu klasik radikal feministler, aralarındaki farklara karşın, kadınlar ve erkekler arasındaki benzerliklere değinmektedirler. Ayrıca söz konusu kuramcılar, aşk ve cinselliğin erkekler tarafından kendilerine uygun biçimde tanımlandığını ileri sürerek bu kavramları eleştirmişlerdir. Onlar için amaç, kadın-erkek arasında hiçbir farkın olmadığını onaylayan bir

toplumdur. Firestone’a göre, “ayrım gözetici cinsel eşitsizlikler doğadan kaynaklanıyor olamaz, zira insan doğayı aşmıştır ve doğanın denetimini eline almıştır” (21). Firestone bilhassa ailenin ortadan kaldırılmasıyla cinsel baskının da gereksiz hale geleceğini vurgulamaktadır. Kültürün oluşumunda cinsel kutuplaşma vardır ve ancak iki eşit arasındaki sevgiyle bu kutupları aşarak bir zenginleşme mümkün olabilir. Dolayısıyla Firestone buradaki ‘iki eşit’in eşcinsel mi, heteroseksüel mi olduğuna değinmez, ancak genellikle iki cins üzerine temellenmiş bir anlatım kullanır. Zira ona göre eşitsiz güç dağılımı ortamı geçerliliğini yitirdiğinde, kadın-erkek arasında hiçbir farkın olmadığı bir toplum doğabilir: “Cinsel sınıflı sistem ortadan kaldırıldığında, eşit iki insan arasında sağlıklı bir sevgi mümkün olabilir” (149). Kate Millet’in feminizm tanımı da, klasik radikal kuramcılardan biri olarak, kadın-erkek arasında hiçbir farkın bulunmadığını onaylayan bir topluma işaret etmektedir: Feminizmin tanımı, “cinsler arasındaki politik, ekonomik ve toplumsal eşitliği öngören bir sistem olarak belirlenmiştir” (121). Cinsler arasında hiçbir ayrım olmamasına rağmen Millet’in nazarında cinsel ilişki, kültürü meydana getiren davranış ve değerlerin yüklü olduğu bir mikrokozmoz gibidir. Bu çerçevede “ruhsal yapıda kişilik, ‘erkek ve ‘kadın’ diye tanımlanan cinsel sınıflamanın çizgileri içinde gelişimini öngörür ve cinsiyet tanımı, biyolojiye aykırı düşecek kadar görecedir” (45). Millet bu hususta cinsler arasındaki ayrımı perçinleyen toplumsallaşma olduğunu ifade eder. Millet’e göre tüm tarihsel uygarlıkların ideolojileri ataerkildir ve bu, cins ayrımı kavramını perçinlemiştir. Temelde bunun sorumlusu ise ailedir; aile, gençleri kategoriler uyarınca toplumsallaştırır. Aynı şekilde Ti-Grace Atkinson da, kadınları sömürülen ilk sınıf olarak tanımlamış ve radikal feminist kuramın şekillenmesine katkı sağlamıştır. Atkinson’a göre “kişinin bir sınıfın üyesi olarak bu türden bir ön tanımlamaya dâhil olması, onun özgürlüğüne ket vurur; bu nedenle yok edilmesi gerekir” (akt. Donavan 283). Atkinson erkek ve kadınların sakatlanmış kimliklerinde aşkı patolojik bir olgu olarak dile getirmektedir. Aşk, kadınları ezmenin psikolojik eksenidir. Firestone da yozlaşmış romantizm olarak konuya aynı şekilde yaklaşmaktadır. Lakin Firestone, Millet ve Atkinson, kadınlar arası aşka hemen hemen hiç yer vermemişlerdir. Tüm bunlardan hareketle denilebilir ki, klasik radikal feministler cinsiyet farklılığını onaylamamışlardır ve kültürel bir devrimle kadın-erkek benzerliğini hedefleyen bir toplumun kurulabileceğini öne sürmüşlerdir.⁹

⁹ Adrienne Rich, Kate Millet, Audre Lorde, Barbara Smith, Rita Laporte ve Marilyn Frye gibi kadınlar, lezbiyenliğin politik bir yönü olduğuna ve radikal feminist stratejileri özümsemiş bir yaşam biçiminin parçası olduğuna inanırlar. Atkinson ve Firestone ise lezbiyenliğin isteğe bağlı bir seçim olduğunu vurgular.

Lezbiyen feminizm 1970'ler boyunca, daha çok heteroseksüel feministlerin lezbiyenlere karşı takındıkları tavra karşı çıkıldığı bir dönemle başlamıştır. Lezbiyen feministlerin görüşleri pekiştikçe ilerleme kaydetmiş ve lezbiyenlerin kendi öz yaşamlarını yansıtan bir kuramın dile getirilişine doğru evrilmiştir. Hande Ögüt'ün aktardığı üzere Sheila Jeffreys, lezbiyen feminizmi şöyle tanımlar: “Lezbiyenliğin aslında bir karşı duruş meselesi olduğuna inanmak, yetmişlerin sonunda kadınlara duyulan sevgiye dayanarak ayrılıkçı örgütler kurmak, kişisel özel olduğu fikrini savunmak, her türlü hiyerarşiyi reddetmek, eşitsizliği erotik hale getiren erkek üstünlüğünü eleştirmek” (296). Bu kuram, lezbiyenliği kadın özgürleşmesinin kalbi olarak görür ve lezbiyenliğin politik yanları üzerinde durmayı da ihmal etmez. Güçlü ve bağımsız bir kadın olarak ‘lezbiyen’e ilişkin olumlu imge, lezbiyen feminist kuramın ana tezi olarak devam etmektedir. Edebiyat ve sanatta, günlük dilde ve medyada olumsuzlanan lezbiyen imgesine karşı, lezbiyen feministler için zorunlu bir mücadele alanı doğmuştur. Zimmerman’a göre, “lezbiyenlerin ataerkil toplumun marjinal sınırlarına yerleştirilmiş olması, lezbiyen feminist eleştirisinin merkezinde yer almaktadır” (455). Lezbiyen şair Adrienne Rich de, her kadının içindeki yaratıcı benliğin, o kadının lezbiyen yanı olduğunu ifade etmiştir (akt. Donovan 304). Patriarkanın ‘öcüleştirilen’ söylemlerine karşı, otoriteleri ve onların hükümlerini koşulsuz şartsız kabul etmemekle lezbiyen kişiliğin kendini gösterdiği vurgulanmıştır. Lezbiyen sözcüğünün eril hegemonya dolayısıyla çağrıştırdığı tüm cinsel göndermelere rağmen, birbiriyle hiçbir zaman cinsel ilişkiye girmemiş lezbiyen kişilikli birçok kadının varlığına dikkat çekilmektedir. Adrienne Rich bunu (lesbian continuum) lezbiyen sürekliliği olarak tanımlar; bu tanım, tarih boyunca kadın tanımlı tüm deneyimleri kapsar. ‘kadın tanımlı kadın’ kavramı, ikinci dalga radikal feministler tarafından ortaya konmuştur. Rich lezbiyen sürekliliği ifadesine, lezbiyen cinsel ilişkiyi dâhil etmez; ‘lezbiyen’ terimi patriarkanın tanımı için tıbbi bir düzlemde tutulmuştur; böylece kadınlar arası arkadaşlık, yoldaşlık, seksten ayrı tutularak cinsel deneyimin kendisini kısıtlamaktadır. Dolayısıyla bunun ‘lezbiyen sürekliliği’ olarak derinleştirilip kapsamı genişletildiğinde, cinsel ilişkiye girmemiş lezbiyen kişilikli kadınların fiziksel ve duygusal enerjisine de işaret edilmiş olur (“Rich ”zorunlu” 13). Çünkü lezbiyen sürekliliğe dâhil olmak için, aslında kişinin kendini lezbiyen olarak tanımlaması da gerekmez. Rich’e göre sekiz dokuz yaşlarındaki kızların haylaz arkadaşlığından, erkeklerle ilişki kurmayan bağımsız kadınların aynı evi paylaşmasına dek bu durum farklı boyutlarda pek çok kadın tanımlı deneyimi kapsar. Rich’in ifadesiyle dışı cinselliği, vücudun herhangi bir parçasıyla ya da yalnızca vücutla sınırlı olmayan bir eylemdir. Bu yönüyle o, cinselliğini yitirmiş bir lezbiyenlik önermekle eleştirilmiştir. Söz konusu eleştiri, on dokuzuncu yüzyıldan bu yana

lezbiyenliğin, dişiler arası bağıllığı tanımlamış ve cinsellikten uzak algılandığı ölçüde kabul görmüş olmasından kaynaklanır. Oysa Rich'in esas katkısı, sınırlı heteroseksist cinsellik algısını ve kadın tanımlı deneyimleri dar çerçevelerinden soyutlayarak buna dair kalıpları kırmak olmuştur. Kısacası Rich'in vurgulamaya çalıştığı nokta, birbirini seven bütün kadınlardaki 'lezbiyenlik unsuru'dur. Her kadın, hayatının belli dönemlerinde kadınla özdeşleşmiş çeşitli deneyimler yaşamaktadır; ayrıca Rich, kadınların erkek zulmüne karşı birleşmelerini, birbirlerine hem pratik hem de politik destek sağlamalarını da lezbiyen sürekliliği anlayışını genişletecek şekilde ele alır (akt. Zimmerman 456). Lezbiyen kişilik kendini erkeğin içsel ve dışsal himayesinden kurtardığı için, bağımsız ve yaratıcı olarak tanımlanır. Lezbiyen feminizm kuramının mimarlarından olan Rita Mae Brown, kadınların birbirleriyle olan ilişkileri söz konusu olduğu için, lezbiyenliğin kadın sorunu açısından büyük önem taşıdığını savunur ve sözlerini şöyle sürdürür: "Lezbiyenlikte kadınlar, öteki kadınlara olumlu bir biçimde yaklaşır. Onların bağıllığı hak ettiği, 'yarım insan' olmadıkları görüşü benimsenir. Erkeklerin giremeyeceği tek alan lezbiyenliktir" (akt. Douglas 147). "Zorunlu Heteroseksüellik ve Lezbiyen Var Oluşu" adlı makalesinde Rich, lezbiyenliğin kadına mahsus bir bilgi ve güç kaynağı olduğunu dile getirmektedir. Aynı zamanda Rich de lezbiyenliğin kadın sorunu açısından önemli bir unsur olduğu konusunda Rita Mae Brown ile hemfikirdir. Zira kadın tanımlı olmak, heteroseksüellik kurumu tarafından şiddetle bastırılmış ve israf edilmiş olan enerjinin kaynağıdır. Kadınların hemcinslerine duydukları tutkunun görünürlüğü, kadınların birbirlerini müttefik ve yaşam arkadaşı olarak seçmesi, feminist hareket için de adeta köşe taşı niteliğindedir (Rich "zorunlu" 19).

Lezbiyen feminizm içinde yerleşen bir diğer unsur ise, kadın kadına ilişkilerin cinsel rollere bürünmesi gerekmediği, pekâlâ örnek eşitlikçi bağlar halini alabileceği düşüncesi olmuştur. Lezbiyenlik, rol beklentilerinden arınmış bir yaşam biçimi olarak ifade edilmektedir (akt. Donovan 304). Örneğin Mary Daly'nin 'eril' ve 'dişil' kavramlarını reddettiği görülür. Eril ve dişil stereotipler çarpıktır ve kişinin benliğini yıkacak niteliktedir (akt. Douglas 81). Bu kategorileri reddeden lezbiyen feministler, kültürel alışkanlıklar terk edildiğinde 'eril' ve 'dişil'in ortadan kalkacağını, bu kategorilerin kültürel birikimler olduğunu öne sürmüşlerdir. Temelde bu kurama göre lezbiyen bir feminist, erkekler tarafından ezilen ve tecavüze uğrayan kendi iç dünyasındaki yaralardan kurtulup kendisiyle barışmalıdır. Lezbiyen feminist kurama göre asıl kötülük, ataerkildir; ataerkille birlikte erkek egemenliğini destekleyen ikiyüzlü bir heteroseksüel tek eşlilik kurgusu, sadece kadınlara uygulanmıştır (akt. Douglas 88). Aynı dönemde New Yorklu radikal lezbiyenler bildirilerinde, lezbiyeni bilinçsiz bir feminist olarak

tanımlanmışlardır. Buna göre lezbiyen, enerjisini kadınlara adanmış, erkeklerin terimleriyle tanımlanmayı reddetmiş bir kadındır. Genellikle erken yaştan itibaren, toplumun kendisine izin verdiğinden daha özgür olmak için içindeki dürtülere uygun olarak davranır. Lezbiyenin giriştiği eylem, tümüyle kendisine yönelik baskıya karşıdır; ancak kabul edilmiş düşüncelerin karşısında bu durum lezbiyeni acı bir çelişki içine koyar. Erkek tanımlı olmak, sömürgecinin değerlerini içselleştirmek demektir. Çünkü bir lezbiyen, bir adamın cinsel mülkü olmayı reddeder. Oysa bağımsız bir kadın, ‘gerçek bir kadın’ olamaz; olsa olsa bir sevice olabilir; hiçbir adama ait olmayan bir kadın olmak, görünmez ve ‘gerçek dışı’ olmaktır.¹⁰ Radikal lezbiyenler bunun aksine, kadınların kendi kimliklerini birbirlerinin gereksinimlerine, deneyimlerine ve algılamalarına göre şekillendirmeleri gerektiğini düşünmektedirler. Ancak kadınların birbirlerine yeni bir benlik anlayışı verebileceği görüşü, on dokuzuncu yüzyıl feminist yazarlarından Margaret Fuller tarafından da dile getirilmiştir. Martha Shelly’nin, 1970’lerin başında yazdığı lezbiyen tanımını Hande Ögüt şu şekilde aktarır: “Feminist olmayan bir lezbiyen hiç görmedim. Doğuştan bir erkekten daha az akılcı olduğuna inanan bir lezbiyen hiç görmedim. ‘Kadının rolü’ pisliğini ağızına alan bir lezbiyen hiç görmedim” (298).

Lezbiyen kuramcı ve yazarlar, dilin cinsiyetçiliği üzerine de eğilmişlerdir. Mary Daly özellikle dilin radikal bir biçimde yıkılmasını önermektedir. Yeni bir dişil gerçeklik yaratabilmenin yolu, ataerkinin tahrip ettiği kelimeleri dönüştürmekten geçer. Bu noktada Daly’nin maksadı, cadı, kız kurusu, kocakarı ve lezbiyen gibi kadınlar için kullanılan olumsuz terimlerin geleneksel tanımlarını tersine çevirmektir. Dolayısıyla aşağılanan kadın imgeleri, Daly’nin üslubunda olumlu kadın, tanımlı kadın prototiplerine, eril hegemonyaya ödün vermeyi reddeden kadına dönüşür. Donavan’ın aktardığı gibi, bu ‘cadı kadınlar’ Daly’nin kahramanlarıdır; kadınlar kendi içlerindeki kız kurusu, cadı ve lezbiyeni keşfetmelidir” (287). Daly’nin dil ve aşk hususundaki görüşlerini nasıl ilişkilendirdiği ise, yine onun cümlelerinde görülebilir: “Erkekler açısından arkadaşlık ve erotik aşk geçicidir. Erkeğin nazarında erotik aşk, farklı düzeylerde farklı roller demektir ve arkadaşlıktan ayrıdır. Kadın odaklı erotik aşk ise aynı zamanda arkadaşlığın önemli bir ifadesidir. Kadınları seven kadınlar, kimliklerini yitirmez. Böylece kocakarılar, kız kuruları bir araya gelecek; yaratmak ve hareket etmek için gerekli olan o sıcaklığı, dişil kutsal ateşten alacaklar. Kocakarıların arkadaşlık kurması, dişili için enerji sağlar. Böyle güçlü bir bağlılığın kıvılcımı arkadaşlık olduğuna göre, varlığı için ‘düşman’a ihtiyacı yoktur” (akt. Douglas 124). Daly, kadının kimliğini bularak yaratıcı hale

¹⁰ Monique Wittig yetmişlerde yayınlanan bu bildirilerdeki ‘gerçek kadın olmayı reddetmek’ tezini geliştirerek, lezbiyenler kadın değildir diyecek ve *Straight Düşünce* adlı çalışmasında bunu bir kuram olarak makaleleriyle sunacaktır.

gelmesi için kadınlarla birlikte olması gerektiğini vurgularken, kız kurusu ve kocakarı sözcüklerini dönüştürüp tüm olumsuzlamalarından arındırır. Esasen lezbiyen terimi, iddialı bağımsız kadını kendi yerinde tutmak için tasarlanmış olan ürkütücü bir sözcük haline getirilmiştir. Donavan'ın 1970'lerin başlarında New Yorklu radikal lezbiyen bir grubun bildirisinden aktardığı üzere, “lezbiyen, erkeğe eşit olmaya cesaret eden, ona ait olan haklara meydan okuma cesurluğunu gösteren bir kadına yapıştırılmak üzere, erkek tarafından icat edilen bir etikettir” (301).¹¹ Görüldüğü gibi, lezbiyen feminizme Daly'nin en büyük katkısı, ataerkinin olumsuzladığı lezbiyen imgesini, hegemonyaya direnen kadın prototipine dönüştürerek, kelimeleri yeniden inşa etmek ve patriarkanın dile sızmışlığını ifşa etmek olmuştur. Daly'ye göre lezbiyenlik, ‘diğeri’ olmayı reddetmek demektir. Kadınlar bu şekilde güç sahibi olduğunda ‘nesne’ olmak yerine özne haline geleceklerdir. Bunun için de kadının, kendisini nesneye dönüştüren toplumsal düzeni reddetmesi gerekir.

Ti-Grace Atkinson'un kadınlar arasındaki aşka uymayan katı aşk tanımlarının aksine, bazı lezbiyen feministlere göre aşk ile arkadaşlık birbiriyle benzer özellikler taşımaktadır ve baskı uygulamadan da sevgiyi deneyimlemek mümkündür. Çünkü baskı, kimi lezbiyen feministlerin belirttiği gibi, toplumsallaşma sürecinde gerçekleşir. Lezbiyen feministlerin öne sürdüğü biçimiyle kadınlar arasındaki aşk, ne bir kurbanın tecavüzcüye tepkisi, ne de zorla alınacak bir şeyin verilmesi olabilir (akt. Douglas 9). Lezbiyen feministler, erkeğin cinselliği sadece cinsel organlarıyla yaşadığı için aşktan habersiz olduğunu iddia etmektedirler; bu nedenle cinsel davranışların duygusal açıdan zenginleştiği, hayvansal şehvetin ötesinde bir bağlılığı ancak lezbiyenlerin deneyimleyebileceği görüşündedirler. Ancak lezbiyen aşk, kadınlar arasındaki sınıf ayrımını ve diğer engelleri aşabilir; çünkü kadınlar arası ilişkilerde eşitsiz güç dağılımı arzulanmayacak bir şeydir ve bilhassa bunun kurumsallaşması desteklenemez. Dolayısıyla lezbiyen feministler için kadının aşkta aradığı özgürlüğü bulması, olduğu gibi tanınması ve hayallerini paylaşması, yalnızca bir kadınla mümkündür. Bu görüşe göre aynı ilkelere de sahip olsalar, bir kadınla bir erkeğin aynı dili konuşması olası değildir (akt. Donovan 309). Örneğin siyahi şair Audre Lord, erotizmin yalnızca erkeklere güç sağladığı fikrini, patriarkanın yansıması olarak görür. Kadını kısıtlayan asıl unsur, cinselliğinin erkekler tarafından tanımlanmış olmasıdır (akt. Douglas 25). Valerie Solanas'ın

¹¹ Günümüzde de pek çok eşcinsel kadının, kendi cinsel yönelimin ifade ederken lezbiyen sözcüğünden kaçındığı bilinmektedir; bunun yerine “erkeklerden hoşlanmıyorum” ya da “hemcinslerime ilgi duyuyorum” şeklinde kendilerini ifade etmeyi tercih etmektedirler. “Neden lezbiyenim demiyorsun açıkça” diye sorulduğundaysa, “bu kelime bana pornoyu, erkek fantezilerini ve sapkınlığı çağırıyor,” diye kendilerini savunmaktadırlar. Söz konusu durum, Daly gibi yazarların ileri sürdüğü şekilde, ‘lezbiyen’ sözcüğünü ürkütücü bir terime dönüştüren ataerkinin içselleştirilmiş homofobiye de nasıl yol açtığına işaret eder niteliktedir.

kaleminden de aynı temayı vurgulayan keskin ifadeler dökülmüştür: “İki eril arasında, bir eril ile bir dişi arasında sevgi olamaz. Biri ya da ikisi güvensiz eril yaltakçısı olan iki dişi arasında da sevgi var olamaz. Konuşma gibi sevgi de yalnızca güvenli, hareket edebilen, bağımsız, hoş iki dişinin arasında gerçekleşebilir” (38). Gerçek anlamda sevişmekse, yalnızca cinsellikleri ve varlıkları aşk içinde bütünleşmiş iki kadının yapabileceği bir şeydir. Cinsellik doğuştan gelen bir dürtü olsa bile bu bir göreve, yasal ya da kültürel kuruma dönüştürülmemelidir. Lezbiyen feministlere göre erkeklerin dünyasında kadın, ancak kendi bedenine sahip çıkmak istediği zaman dışlanır. Heteroseksüellik, erkeklerin cinsel egemenliklerinin devamını sağladığından, cinsellik, toplumsal cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin temel taşı konumuna geçer; erkek egemen bir toplumda cinsellik, zor kullanma ile iç içedir. Bu nedenle de tecavüz, fuhuş ve pornografi, kadına yerini bildiren birer şiddet unsurları olarak eleştirilmiştir. Rich’in yukarıda adı geçen makalesi, lezbiyen feminizmin pornografiye yönelik tutumunu açıklayacak niteliktedir: “Pornografinin yaydığı en belirgin mesajlardan biri de, kadına erkek için ‘doğal olarak cinsel bir av’ olduğu ve bu durumda olmaktan hoşlandığıdır. Pornografinin yarattığı davranış kalıpları, bir kadının başka bir kadını sevme potansiyelini ve cinsel bağımsızlığını ortadan kaldırmaktadır” (6).

1970’lerin sonlarına doğru lezbiyen feministler, ağırlıklı olarak heteroseksüelliğin ataerkil toplumlarda bir köşe taşı oluşunu eleştirmişlerdir. Aslında heteroseksüelliğin ilk kapsamlı eleştirisini Ti-Grace Atkinson yapmış ve “düşmanınıza sarılmanın bedeli hayatınız!” (akt. Douglas 155) diyerek kadınları uyarmıştır. Lezbiyen feministler ise Atkinson’un düşüncelerinden yola çıkarak heteroseksüelliğin daha derin bir çözümlemesini sunmaktadırlar. Bu görüşe göre kadınların ezilmesinin temelinde zorunlu heteroseksüelliğin kurumsallaşması yatar. Rich, heteroseksüellik kurumunun, şiddetin ayrılmaz bir parçası olduğunu öne sürmektedir. Esasen onun kurumsallaşmış olması, ‘doğal’ olmadığının da bir göstergesidir (“zorunlu” 7). Lezbiyenler hem kadın, hem de eşcinsel oldukları için, çifte ezilmeye maruz kalmışlardır. Çünkü lezbiyenin reddettiği heteroseksüellik ideolojisinin varsayımında her kadın, erkek tanımlıdır, onun bedeni, hizmetleri ve çocukları erkeğe aittir. Charlotte Bunch’a göre “eğer bunları kabul etmiyorsan, kuirsin (queer), tuhafsin demektir; kiminle yattığın önemli değildir” (Donavan 306, Douglas 162). Bu çerçevede Bunch’a göre heteroseksüel kadınlar, erkeklerle olan ilintileri dolayısıyla, heteroseksüelliğin ayrıcalıklarından faydalanmaktadırlar. Eğer bundan şüphe ediyorlarsa, Bunch heteroseksüel kadınları bir haftalığına lezbiyen gibi davranmaya davet eder. Rich, Bunch’un saptamalarını biraz daha ileriye taşıyarak, heteroseksüelliğin yalnızca kadın-erkek arasındaki bir ilişkiden

ibaret olmadığını öne sürmüştür; aslında heteroseksüellik, tüm kadınlara, evde bir erkeğe, evin dışındaysa tüm erkeklere zorunlu bir sadakat olarak dayatılan bir görevdir (“zorunlu” 3).

Leeds Devrimci Feministler adlı bir grubun ilk olarak Eylül 1979’daki bir konferansta paylaştığı “düşmanı sevmek” adlı bildiride, tüm feministlerin politik birer lezbiyen olmaları gerektiği üzerinde durulmuştur. Lezbiyen, kendini kadın olarak tanımlayan, erkekle cinsel ilişkiye girmeyen kadın olarak ifade edilir. Ancak bu, kadınlarla cinsel ilişkiye girme zorunluluğu anlamına gelmez. Bu durum, Rich’in cinselliğin yaşanmadığı kadın tanımlı deneyimleri ‘lezbiyen süreklilik’ olarak ifade edişini anımsatmaktadır. Leeds grubunun bildirisinde, kadınlara heteroseksüelliği bırakmalarının gerekçeleri şu şekilde dile getirilir:

“Sadece erkek egemenliğinin yarattığı ezme/ezilme ilişkisinde, ezen kimse ezilenin bedenini gerçekten işgal eder ve sömürgeleştirir. Heteroseksüellik bağlamında bütün cinsel davranış şekilleri kendini hâkimiyet ve teslimiyet, fethetme ve küçük düşürme aracı olarak gösterir. Her bir cinsel gönderme, her cinsel imge kadına işgal edilmişliğini ve erkeğe gücünü hatırlatmaya hizmet ettiğine göre, erkek egemenliği cinselliğe çok özel bir önem atfetmiş demektir. Erkeğin kadın üzerindeki temel baskısı, özellikle cinsellik aracılığıyla sürdürülür. Heteroseksüel çift, erkek egemenliğinin politik yapısının temel birimidir. Bu yapı içinde her kadın bir erkeğin kontrolü altına girer” (Kaynak 4)

Bildiriye kaleme alanların öznel deneyimlerine yer verilmeyişi ve bildiride kimsenin imzasının bulunmayışı göz önüne alındığında, buyurgan ve mesafeli üslubuyla bu bildiri heteroseksüelliğin politik eleştirisinden çok, heteroseksüel kadınlara yönelik bir eleştiri olarak yorumlanmaya açıktır. Tıpkı Bunch gibi bu bildiri de heteroseksüel ayrıcalıklara değinirken bundan kuşku duyan kadınlara bir süreliğine sadece kadınlarla hareket ederek bu ayrıcalıktan mahrum kalmalarını tavsiye eder. Bu durumda heteroseksüel ayrıcalıkların erkek onaylı olduğu görülecektir. Söz konusu bildiride lezbiyenlik, mücadele için gerekli bir taktik olarak sunulmuştur. Lezbiyenler kişisel ve politik olanı birleştirir, sevgi ve enerjilerini kendisiyle birlikte mücadele eden cinse yöneltirler. Oysa Leeds grubuna göre erkekler, kadınlar arası cinsel ilişkiyi saptırır; heteroseksüel bir kadının algısının çarpıtılmış olduğunu iddia ederler. Solanas’ın üslubuna da benzer bir sertlik hâkimdir; ona göre eril, eksik bir dişidir ve aslında kadın olmak ister; edilgenliğinin farkındadır ve bundan nefret ettiği için edilgenlik gibi özellikleri kadına atfeder. Ancak dişinin gerçek işlevi, eril egoyu pohpohlamak değil, “sevmek, ilişki kurmak ve kendisi olmaktır. Dişinin işlevi keşfetmek, sorunları çözmek, müzik üretmek ve bunların hepsini de aşkla yapmaktır. Diğer bir deyişle dişinin işlevi bir sihir

dünyası yaratmaktır” (12). Lezbiyen feministlere göre, bir lezbiyen heteroseksüel olarak yetiştirildiği için heteroseksüel kadınları anlar, ancak karşı taraf çoğunlukla bunu yapamamaktadır.

“Zorunlu heteroseksüellik ve lezbiyen varlığı” adlı makalede de belirtildiği üzere, kadınla özdeşleşmiş bir kadın, yalnızca baskıcı kadın-erkek ilişkilerine bir seçenek oluşturmak için politik bir tercih yapmış değildir; kadınları sevdiği için onlara bağlıdır (akt. Douglas 143). Lezbiyen kuramcılar, eşcinsel kimliğin yalnızca cinsel arzudan ibaret olmadığını vurgulamışlardır. Çünkü lezbiyen ilişkide, birinin tüm duygusal enerjisini diğer hemcinsine yöneltmesi ve onu ruhsal dayanağının temel kaynağı olarak görmesi de söz konusudur. Bu yüzden Rich, hemcinsiyle ilişki kurmak isteyen bir kadının, tek müthiş kadın macerası olarak sunulan heteroseksüelliğe boyun eğse bile, duyguların boyunduruk kabul etmeyeceğini belirtir (7). O, heteroseksüelliğin, kadınların ikincil konumlarını sağlama alan politik bir kurum olduğunu ifade eder; bu da erkeğin gereksinimleri, bakış açısı ve sorunlarını ilk plana koymak, kadınların var oluşunun potansiyelini ise yalanlamak demektir. Rich erkek egemenliğinin kaynaklarını tanımlamaya çalışır: “Eril gücün karakteristiği, yalnızca heteroseksüelliği pekiştirmekle kalmayıp kadın cinselliğini inkâr ederek, kadın emeğini sömürerek, onları birer obje olarak kullanarak, fiziksel anlamda kısıtlayarak, yaratıcılıklarını baskılayarak ve geniş kapsamda toplum bilgi ve kültürüne erişimlerini engelleyerek cinsel eşitsizliği üretmiştir” (5). Kadın cinselliğinin inkârı Rich’in tespitiyle kadın sünneti, klitoris psikanalitik inkârı, mastürbasyona getirilen kısıtlamalar, sokakta kadınların cinsel saldırıya uğraması yahut yakınları tarafından taciz edilmesi, kadın zinası veya lezbiyen ilişki halinde ölüm cezasının verilmesi şeklinde kendini göstermektedir (8).

Zorunlu heteroseksüelliği sürdürmenin temel kaynaklarından biri de, lezbiyenliği görünmez kılmaktır; bu kurumun tabusunda lezbiyen deneyimi sapkın veya iğrenç olarak görülür, ya da tümünden görmezden gelinir. Lezbiyen varlığı ayrıca, kadınlar arasında onlara güç veren bir enerji olmaktan ziyade, erkek istismarından kaçanların sığınağı gibi lanse edilmektedir. Lezbiyen bir kadının başka bir kadına bakması, o kadının yine bir kadın tarafından da görülebildiğini vurgulayarak lezbiyen görünmezliğine meydan okur. Ayrıca herkesin doğuştan biseksüel olduğu varsayımı da Rich tarafından reddedilmiştir; ona göre bu varsayım, kadınların heteroseksüel olarak doğduğu varsayımının bir uzantısıdır ve yine lezbiyen görünmezliğine işaret eder: “Erkeğin baskıcı değil anaç olduğu, içten bir eşitlik dünyasında herkesin biseksüel olacağına dair bir varsayım mevcuttur. Bu da, sırf erkekler baskıcı oldukları ve duygusal anlamda yetkinleşemedikleri için kadınların hemcinslerini tercih

ettiğini iddia etmektedir. Ayrıca söz konusu sav, baskıcı ve duygusal tatmini sağlayamayan erkeklerle ilişki kurmayı sürdüren kadınların durumunu açıklama konusunda da başarısız olmuştur” (4). Bu doğrultuda herkesin biseksüel doğduğu ya da erkek egemenliği ortadan kaldırıldığında herkesin biseksüel olacağı savı, lezbiyen feministler tarafından onaylanamaz; böyle bir düşünce Rich’e göre kadınların cinselliği algılama biçimine aşırı duygusal dışı bir nitelik yükler. Çalışma dünyasında ise kadın, cinsel çekiciliğini erkeklere pazarlayarak iş bulmak zorunda kalır. Bir işi sürdürmek pek çok kadın için ‘saygılı dişi’ rolünü sürdürmek anlamına gelir. Bu da erkeğin gururunu okşayarak ‘gerçek bir kadın’ gibi davranmak demektir. “İş sahasında cinsel tekliflere kararlı bir şekilde direnen kadınlar, cinsiyetsiz ya da lezbiyen olmakla suçlanır (akt. Donovan 308). Lezbiyenler de, çalışma alanında kıyafet seçimi de dâhil, heteroseksüel kadınlar gibi davranmak zorunda kalır” (Rich 6). Cinsel istismar söz konusu olduğundaysa, istismar mağduru, kendi deneyimini adlandıramaz ya da tanımlayamaz; ancak kadınlar farklı yollardan ve farklı derecelerde bunun mağduru ve söz konusu durum, zorunlu heteroseksüelliğin bir parçasıdır: “Zorunlu heteroseksüellik seks işçiliğini, pezevenliği kolaylaştırır, babasının tecavüzüne maruz kalan kızın ensest mağduru olduğu gerçeğini kabullenirken annenin bunu inkârını kolaylaştırır, dövülen kadının bu horlayan kocayla birlikte yaşamasını kolaylaştırır” (Rich 7).

Elizabeth Grosz, fallusa ve erkek cinsel özneye ilişkilere dayalı bir lezbiyenliğin varlığını, cinselliğin bir işlev ya da organ olarak fallusu gerektirmediğini ortaya koyduğu için üzerinde durmaya değer görmüştür. Zira “lezbiyenlik, sabit kadın-erkek ilişkilerindeki cinsiyet rollerinin değişim olasılıklarına işaret eder” (35). Bu da heteroseksüel ilişkinin ‘doğal’lığını sorgulayarak patriarkayı tehdit etmektedir. Öte yandan Rich bir kurum olarak heteroseksüelliğin, erkek egemenliğinin sığınağı olduğuna dikkat çeker. Egemen erkeklik, eşcinselliğin alt kültürel özellikler taşımasına karşı tutum geliştirmiştir. Selek’in de vurguladığı gibi “eşcinsellik, kadın ve erkek arasındaki gerilimli iktidar ilişkisinin taşıyıcısı olmamasıyla farklılaşmıştır” (44). Bunun da kültürel bir parçalanma meydana getirdiğini ve kendine has bir üslup geliştirerek hâkim söyleme meydan okuduğunu tahmin etmek güç değildir. Dışlanma neticesinde bir araya gelen eşcinseller, ortak tavır ve alışkanlıklar geliştirerek dayanışma içerisine girmiş, bu nedenle de egemen kültürle çatışan bir alt kültür oluşturmuşlardır. Ancak Rich, erkek eşcinselliğine yer verilen kitapların bazılarında lezbiyenliğe dair tek bir satıra rastlamadığını belirtmektedir: “Genellikle yanlış biçimde erkek eşcinselliğinin altında konumlandırılan lezbiyen cinselliği, özellikle açıklama gerektirir gibi yansıtılmıştır” (4). Evli olduğu halde hemcinsleriyle çift hayat yaşayan kadınlar ve

‘normallik’ buyurganlığı yüzünden henüz açılmayan lezbiyenler düşünüldüğünde, erkek eşcinsellere nazaran lezbiyenler çok daha saklı bir nüfus oluşturmaktadır. Rich, erkek eşcinsel ile lezbiyen kadın arasındaki ayrımı, tarih odaklı bir çerçevede ele almıştır. Lezbiyenler tarih boyunca homoseksüelliğin dışı versiyonu şeklinde kısıtlandıkları için, politik bir varlıktan yoksun kalmışlardır. Lezbiyen varlığını erkek eşcinselliğiyle eşitlemek, cinsel köleliğe direnen bu kadınları eril bir motife bağlamak olur. Bu da lezbiyen tarihini tahrif etmek demektir. Lezbiyenler eşcinsel erkeklerle ortak temelde bir sosyal hayat paylaşıyor olsa da, kadının erkeğe nazaran ekonomik ve kültürel ayrıcalıktan yoksun oluşunun yarattığı fark göz önünde bulundurulmalıdır. ‘Ebeveyn’ kelimesi kimin anne olduğuna ilişkin özel ve mühim olan gerçeği sakladığı gibi, ‘gey’ terimi de bilhassa ayırt etmeye ihtiyaç duyduğumuz hatları muğlaklaştırma amacına hizmet etmektedir.¹² ki bunlar Rich’in nazarında kadın özgürlüğü ve feminizm için hususi değerdedir.¹³ Hande Ögüt de lezbiyen kadın ve eşcinsel erkek arasındaki ayrımı Rich’ten yola çıkarak şu şekilde aktarır: “Eşcinsellik ve lezbiyenlik terimleri aynı değildir. Bu terim, erkeklerle kadınların pratiklerini aynı düzleme yerleştirme sakıncası taşımaktadır. Bir erkek seçen bir erkek, aynı zamanda istese de istemese de bir iktidar konumuna sahip birini seçmektedir. Bir kadının bir kadını seçmesi ise, cinsel ilişki olmadan yaşanan sevgi ve arkadaşlık ilişkisi ile bizatihi cinsel ilişkiler arasında net sınırların yokluğuna işaret eder” (296). Öte yandan Selek’in de belirttiği gibi, “kadınların kendi aralarında aynı tür ilişkilere girmesi, baştan beri kabul görmemiştir; kadınların annelik ve eş olma dışında hemen hiçbir toplumda cinsel ya da sosyal bir ilişkiye girmelerine izin verilmemiştir. Savaşan, düşünen, siyasallaşan, sosyalleşen erkekler, başka türlü bir deneyim yaşamasına izin vermedikleri kadını dışlamış ve bilginin tekeli ellerine almışlardır” (49).

Genel itibariyle lezbiyen feministlere göre ‘asıl kadın’a erişmiş kadın, kadınla özdeşleşmiş kadındır (akt. Douglas 144). Jill Johnston’a göre, politik açıdan tanımlandığında lezbiyen, bir kadının kendini kadınlara adanmasının mükemmel bir şeklidir ve feminist devrimin amacı da budur (akt. Douglas 147). Feminizm özünde çok kapsamlı bir şikâyetir ve

¹² Homoseksüel kavramı tıp tarafından ortaya atıldığı için, ‘gey’ sözcüğü homoseksüellikten politik bir kopuş olarak, eşcinsel kurtuluş hareketi esnasında eşcinsel bireylerce tercih edilmiştir. Ancak başlangıçta hem kadın hem erkek eşcinselleri kapsayan bir sözcük olmakla beraber, günümüzde genelde erkek eşcinseller kendilerini ifade etmek için gey kelimesini kullanırlar.

¹³ Batı ve doğu kültürü ile tek tanrılı dinlerde, lezbiyenliğin erkek eşcinselliğine göre daha ‘zararsız’ olarak görülmesinin ardında, cinselliği yaşamaya çalışan iki kadının da erkek olmamalarının rahatlatıcı etkisi vardır. İlişkide bir erkek yoksa erkek cinsel organını ‘dışı roldekine’ penetre etmiyorsa, erkek için kışkırtıcı, şehvet uyandırıcı bir etkinlik olarak bile görülebilir. Lezbiyen imgesinin çarpıtıldığı edebi yapıtlar da, bu algıyı perçinlemektedir. Üstelik cinsiyet rollerinin reddedildiği lezbiyen ilişkileri konu alan eserlerin, eril bir dikizleme ile kaleme alındığı göze çarpmaktadır. Bu tür yapıtlar ya çoğunlukla mutsuz sonla biter, ya da lezbiyen ilişkiye giren kadınlar histerik, batı özentisi, doyumsuz bireyler olarak yansıtılırlar.

çözüm lezbiyenliktedir. Johnston'ın belirttiği üzere, “tam bir kadın olan, aslında lezbiyendir. Bir dişilik ilkesi, doğuştan gelen bir ‘kadınlık’ vardır ve bunlara asıl sahip olan, lezbiyendir” (akt. Douglas 147). Oysa 1978'deki bir konferansta, “lezbiyenler kadın değildir!” diyerek Monique Wittig bu görüşün tam aksini ileri sürmüştür. 1992'de kaleme aldığı *Straight Düşünce* adlı yapıtta Wittig, düşüncesinin altında yatan gerçeği şu ifadelerle detaylandırmıştır:

“Heteroseksüellik, kadınların köleleştirilmesi üzerine kurulmuş politik bir rejimse lezbiyen, kölelikten firar etmiş bir kaçaktır. . . . Sırf var oluşu itibariyle lezbiyen bir toplum, kadınları ‘doğal bir grup’ olarak kuran yapay toplumsal olguyu yıkar. . . . Bizi önce gerçek kadınlar olmamakla, ardından erkek olmayı istemekle suçladılar. Hâlbuki kadın olmayı reddetmek, bunu bir erkeğe dönüşmek için yapmak demek değildir. Bir lezbiyen, kadın ya da erkek olmayan, doğanın değil toplumun bir ürünü olmalıdır; zira toplumda doğa yoktur. . . . Lezbiyen, benim kadın ya da erkek gibi cinsiyet kategorileri dışında bildiğim tek mefhumdur; çünkü betimlenen lezbiyen özne ne ekonomik, ne politik, ne ideolojik olarak bir kadındır. Gerçekte kadını ‘kadın’ yapan şey bir erkeğe bağlı toplumsal bir ilişkidir. . . . Lezbiyenlerin heteroseksüel olmayı ya da kalmayı reddederek kaçtıkları, kişisel ve fiziksel zorunluluklar dayatan ilişkidir” (43-52)

Wittig bu çalışmasında bir lezbiyenin bu nedenlerle kendini ‘kadın’ kategorisinde tanımlamaması gerektiğini ifade eder; aksi takdirde lezbiyen, heteroseksüelliğin muhafazasına katkıda bulunmuş olur. Heteroseksüellik, kurgulanmış haliyle ‘doğal’ ve ‘hep var olmuş, değişmez’ bir ideoloji olarak dayatılmaktadır, lezbiyen bu zinciri kırarak söz konusu kategorilerin dışına çıkar; yani lezbiyen, dayatılan bu siyasal rejimden ve tuzaktan kaçmış bir bireydir. “Kadın, sadece karşıt sınıfın bir bireyiyle, erkeklerle ilişkisi halinde ve özellikle evlilik içinde bir gerçekliğe dönüşebildiğinden ve lezbiyenler bu kategoriye dâhil olmadıklarından, lezbiyenler ‘kadın’ değildirler. Ayrıca lezbiyenler ‘kadın’ oldukları için değil, aksine ‘kadın olmadıkları için’ ezilirler. Lezbiyenler, erkeklerin dişil halleri olan bireyler değildirler” der Wittig (81). Lezbiyenler Wittig’in belirttiği üzere, kadının erkeğe hizmet etmek üzere doğmadığının yaşayan bir kanıtıdır. Bu da heteroseksüel olmayan toplumların olası olduğuna işaret eder ve böyle bir toplumu inşa etmek için normlara gerek duyulmadığının ispatıdır; bu yüzden lezbiyen, bir tehdit unsurudur ve lezbiyenizm, cinsellikten fazlasıdır. ‘Cinsiyet farklılığı’na dayanmayan bir tanımla lezbiyenizm, insanın kategorileri aşan başka bir boyutuna açılır. Görüldüğü üzere Wittig cinsiyet farklılığına getirdiği

eleştiriyile, heteroseksizme dayanan ‘gerçek kadın’ imgesine meydan okumuştur. Ayrıca Wittig’e göre feminizm var olmasaydı, politik bir olgu olan lezbiyenizm de var olamaz, lezbiyen toplum, her zaman olduğu gibi sır olarak kalırdı. Bu nedenle feminizm, lezbiyenizme kadın sınıfıyla olan ilgisini hatırlatır (85).

Kuramsal çerçevede radikal feminizmden beslenen ve eşcinsel kurtuluş hareketiyle sokağa taşan lezbiyen feminizmi, yukarıda incelenen farklı görüşler ışığında zenginleşmiştir. Nihayetinde Wittig’in çalışmalarıyla lezbiyenin ‘gerçek kadınlık’a meydan okuyan duruşunun ve lezbiyeni özgürleştirecek politik bir araç olarak dilin irdelendiği bir noktaya varmıştır. Cinsiyet kategorilerini ve heteroseksizmin kavramsallaştırdığı doğal/gerçek örüntüsünü sorgulayan Wittig, normatif olanın nasıl düzenlendiği ve sapkınlık kategorilerinin nasıl inşa edildiğini sorgulamıştır. Feminizm ve LGBTİ politikalarıyla beslenen bu eleştiri, çağdaş feminist kuram önermelerinin çoğunu alt üst ederek kuir kuramının politik söyleminin oluşmasına da öncülük etmiştir. Zira o ana dek feminizm içinde tahakküm odaklı getirilen eleştirilerin hiçbirinde, kadın ve erkek kategorileri sorgulanmamıştır. Bu iki kategoriden biri, diğeri olmadan var olamıyorsa, lezbiyenlik bu bağlamda kavramsal sistemdeki siyasi bir arızaya işaret ediyor demektir. Wittig tam olarak farklılıkları, ikili ve düzenleyici düşüncüyü, yani aynı ve ötekini yaratan hetero düşüncenin mekanizmalarını betimlemekle ilgilenir. Doğallaştırma, evrenselleştirme ifadeleri cinsiyet kategorilerinde de belirleyici unsur olmuştur. Heteroseksüelliği evrenselleştiren ve sanki hep varmış gibi gösteren alan, söylemlerce inşa edilmiştir ve Wittig bu söylemsel alanın politik ayrıcalığını reddeder. Böylece Wittig, beden ve söylem, kimlikler ve sınırlar arasındaki gerilimi açığa çıkarıp ikinci dalga feminizmi aşarak kurduğu köprüde, dilin ataerkil yapısına da meydan okumuştur. Radikal feminizm lezbiyen feminizme, lezbiyen feminizm ise lezbiyenizm kavramına evrilmiş ve farklılıklarına karşın çeşitli kuramlar getirdikleri eleştiriler oranında esasen birbirlerini besleyerek ilerleme kaydetmişlerdir.

2.2.Fransız Feminizminde Dil

Deneyimleri ikincilleştirilen, ataerkil düzende değerleri arka plana itilerek susturulan kadın, tecrübelerini ve duyumlarını ifade etmekte kimi zaman güçlük çekmiştir. Bilhassa kültürün kıyısına itilerek marjinalleştirilen, edebiyatı ve tarihi tahrip edilen lezbiyen, heteroseksist toplumun dışlayıcı mekanizmaları nedeniyle kendi tecrübeleri ve sözcükler arasında iki kez kapana kısılmıştır. Bu yüzden ancak sevinçlerini de, acılarını da dile getirebildiği ölçüde bu çifte hapsolmuşluktan kurtulabilir. Nesnelere ad veren eril, dili de kendi tekeline almış ve kadını sansürlemiştir. Lezbiyen feminizmi ve kadın yazını

çerçevesinde yaşadıklarını dillendirmenin gereği, bu yüzden oldukça önem taşımaktadır; böylelikle lezbiyen görünmezliği ve zorunlu heteroseksüellik gibi konuların yok sayılışına, yine patriarkanın bir propaganda silahı olarak kullandığı dil ve edebiyat aracılığıyla direnilebilir. Zimmerman da, lezbiyen yazında dilin önemini ifade ediş biçimiyle bu tezi desteklemektedir: “Yüzyıllardır susturulduysak ve baskılayan tiranın dilini konuşuyorsak, lezbiyen için özgürlük, dil ile başlamalıdır” (463). Grosz’un aktardığına göre, Marlin Frye da bu savı destekleyecek şekilde, lezbiyen görünmezliğinin temelinde dilin yer aldığını ifade etmiştir: “Frye, lezbiyen cinsel ilişkileri örtbas eden sessizliğin, kadınların heteroseksist cinsel normlar altında yok edilmelerinin ya da boyunduruk altına sokulmalarının bir sonucu olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle lezbiyen cinsel pratikler için bir dil ve temsil biçimi bulmaya çalışır. Yeterli bir dil olmadan ve uygun terimler olmadan, bizatihi kadınların deneyimlerinin daha az zengin ve daha az belirli olduğunu ima eder” (28). Dil, sözü elinden alınmış kadının gücüdür. Bu nedenle kadın yazınına değinmeden önce, dilin değeri ve analizi, Fransız feminist perspektif ışığında incelenecektir. Zira Dilek Direnç’in de belirttiği üzere, “metinde yazarın bakış açısı, okuru, metnin baskın değerlerini onaylamaya yönlendirir. Dolayısıyla edebiyat metinlerinin, okurların gerçeklik algılarını etkileme, hatta şekillendirme güçleri vardır” (2). Görüldüğü gibi edebiyat, kavrayış üzerindeki güçlü etkisini dil aracılığıyla gerçekleştirir. Gerçeklik algısını şekillendiren bu temsiller dizgesi dil yoluyla okura dayatıldığından, bir kadın yazınından söz etmeden evvel, dilin iktidarla olan bağıntısına değinmek gerekmektedir. Direnç’in de değindiği gibi, “metindeki erkek egemen ideolojiye direnmek, metnin baskın değerlerine ve cinsiyet meselesine ilişkin varsayımlarını sorgulayacak muhalif bir alan açmakla mümkündür” (6). Söz konusu muhalif alanın ancak dil, iktidar, kadın sözünün sansürlenmiş olması gibi hususların irdelenmesiyle açılabilceği düşüncesinden yola çıkılmıştır. Dolayısıyla bu bölümde kadının dilde görünmezliğini yıkmak adına neden ve nasıl konuşması ya da yazması gerektiğine ilişkin ileri sürülen görüşlere yer verilecektir. Dilin cinsiyetçi yapısını ve ataerkil mekanizmalarda işgal ettiği konumu görmek adına, Fransız feminizminin sunduğu fikirler oldukça önemlidir. Her kuramda olduğu gibi burada da düşüncelerin gösterdiği farklılık, feminizmin çoğulcu zenginliğine işaret etmesi bakımından değerlidir ve dilin kavrayışını farklı perspektifler ışığında değerlendirmeye yardımcı olmaktadır.

Simone de Beauvoir’ın *İkinci Cins* adlı eseri, Lois Tyson’ın da belirttiği üzere, Fransız materyalist feminizmine bir kapı aralamıştır (96). Beauvoir kadını ‘erkeğin ötekisi’ olarak tanımlarken, aslında kendinden sonrakileri, duygusal-rasyonel gibi eril ve dişi karşıtlıkları

imleyen ikilikleri düşünmeye sevk etmiştir. Fransız feministlerin odak noktası olan postyapısalcılık da, aşk-nefret gibi karşıtlıkların birer tezat olmadığını görmemizi sağlayarak ataerkilin nasıl yanlış zıtlıklar kurduğunu açığa çıkarır (Humm 41). Zeynep Direk de, *Cinsel Farkın İnşası* adlı eserinde bu konuya detaylı bir şekilde yer vermiştir. Beauvoir, kadınların aslında annelik içgüdüleriyle doğmadığını belirterek sosyal inşacılığın da temelini atmıştır. Kadın, tarihin dışında bırakılmış ve ele almaya değer bir konu olarak bile görülmemiştir (Direk 183-184). Kadının derlenmiş bir kaydının olmayışına değinen Beauvoir, öyleyse kadının bir dili var mıdır sorusuna da zemin hazırlamış sayılabilir. Bu tezin kapsamı doğrultusunda, burada dil aracılığıyla ataerkil düşünce biçimini terk etmenin yollarını sorgulayan kuramcılara yer verilecektir.

Fransız feministler dili, ataerkil düzenin baskıcı ve ölüm yönelimli olduğu görüşünden yola çıkarak ele almışlardır. Bu düzen, kadınları ve kadınların gerçeklerini reddetmektedir. Kadınlar dilden dışlanmış, söylemin sınırında yer alırlar ve bu yüzden farklı bir mekândadırlar. Bu nedenle Luce Irigaray, Helene Cixous ve Julia Kristeva gibi isimler, fallusun sembolik düzenini çözmeye çalışırken Jacques Lacan, Derrida ve Foucault'nun düşüncelerini temel almışlardır.¹⁴ Ataerkil düzenin 'ölüm yönelimli'liğine karşın, kadının düzeni hayatı olumlayan yöndedir. Böyle bir noktada dilin doğası, cinsiyeti ve bir kadın dilinin mümkün olup olmadığı tartışması ortaya atılmıştır (Humm 139).¹⁵ Fransız feministler bilhassa dil ve temsil üzerine yazmışlardır. Peter Barry'nin aktardığı kadarıyla, "bu kurama göre edebi metin gerçeği kesinlikle yansıtmaz; üstelik kişisel deneyime ses veren bir yeniden üretim de mevcut değildir" (119).

Kadınlar Dile Düşünce adlı çalışmada Sibel Irmak ve Jale Parla'nın ifadelerine yer vermek, Fransız feministlerin dil konusunu neden bu kadar irdelemeye değer gördüklerine ilişkin daha derin bir kavrayış sağlayacak niteliktedir:

Feminizmin en temel saptamalarından biri, kadınların erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda olduklarıydı. Bunun en azından bir anlamı, kadınların sessizliğinin, sürekli olarak onlar hakkında ve onlar üzerinden, onların dolayısıyla konuşan bir dil tarafından tanımlanması ve güvence altına alınmasıdır. Yani onlar

¹⁴ Jacques Lacan, fallusun erkek cinsel organından ziyade, iktidarı imlediğini ileri sürer ve sembolik düzenin öznesi her zaman erildir. Onun felsefesinde, sembolik sistemde konuşan özne, hep fallus göstereni tarafından işaretlenmektedir. Zira kadın diye bir şey yoktur, Kadının bu sembolik sistemde bir dili yoktur. Sembolik sisteme girişin koşulu, babanın yasasını tanımaktır.

¹⁵ Bu noktada nesnelere cinsiyet atfeden diller nedeniyle, dil kullanımının cinsiyetlendirilmiş olup olmadığı konusu, Türkçe'yi gramer yapısından ötürü tartışma dışı bırakabilir. Ancak bunun, cinsiyetli olmayan dilimizin cinsiyetçilikten nasibini almadığı anlamına gelmediğini de belirtmek gerekir.

uygunsuz bir şey yapıp kendilerini rezil etmeseler de, zaten başkalarının diline düşmüş durumda, hep erkeklerin dilindedirler. Ataerkil toplumun dili, kadınları çeşitli biçimlerde nesneleştirerek ve işaretleştirerek erkek öznenin kuruluşunun araçları yapmış, dilin öznesi olma sürecini kadınlar için özellikle sorunlu kılmıştır. Bilhassa kamusal alanda konuşan kadın, hep öznellik ile nesnellik arasında kalmış, kendi içinde, kendine karşı bölünmesi gerekmiştir” (7-8).

Aynı şekilde Zeynep Direk’in de belirttiği gibi, “İçinde yaşadığımız ataerkil kültürün atmosferinde kadınlar erkekler tarafından inşa edilmiş, susturulmuş ve silik kılınmışlardır. Cinselliğin suçluluk ve eziklik duymadan yaşanabilmesi için kültüre isyan etmek yetmez; söylemsel pratikleri değiştirmek gerekir” (*Cinsel Farkın İnşası* 156-58). Buradan hareketle Fransız feminizminde dil konusuna değinilmesinin, kadın yazını ve iktidar ile ne denli iç içe geçmiş olduğu daha net görülebilmektedir.

Helene Cixous ve Irigaray’a göre, erkek egemen söylemle uğraşmak vakit kaybıdır. Erkek egemen dili işlemez hale getirmek, kadın hareketinin birinci adımını oluşturmalıdır. Bunun için de kadınlar, toplumsal biçimde belirlenmiş kimlik imgelerini yıkmakla uğraşmak yerine daha yapıcı bir yazın biçimi benimseyip özgürce kendi dillerini kullanmalıdırlar. Maggie Humm’a göre Cixous ve Irigaray, “ataerkilliğin içinde sessizce yatarak düşünme yolları yaratmış olan bastırılmış bir cinselliğe sahip çıkmışlardır. Böylelikle Fransız feminizmi, kadının bedeni ile dili arasında açık bir bağ kurmuştur” (39). Bu kuramın temel aldığı postyapısalcılık, kadın ve erkek arasında dilsel karşıtıklara saldırmaktadır; zira yapısökümcülere göre dil, toplumsal güçler tarafından kontrol edilir. Bu yüzden sabitlenmiş terimlerin ötesine geçmek gerekir. Cixous, dilin ataerkildeki karşıt düşünceleri açığa çıkardığını ileri sürmektedir. Bu da algımızı, biri diğerine üstün görülen hiyerarşik tezatlarla (akıl-kalp, Güneş-Ay, aktif-pasif, baba-anne, kültür-doğa vs.) göre şekillendirir. Patriarka, kadını benzer hiyerarşik ikiliklerin ikincil konumunda olan tarafa yerleştirir. Cinsel bağlamda geleneksel olarak çiftler de aktif-pasif hiyerarşisi üzerinden kodlanır. Yani bir kadın pasif konumda değilse, o ‘gerçek bir kadın’ değildir. Cixous’a göre kadınlar eşit fırsatlar elde ederek yalnızca iktidar yapısının bir parçası haline gelir ve bugünkü patriarkaya direnmiş olmazlar. Süregelen sosyopolitik sistemde kadının iktidarı elde etmesi, sistemi değiştirmeyecektir. Sonuçta kadının da, ataerkil erkekten farkı kalmaz (akt. Humm 140). Cixous yaşamın kaynağı olarak kadının, enerjinin ve gücün de kaynağı olduğunu belirtmektedir. Böylelikle patriarkanın kadını susturup ezerek dayattığı hiyerarşik düşünme biçimini ortadan kaldıracak bir ‘kadın dili’ne ihtiyaç vardır. Bu da kendini en güzel şekliyle

kadın yazınında ifade eder. Kadın yazını, mantığın rasyonel kurallarını içermeli ve yalnızca akli tecrübelerin sığ tanımlarına yaslanarak duygusal ve içgüdüsel deneyimleri dışlayan anlatım biçimlerini reddetmelidir. Cixous’a göre yazmak, ancak o takdirde özgürleşmenin temsili haline gelebilir. Cixous bu hususu şöyle ifade eder: “Artık kadınsı imgelemi oluşturacak bazı şeyler yazılmaya başlıyor. Kadın yazını, sembolik olanın dışladığı annenin sesinin ya da arkaik olanın yitirilmesidir. En otantik ses cadıların, delilerin, histeriklerin sesleridir” (akt. Donovan 219). Cixous kültürün kıyısında yer alan kadınları model olarak görür. Cixous’a göre kadınlar kendi farklılıklarının, kendi bedenlerinin otantik doyumuyla yazmalı ve konuşmalıdır. Ona göre kadınlar, kadın merkezli metinleri kendileri için nasıl okuyacaklarını öğrenmelidirler. O, dişil dil ile kenara itilmiş olanların dili arasında bir bağ olduğuna inanmaktadır (akt. Donovan 220). “Medusa’nın Gülüşü” adlı çalışmasında şöyle der: “Kendinizi yazın, bedeniniz duyulmalı. Ancak o zaman bilinçaltının sonsuz kaynakları ortaya çıkacaktır” (akt. Tyson 101). Kadınlar yazmalı ve böylece ezilişlerine dayanan tarihe yıkıcı bir giriş yapmalıdırlar. Kadının otantik dili, erotik ve bütüncüdür. Kadının gerçeği akıcıdır, kategorize edilemez. Fallik mantığı ifade eden, “ya o ya bu” diyen sadomazoşist ikilemlerin ötesindedir (akt. Tyson 101). Cixous geleneksel bağlantıları kırmak için imleyenler olarak sözcükleri, imlenenler olarak kavramları, okurlar ve metinler arasındaki etkileşimi incelemiştir (akt. Humm 139). Ona göre kadınlar, bedenlerinin anılarını taşıdıkları için her durumda, metinleri erkeklerden farklı bir şekilde okuyacaklardır (akt. Tyson 101).

Irigaray’a göre ataerkil bir kültürde kadının tabiiyeti, dil ile icra edilen psikolojik baskıdan kaynaklanır (akt. Humm 39). Diğer bir deyişle kadınlar, anlamların patriarka tarafından belirlendiği bir dünyada yaşamaktadırlar. Üstelik bunu fark etmedikleri takdirde, etken biçimde kendi düşüncelerini ortaya koymaktansa, önceden söylenmiş fikirlerin edilgen taklitçileri haline gelirler. Irigaray, Simone de Beauvoir’ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüne de bir eleştiri getirmiştir. Beauvoir bu sözünü, bizi kadın yapanın ataerkil kültür olduğunu ifade eder; Irigaray ise ataerkil kültür dışında, farklılığın kendini dile getirebileceği bir kültür olmadan kadın doğmanın da mümkün olmadığını iddia etmektedir. Çocuklarına ve eşine kendi ismini vermek istediği gibi, erkek evrene de kendi cinsiyetini vermek istemiştir; erkek yalnızca kadın ve çocuk bedenlerini kendine mâl etmeye çalışmaz. O, imgeler düzenini ve dilsel olarak temsil edilebilmeyi de sahiplenmiştir. Erkek, kendi cinsiyet türünü tanrıya ve toplumsal yasalara verir. Irigaray’ın *Başlangıçta Kadın Vardı* adlı eserinde de belirttiği gibi, “Doğa, kadın ve tanrıçanın unutulmasıyla, onların yerini tutacak eril bir tanrıya yer açılmıştır. Böylece dilin evi, bir tür mezara dönüşmüş ve logos, zıtlıkların ve çatışmaların habercisi

olmuştur” (13). Kadınlar özne haline geldikçe, anneler ve kızlar, babanın oyununda bir nesne olmak yerine, öznel ve kendi gerçeklerinin savunucuları haline gelebilirler (akt. Donovan 221). Kadın kimliği yalnız aileyle ilişkili olarak tanımlanmıştır. Oysa bu, insan türünün diğer yarısının kimliği olarak düşünülmelidir. Dolayısıyla Irigaray’ın kuramında, kadına özgü bir formun oluşturulması, dişil bir özneliğin oluşturulmasıyla mümkündür. Bu yüzden kadını erkekleştiren sistemin dilini kabul etmek tehlikelidir. *Ben Sen Biz* adlı eserinde ise, ‘kadın gibi konuşmak’ ile ‘kadın olarak konuşmak’ arasında ciddi bir fark olduğunu belirtmektedir. Kadın gibi konuşmak, anlamın anlaşılmazlığına ve çoğulluğuna, kadın olarak konuşmaksa toplumsal bir konumlanışa işaret eder (53). *Başlangıçta Kadın Vardı* adlı çalışmasında vurguladığı gibi, Erkek tanrılar, vahiy ve hakikati egemenlikleri altına almış, kadının sözü sansürlenmiştir. Erkek, söz olarak tanrı haline gelmiş ve söz olarak ete kemiğe bürünmüştür. Oysa kadının sivil ve dinsel yaşama katıldığı zamanlarda o, ‘ana tanrıça’ olarak değil, tanrıça, kadın tanrıça olarak adlandırılmaktadır. Bu kadın tanrıçaların kutsallığı anne olmalarına değil, dişil kimliklerine bağlıdır. Böylece kadının kutsal tanrıça olarak temsilinin son bulması bir terk edilmişlik duygusu yaratmış ve kadını betimleme, ifade etme ve hemcinsleri arasında iletişim kurma araçlarından yoksun bırakmıştır. Bu yüzden kadınlar, kendi yapıtlarının özgünlüğünü keşfetmelidirler. Dünya bu yapıtların gerekliliğini kabule yanaşmasa da, kadınlar yapıtlarının güzelliğini, kendi doğal ve tinsel yaşamlarına bir katkı olarak görmelidirler (*Ben Sen Biz* 115). Kadının söylemindeki farklılık, hem dil hem toplum etkisiyle oluşmuştur. O yüzden her ikisinin birden değişmesi gerekir (Humm 145).

Lacan’dan hareketle Irigaray, dilin cinsel bir yansıtıcı olduğunu ileri sürmektedir. Eğer kadın, erkek söyleminde yoksa kitaplarda konuşması da mümkün değildir (akt. Humm 152). Ona göre kültürün ataerkil oluşumu, dilin kullanımında ve cinsler arası ilişkilerin evriminde ortaya çıkar. Ataerkil uygarlıklar dişili öyle değersizleştirmiştir ki, dilimizde dişil, ‘eril olmayan’ yani var olmayan soyut bir imge haline gelmiştir. Ona göre bilgelik, ancak kadın, doğa ve tanrıçanın dinlenmesiyle paylaşılabilir. Zira sözün kökeninde kadının tanıklığı yoksa kişi yolunu kaybedecektir. Kadın, bir kaynak olarak beyan edilmediği için, dil karanlığa düşer. Düşünce ilk olarak tanrıçadan, kadından alındığı için, kadınla ilişkilendirilmeyen düşünce, sözsüz bir icraata indirgenmiş olur. Erkek de söze zaten yabancı olan bir logos yaratır. Böylece logos, susturulmuş bir varlık üzerine kurulmuş olur. Erkek, anlam yaratmak için bütünü parçalara bölerek kategorilerin karşıtlığını meydana getirir. Bu yüzden kadını erile bağlı değersizleştiren bir dil olduğu için, kadın konuşmada ve işitilmede zorluk çeker. Kadın kendini özne olarak ifade edip diğer kadınlarla konuşabilmelidir. Bunun için öznel bir evrim

gereklidir. Öznelerin geçmişindeki anneyle ilişki silinir ve bu, kadınlarda kimlik yitimine yol açar. Dil evrensel veya yansız değildir. Her çağın idealleri vardır ve bunlar kendini dayatır. Cinsel idealler de dirençli ideallerdendir. Dişil grameri silen eril gramer, öznelğin deneyimlenme biçimini ve bunun söylemdeki yansımaları etkiler. Bu fallik düzenden çıkabilmek içinse Irigaray anne ve kız çocuğu arasındaki iletişimin güçlü olmasına, ikisi arasında nesnelerin mübadele edilmesine, dişilerin kız arkadaşlarıyla konuşmalarına, annenin kendi soy ağacından söz etmesine, mitolojik ve tarihsel kişilikleri olan kadınlardan bahsedilmesine büyük önem atfeder (*Ben Sen Biz* 50). Irigaray'ın nazarında kadınların sanat eserleri, güzellik yaratması gerekirken bir acı ve yük kaynağına dönüşmektedir. Bireysel ve toplumsal acıları kamusal alanda dile getirmenin, bedenin acılarını dindiren tedavi edici bir yönü vardır. Kadınlar, ancak öğrenilmiş biçimleri yıkıp doğalarını keşfederek, kendilerine uygun biçimleri bularak bu doğrultuda gelişebilirler (akt. Tyson 102). Ayrıca ona göre kadının cinsel hazzı genelde sanıldığından çok daha çeşitlilik gösteren, karmaşık bir yapıya sahiptir; Dolayısıyla kadın dili de, patriarkanın dilinden anlamca daha çoklu, çeşitli ve inceliklidir.

Öte yandan Kristeva, kadın dili diye bir olgunun var olmadığı kanaatindedir. Kristeva, toplumun mevcut durumunda yapılanmış, anlamla yüklü olan ne varsa reddetmekle postyapısalcı tavrını ortaya koyar (akt. Humm 152). Bu tür bir tavır, kadını toplumsal kodları parçalayan tarafta yer almak durumunda bırakır. Kristeva, dilin iki ayrı yönünü “sembolik ve semiyotik” olarak tanımlar. Sembolik olan, onun nazarında otorite, baskı, babalar ve kontrol ile bağdaştırılır. Dolayısıyla bu toplumda kadın iki seçenekten birine yönelmek zorundadır: O ya sembolik olan bu ataerkil düzenin içine girerek ‘işlevsel erkek’e dönüşecek, ya da fallik olarak kabul edilen her şeyden kaçarak bu düzende yer almaktan vazgeçecektir. Semiyotik ve sembolik, Lacancı görüşün yeniden kullanımını ve bilinç ile bilinçdışını model alır.¹⁶ Kristeva da, kadın dili tanımına bağlı kalmak yerine, ataerkil dilin ötesine geçebilmek için, dilin semiyotik boyutuna erişmeyi önerir. Semiyotik, bebeklerin dili öğrenmeden önce çıkardıkları sesler ve beden hareketlerine işaret eder. Ayrıca bilinçli mesajın kaybolduğu histerik nöbetler, otistik takıntı ve taşkınlık hallerinde de semiyotik ortaya çıkmaktadır. Dilin semiyotik yönü sayesinde görülmeyen ve sözcüklerin ötesinde olan tecrübelerimizle, örneğin

¹⁶ Zira Lacan’a göre sembolik sistemde konuşan öznenin yerini belirleyen, normlardır; dolayısıyla beden de, söylemler tarafından belirlenen, edilgen bir varlıktır. Beden, normlarla karşılaştığında onları üstlenerek toplumsal cinsiyetlenir. Lacan’ın düşüncesinde sembolik sistem, imlemenin, anlam ifade etmenin sistemidir ve anlamların arkasında da dil vardır. Konuşan özne, sembolik sistem içinde bir konum alır. Erkek konumu gibi kadın konumu da fallus göstereniyle belirlenir. Bu gösteren örtülü, gizlenmiş olduğu için de onun ne olduğunu bilemeyiz.

içgüdüsel arzularımız ve anneyle ilk temaslarımızla, bilincinde olmaksızın bağlantı kurarız. Ancak söz konusu dil dışı deneyimler, dile dâhil olduğumuz an bastırılır. Semiyotik, böylece ataerkilin ötesinde kalırken dil ise patriarkanın alanına girer ve sembolleri kontrol eden yine patriarkadır. Kristeva, bebekliğin semiyotiğine geri dönmeyi önermez elbette. Ancak, sanat ve edebiyat gibi yaratıcı araçlarla, bilinç dışımızda semiyotiğin ikamet ettiği yere erişmemiz gerektiğini ifade eder. Yalnızca edebiyat ve sanat, dille bağlantı kurmanın yolunu açabilir ve böylece ataerkil düşünüş biçimini aşmamızı sağlar. Kristeva, edebi dilin yabancılaştıran örnekleriyle ilgilenmiş ve gerçek edebiyat eserinin ancak yabancılaştırıp yadırgatarak etkili olabileceğine inanmıştır. Bu hedefin gerçekleşmesi için tutarlı, mantıklı, bütünlüğü olan bir yazı biçimi yerine tutarsız, parçalı, ama kışkırtıcı bir yazı biçimi seçilmelidir. Psikopatın konuşması ya da bebeğin çıkardığı sesler gibi bir avangard yazın, erkek egemen dilin anlam egemenliğini kırabilecek güçtedir. Söz konusu önerme, postyapısalcı bir çözümlemeyle semiyotiğin yazına uyarlanabilme ihtimaline işaret eder. Kristeva, ister kadınlar ister erkekler tarafından yazılsın, edebiyat metinlerinde kadınların bedenleriyle dil arasında silinmez bir ilişki olduğunu açıklamaktadır. Kristeva, Durudoğan’a verdiği röportajda dil, edebiyat ve kadın ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir: “Günümüzün sanal dünyasında dilin derinliği kaybolmaktadır. Özellikle edebiyat, kişiyi hayatını kendine has bir biçimde gözyaşlarıyla, haykırışlarla, kendi türettiği ifadelerle vs. anlatmasında ve kendi kendinin hikâyecisi olmaya davet eden bir tecrübeye fevkalade yer kaplamaktadır” (178).¹⁷ Wittig de benzer bir şekilde, modern dildeki simgelerin herkese önceden belirlenmiş olduklarına dair bir dayatma içerdiğinden söz eder. Bu dayatma, bilinçdışının dili ve kadın takasının dili gibi unsurları kapsamaktadır. Hem kolektif hem de bireysel bilinçdışına dayatılan bu faktörü gözden kaçırmak, ezilenlerin ezilme nedenlerini gözden kaçırmak olacaktır. Bu nedenle dil, politik olanla arasında derin bağlar taşımaktadır. Wittig’e göre, “feminist lezbiyenleri ezen söylemler, toplumu kuranın heteroseksüellik olduğunu kanıksayan söylemlerdir ve kendi kategorilerimizi oluşturma ihtimallerinin hepsini yadsırlar. Onların terimlerinde

¹⁷ “Gerçek özgürlük başlangıç yapmaktır” başlığıyla yayınlanan aynı röportajda, Kristeva görüşlerini şöyle ifade eder: “Doğudaki kadınlar söz konusu olduğunda, imge kültürüyle dilin karşı karşıya geldiğini fark ediyoruz. Mümkün olduğu kadar az konuşuluyor. Terapi koltuğundakilerin çoğu kadın. Buna rağmen kadınlar aşk arayışındalar. Bu onların aptal ya da saf oldukları anlamına gelmiyor. Kendi çocukluklarına dair acılı anıları var. Kadınlar anlamın iki kişi gerektirdiğini biliyorlar. Terapi koltuğunda aradıkları da bu. Karşılıklı konuşarak karşılıklı anlam aktarımı için geliyorlar. Bana pek çok elbise aldırın sanal anlamdan değil, bedenimin içinde yaşamama imkân veren bir anlam var. Bedenle anlamın kesiştiği bir nokta söz konusu. Bütün kadınlar potansiyel histeriktir. Bunu küçük düşürücü manada söylemiyorum. Türk kadınları hakkında konuşabilmek için İslamiyet ve maço kültürü açısından yaklaşılabilmek gerekir. Bence cinsiyet farklılığı gerçekten var. Bu farklılık üzerinde de cinsiyet rollerini içeren kültürel bir yorum var. Kadın erkek arasındaki haz ve arzu farkını da edebiyatta buluyorum. Örneğin Collette’in eşcinselliği Proust’un eşcinselliği ile aynı değil. Ben hep dört tane cinsiyet varmış farz ediyorum. Erkeğin dişiliği ve erkekliği, kadının dişiliği ve erkekliği ile aynı değil.”

konuşmayacaksak, konuşmamızı engellerler ve onları sorgulayan her şey değersizleştirilir” (56). Tam da bu noktada ‘ötekinin üslubu’nun ne denli değerli olduğu bir kez daha ortaya konmaktadır. Geleneksel düalist anlayışta erkek kültürü, doğa da kadını temsil ettiğine göre, eşcinsellik söz konusu düalizmleri parçalayan bir karşı kültüre işaret etmektedir; bu da hâkim söylemdeki tanımlamaları reddeden bir konumdan konuşabilme gerekliliğini beraberinde getirir.

Fransız feminizmi farklı yönlerden eleştirilmişse de, dil üzerine sunduğu çözümlemelerle kadının dildeki konumunu, susturulmuşluğunu ve patriarkanın bu sessizlikte oynadığı rolü ortaya koyması açısından oldukça önem taşır.¹⁸ Maggie Humm’un belirttiği üzere, “Sadece edebi kurguların cinsiyetçiliğini değil, aynı zamanda, edebiyatın yapısını destekleyen düşünce sistemini de açıklamak adına Fransız feministler dil konusuna eğilmişlerdir. Zira anladıklarımızın yapısı dil içinde ve dil tarafından şifrelendirilmektedir. Kristeva, Cixous ve Irigaray’ı birleştiren temel noktaları bu hususlar teşkil etmiştir. Bu üç kuramcı, dil sistemlerinin aranıp bulunabilen ve bölünüp parçalarına ayrılabilen iç çelişkiler üzerine kurulu güç sistemleri olduklarına inandıkları için yapısökümcüdürler” (139). Dolayısıyla dilin süreçlerine odaklanan bu kuramcılar, ataerkil konuşmanın yapısını bozmayı amaçlamışlardır. Beauvoir gibi, dişil dilin bastırıldığına inanmaktadırlar. Dişil dil, toplumsal ve kültürel konuşmanın ‘ötekisi’dir. Cixous, Irigaray ve Kristeva, fallosantrik dile karşı farklı direniş biçimleri geliştirmişlerdir. Fakat üçü de, farklı stratejilerine karşın, kadının sözünü sansürleyen en temel hususta hemfikirlerdir: Dil, erkeklerin dünyayı kendilerine mâl ettikleri bir merkezi mekanizmadır ve bunu aşabilmenin tek yolu, kadınların sanat eserlerinde özgün deneyimlerine kendi yaratıcı üsluplarını koruyarak yer vermelerine, özne konumundan konuşan kadınlarla ataerkil kodları yapıbozuma uğratmalarına bağlıdır. Dolayısıyla Fransız feministler, gelenek ve ataerkillik tarafından etkilenmemiş bir dil olmadığı sürece kadın öznelliğini nasıl ifade ederiz diye sormuşlardır. Ayrıca cinsiyetle yazın arasında kurdukları bağ doğrultusunda, dil ve bilinçaltı arasındaki birliğin cinsiyetlere göre değiştiğini belirtmişlerdir. Bu eleştirmenlerin önerdiği yapıbozumcu dişil yazını tanımlamak olanaksızdır. Zira Cixous’a göre, “dişil yazın, sadece otomatizmlerin yıkıcısı olan özneler tarafından tasarlanacaktır” (akt. Humm 146). Dil, bireyin toplumsal cinsiyeti kavrama şekillerini ve kendini cinsiyetli bir varlık olarak bilme şekillerini belirler; bununla birlikte dil, toplumun da cinslendirilmiş özneler yaratma biçimleri üzerinde belirleyici bir role sahiptir.

¹⁸ Butler’da sorun dil ile toplumsal cinsiyet arasındaki karşıtlık değildir; toplumsal cinsiyetin, dilin işleyiş mantığı sonucunda ortaya çıkmasıdır.”

Fransız feminizminde dilin ele alınış şekli ve getirilen önermeler, bu düzene bir seçenek sunmaktadır. Böylece kadın yazınına değersizleştiren, lezbiyenin deneyimlerini ifade edişindeki özgünlüğü görünmez kılan ve kadının özne konumundan konuşmasını önleyen ataerkilin, sözcüklere sızan otoritesini deşifre etmektedir.

2.3. Kadın Yazını, Lezbiyen Yazını ve İktidar

Farklı feminist akımların mevcudiyetinden ötürü, tek bir feminist edebiyattan söz etmek doğru değildir ve bu tezin kapsamı bağlamında, lezbiyen edebiyatı irdelenecektir. Feminist edebiyat derken, toplumsal cinsiyet farklılığını ve ataerkili kadın bakış açısından sunan bir edebiyattan söz edilir; aynı şekilde lezbiyen edebiyat dendiğinde de, lezbiyen kanon yaratmaya katkı sağlayacak niteliklere sahip olan eserler söz konusudur; burada ölçüt olan unsur, sırf eserin içeriği ya da yazarın yönelimi değildir.¹⁹ Ayrıca böyle bir kanondan söz edebilmek adına, farklı ulusların farklı edebiyatlarına odaklanılması gerektiğinden, bu çalışma içinde yer verilen eserler hem batı hem de ülkemiz edebiyatından seçilmiştir. Berna Moran'ın feminist eleştiriyi, okur merkezli kuramlar çerçevesinde ele aldığı görülmektedir; onun ifade ettiği gibi, “Temelde eleştirmenler, okur olarak ve yazar olarak kadına yönelik eleştiri üzerine odaklanmışlardır. Okur merkezli yöntemde, Okurun kadın olması halinde, metnin farklı bir biçimde algılanacağı ilkesi hâkimdir. Zira metindeki cinsel ideolojiye kadınla erkeğin vereceği tepki farklı olacaktır. Ancak burada, sonradan kazanılan kültürel bir kadınlık bilinci söz konusudur; biyolojik anlamda dişi olmak yetmeyecektir” (250). Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri ise, edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemek ve yeni bir kadın söyleminin olanaklarını araştırmak olarak ikiye ayrılmıştır. Tek bir lezbiyen feminizmin mevcudiyetinden söz edilemeyeceği gibi, lezbiyen eleştiri de, feminist edebiyat eleştirisini temel alarak serpilmiş ve farklı yaklaşımlardan beslenerek zenginleşmiştir.²⁰

Lezbiyen ve gey edebiyat teorisi farklı bir alan olarak 1990'larda ortaya çıkmıştır. Ancak Maggie Humm'ın da belirttiği gibi, “lezbiyen feminist eleştiri, feminist eleştirinin bütünü içerisinde herkese açık bir alan yaratmaktadır” (42). Lezbiyen yazına yönelik

¹⁹ Virginia Woolf'un ifadeleri, lezbiyen yazını gibi sınırlandırılmış bir konunun dahi, aslında nasıl çok boyutlu olduğunu açıklar niteliktedir. Ona göre “Kadınlar ve Kurmaca Yazın” başlığı, kadınlar ve neye benzedikleri, kadınlar ve ortaya koydukları yazın, kadınlar üzerine yazılanlar gibi unsurları içermektedir (6).

²⁰ Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* adlı eseri, feminist edebiyat eleştirisinin ilk modern yapıtı olarak kabul edilebilir. Edebiyattaki kadın tasvirlerinin gerçek bir kadının yaratılışından gelen belirleyici özelliklerini betimlemediğini ortaya koyan Woolf, ayrıca ataerkilin geleneksel sembolik düzen ve dil sisteminin bozulabileceğini göstermektedir. Kate Millet'te *Cinsel Politika* adlı eserinde, patriarkaya edebiyat eleştirisi yoluyla saldırıyı seçer. Tıpkı Woolf gibi Millet de, kadınların eril edebiyatta nasıl yanlış biçimde tasvir edildiklerinin farkına varmaları gereği üzerinde durur. Feminist edebiyat eleştirisinden beslenen lezbiyen kritiği de, iktidar ve cinsel ayrımlarla ilgili genel sorunları içeren dil konusundaki meselelere değinerek, cinsiyet ile edebi biçim arasındaki etkileşimin sistematik bir açıklamasını sunar.

alışmalar bilhassa homofobi, yeni bir edebiyat geleneğine duyulan ihtiyaç, lezbiyen yazının görünmezliğı, heteroseksist kurumsal ve ideolojik uygulamalara karşı direnmeyi amaç edinmiştir. Hangi metnin lezbiyen edebiyata dâhil edileceğı hususu hayli tartışmalıdır ve pek çok lezbiyen metin tanımı, bu tanımlara karşı çıkan kişiler oranında değışiklik göstermektedir (Bary 140). Zimmerman, ortaya koyulan eser ve yazarın cinsel yönelimi arasında ciddi bir ilişki olduğı kanaatindedir. Ona göre kadının cinsel/duygusal yönelimi, yazarın bilincini ve yaratıcılığını ciddi oranda etkiler (462).²¹ Lezbiyenler olarak bilinçli bir şekilde okuyanlar, bu perspektifin ataerkil kültürü, dili ve politikayı analiz etmenin bir yönü olduğunu belirtmişlerdir. Zira lezbiyen perspektif, kadın deneyiminin kendine has bir boyutunu teşkil etmektedir. Lezbiyen bireyi ‘anormal’ kategorisine iten ekstra bir estetik boyut mevcuttur ve bu boyut, lezbiyen kadını özgün bir biçimde özgürleştiren yaratıcı bir algı sunmaktadır (468). Lezbiyen feminist edebiyatı, stereotip rolleri, heteroseksüelliğı, dil biçimlerini ve kadın cinselliğinin dile getirilişini baskılayan kültürü aşp bu bariyerlerin ötesini görmeyi sağlayan bir hayal gücü ve politik bir perspektif gerektirmektedir. Zimmerman bu yüzden lezbiyen bir sanatçının kendini, cinselliğı, bedeni ve ilişkileri herkesten farklı bir biçimde ifade etmesinin hayli muhtemel olduğuna dikkat çekmektedir. Bu görüş, ayrı bir lezbiyen estetiğı var mıdır ve lezbiyen edebiyat, yazının sınırlarını zorlayan bir güce mi sahiptir sorularını da beraberinde getirmiştir. Zimmerman, heteroseksüellikle dolu bir eseri sadece güçlü kadın imgeleri barındırdığı için lezbiyen edebiyata dâhil etmeyi uygun bulmaz. Öte yandan sırf lezbiyen bir yazar tarafından kaleme alındığı için de bir eser lezbiyen edebiyatının olumlu örneklerini teşkil etmeyebilir; kimin lezbiyen olduğunu saptamaktan ziyade Zimmerman, bir kadın ya da erkeğin, lezbiyen bakışını tatmin edici bir biçimde ifade ederek lezbiyenlere ilişkin yazmasının, o yapıtı eşcinsel edebiyat kapsamına almaya yeteceğini belirtmiştir (460). Fakat her lezbiyen temalı yapıt da, yaratılmak istenen lezbiyen kanonunda olumlu örnekler teşkil etmemektedir. Örneğin “erkek fantezileri edebiyatında öncelikli bir cinsel olgu ve fetiş olarak karşımıza çıkan kadınlar arası aşkta cinsellik, ilişkinin bir parçası olabilir ya da olmayabilir” (Öğüt 290). Andrew Weber’ın *Gey ve Lezbiyen Yazını* adlı kitapta yer alan “Psikanaliz, Eşcinsellik ve Modernizm” makalesinde dile getirildiğı gibi, “eril edebiyat altında lezbiyenlik, erkekler arası oluşturulmuş ilişkilerin ikinci dereceden bir kopyası olarak belirtmeye başlamıştır” (64). Modernist yazarların dedektif kurmacalarında lezbiyen karakter, genellikle

²¹ 1970’lerin başlarında Ti-Grace Atkinson ve Charlotte Bunch, lezbiyen feministlerin radikalleri olarak lezbiyenliğı, kadın kimliğinin alternatif bir modeli biçiminde ifade etmişlerdir. Onlara göre, kadın kimlikli kadınlar olarak lezbiyenler, dişil deneyimin normunu temsil etmektedir. Bu radikal kurama göre, Zimmerman’ın da görüşünü destekleyen bir biçimde, sadece lezbiyenler tamamıyla uygun bir kadın merkezli analiz ortaya koyabilir. Edebiyattaki lezbiyen deneyimin gerçekliğinin açığa kavuşturulması ve bunun kadın tarihinin bir parçası yapılması da bu yüzden gerekli görülmektedir.

suça itilir, erkeklerle tacizkâr ilişkilere maruz kalır ve öldürülür. Lezbiyen imgesinin olumsuz temsillerinde kimi zaman lezbiyen karakterler acı çekmeye mahkûm, histerik, mutsuz kadınlar olarak kaleme alınırlar. Oysa Humm'ın aktardığı kadarıyla “bu histerik kadın portreleri Juliet Mitchel'e göre, romanın asıl edebi gücünü yansıtmaktadır” (168-169, 195). Zira kadın yazarlar yüzeydeki anlamın altına kadınca bir derinlik işleyebilmişlerse, bunu genellikle patriarkaya isyanın temsili olan ‘kaçık kadın’ aracılığıyla yapmışlardır. Ne aradığını bilemeyen doyumsuzlukla karşımıza çıkan bu karakterler, bazen eşcinselliğin batıdan gelme bir özenti olduğunu ima eden bir biçimde de işlenmişlerdir; zira eşcinsel erkeklerin kadınlığa, lezbiyen kadınların ise erkeklere özendiği düşüncesi, hâkim söylemin merkezinde yer almaktadır. İki kadının, sıradan arkadaşlığı çoktan aşmış ilişkisi, eşcinsel öğeler barındırdığı hâlde asla ‘eşcinsel’ olarak adlandırılmaz; dolayısıyla bazı romanlar homoerotik, bazılarıysa homososyal bir içeriğe sahiptir. Bundan hareketle bir metinde lezbiyen temsillerin nasıl yansıtıldığı, zorunlu heteroseksüelliğin nasıl ele alındığı, eşcinsel kadın ilişkilerindeki cinsiyet rollerine ve cinselliğe nasıl değinildiği önem taşımaktadır.

Öte yandan lezbiyen edebiyat eleştirisinin ilgi alanlarından biri heteroseksizm ise de, heteroseksüel bir romanda da lezbiyen motiflerin bulunabileceği göz ardı edilmemelidir. Tyson'a göre, “bu tip bir romanda yaşanan en derin aşkın aslında iki kadın arasında ifade bulunduğu dahi gözlemlenebilir” (328). Söz konusu hususların edebi metinde ne şekilde biçimlendiğini irdelemek, teorik anlamda da farklı kuramcılarının farklı katkılarını daha iyi kavramayı sağlar. Örneğin Fransız feminizmi hem psikolojiktir, hem de lezbiyen eleştirisi içinde görülür ve yapısökümcüdür.²² Aynı şekilde Mary Daly hem lezbiyen, hem radikal, hem ekofeministtir.²³ Bu nedenle Humm'ın da ifade ettiği üzere, “bir yazarı tek bir eleştiri türü içine sokmak oldukça zordur” (50). Bilhassa edebiyata ilişkin düşünceleri ve yenilikçi üslubuyla Monique Wittig, lezbiyen yazınında iktidarın işleyiş biçimlerini açıkça ortaya koymuştur. Öznenin kurulması ile ilgili teşebbüslerin çarpıştığı bir savaş alanı olan imtiyazlı

²² Sadece edebi kurguların cinsiyetçiliğini değil, aynı zamanda, edebiyatın yapısını destekleyen düşünce sistemini de açıklamak adına Fransız feministler dil konusuna eğilmişlerdir. Zira anladıklarımızın yapısı dil içinde ve dil tarafından şifrelendirilmektedir. Kristeva, Cixous ve Irigaray'ı birleştiren temel noktaları bu hususlar teşkil etmiştir. Bu üç eleştirmen, dil sistemlerinin bölünüp parçalarına ayrılabilen iç çelişkiler üzerine kurulu güç sistemleri olduklarına inandıkları için yapısökümcüdürler. Onlar dilin süreçlerine odaklanarak ataerkinin konuşma yapıları bozmayı amaçlamaktadırlar. Beauvoir gibi, dişil dilin bastırıldığına inanırlar. Dişil dil, toplumsal ve kültürel konuşmanın ötekisidir. Ataerkin kültürde silinmiş tarihiyle lezbiyen metinler de, bastırılan bu dişil dilin toplumsal ötekiliğinin başlıca temsillerindendir.

²³ Özellikle yirminci yüzyıl başından itibaren dönemin tıp söyleminin kadınlara atfettiği histerik kadın modelini altüst eden Charlotte Perkins Gilman, Virginia Woolf ve Sylvia Plath gibi yazarların bu modeli kaleme almaları, lezbiyen metin okumalarına da kapı aralamıştır. Patriarkal dayatmalar yüzünden ikiye bölünmüş kadında oluşan ruhsal çatlaklar, çifte standartlı heteroseksizmin ikili hayat yaşamaya zorladığı kadınların intihar kıyısında kendilerini arayışları bu kalemlemlerle görünmezlik perdesinden sıyrılmıştır.

edebiyat alanında azınlık yazarına da yer vardır; lakin azınlık yazarlarının hepsi, edebiyata dolambaçlı bir yoldan girer ve o, her yerde bulduğu fakat asla hakkında yazılmamış olanı kaleme alır (91). Kendi adını söylemeye cesaret edemeyen eşcinselliğin tema olarak işlenmesi, bu yüzden Wittig'in nazarında bir kumardır. Özellikle lezbiyen yazarın genelde savaşıması gereken zorlu bir kavgası vardır; çünkü belirlediği andan itibaren onun kaybolmasını sağlamak için elinden geleni ardına koymayan bir dünyada, kelime kelime kendi bağlamını yaratmak zorundadır. Wittig için, her okuyuşta ilk şoku yaratacak biçimde kelimelerle darbe indirebilmek, ataerkilin bir propaganda silahı olarak kullandığı geleneksel simgeleri yıkmak adına büyük bir öneme sahiptir. Zira dil, damgaladığı öznenin yerini tahrif ederek onu izafi bir özne konumuna iter. Bütün dili yeniden sahiplenmek ise ancak tam ve eksiksiz bir 'ben' ile yapılabilir; bu öznelik olmaksızın konuşmak da yazmak da mümkün değildir: "Her birimiz, kelimelerin gerçekleştirdiği dönüşümlerin toplamıyızdır ve kelimeler, konuşmanın maddi gerçeklik üzerinde bir darbe etkisine sahip olduğunu unutmaksızın kullanılmalıdır. Bu yüzden yazar edebi bir eser yaratmak istese de, teması nedeniyle metin, edebi seviyede işlemeyi bırakır ve eşcinselliğin kurucu bir unsura dönüşmesinden ötürü yapıt, sosyal temalı bir metin hâline gelip ihmâle maruz kalır. Artık söz konusu eser, temasından ötürü metinsel gerçeklikten azledilmiştir; çoğunlukla bir sessizlik aracılığıyla ya da tekrar basılmayarak yolu kapanmış, yasaklanmıştır ve bundan böyle 'çağdaş metinler gibi' işleyemez" (90). Üstelik lezbiyen edebiyatının silinmiş olması, bununla da sınırlı değildir.²⁴ Edebiyatta lezbiyenliğin bir moda ve özentî şeklinde kaleme alınması da, Wittig'e göre, onun görünmezliğine hizmet etmektedir. Lezbiyen deneyim yaşamanın bir moda olduğu ifadesi, romanlarda hâlâ kullanılmaktadır. Heteroseksizme göre bir kadının, yani baskılanan bir yaratığın bir başka kadına, baskılanan bir yaratığa yönelik arzusu bütünüyle anlaşılmazdır. Dolayısıyla kadına sağlanan minimum çıkara rağmen, bir başka kadına yönelik arzu, nasıl olur da kadına varlığını veren 'sahipler' olmadan var olabilir? Heteroseksüelliğin en harika silahı, kendine mâl etmektir. Bu nedenle pornografide ve edebiyatta sevişen iki kadını görmek erkekler için erotiktir ve lezbiyen var oluşunun yok sayılmasına katkı sağlayan bir alaydır.

Lezbiyen edebiyatın ilk dönemi, on dokuzuncu yüzyıl kültürel feminizmi içinden gelişmiştir ve heteroseksizme karşı aşk ve cinsellik konuları, ilk kez lezbiyen yazınla edebiyatta görünür hale gelmiştir. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın *Tavan Arasındaki*

²⁴ Monique Wittig, kendi edebiyatı, dil kodları ve müziği ile lezbiyenliğin uluslararası bir kültür teşkil ettiğine dikkat çekerken, bu kültürün edebiyattan nasıl silindiğine de değinmektedir. Zira on dokuzuncu yüzyıla dek Sappho, lezbiyen edebiyatının gizli saklı olmayan tek yazarı olagelmıştır. Ayrıca Lesbos şairlerinden Daemophyle, Arthemis ilahisini amazonlara ithafen yazmış, ancak onun şiiri de Sappho'nun şiirleriyle aynı zamanda İskenderiye'de yanmıştır.

Deli Kadın eserinde, “on dokuzuncu yüzyılda yazarlık erkek işi olarak görüldüğü için kadın romancıların ters bir ortamda yazmak zorunda kaldıklarına dikkat çekmektedirler. Allah baba nasıl evreni yaratıp doğa kitabını yazmışsa, erkek de, penisiyle çocuk yarattığı gibi, kalemiyle de baba olarak sanat yapıtı üretir. Bu yüzden kültürde metnin yazarı, hayat verici estetik bir patriarktır” (akt. Moran 255-256). Bu dönemde lezbiyen yazarlar, aşklarını kodlayıp simgeleştirmiş, metaforlarla kendi deneyimlerini aktarmaya çalışarak şifrelemeye başvurmuşlardır. Homofobi nedeniyle kadınlar hemcinslerine duydukları aşkları tarih boyunca bazen doğaya dönerek, bazen de erkek kılığı veya adıyla gizlemek zorunda kalmışlardır (Zimmerman 453). Zimmerman bunu, kadın düşmanı toplumun kadın tanımlı kadınları susturduğu, olarak yorumlamaktadır. Dolayısıyla ona göre lezbiyen bir yazar, lezbiyen yazına yönelik hiç bilgisi olmadan kalemi eline aldığı anda, lezbiyen edebiyat geleneğinin yoksunluğu, eşcinsel kadın yazarı fazlasıyla etkiler. Lezbiyenlik on dokuzuncu yüzyılda cinsellikten ziyade, iki kadının güçlü sevgilerinin birbirine yöneldiği bir ilişkiyi tanımlamaktadır.²⁵ Bazı yazarlar kendi lezbiyenlik hikâyelerini farklı kadın kahramanlara paylaştırmış ve cinsel bir alt metin yaratmışlardır; böylece adını dillendirme cesareti gösteremeyen aşkın utançla kodlanarak kaleme alınması, lezbiyen edebiyat tarihini ‘hayaletimsi’ hâle getirmiştir. Bazı yazarlar ise kadın tanımlı olmayı yeni bir dil ile ifade etmeye çalışarak, metinsel ve cinsel arasında bir ilişki kurmuşlardır. Lezbiyen otobiyografik eserlerde, yazmak ve tutkunun kesin çizgilerini belirsizleştiren bir eşitlik çabası göze çarpmaktadır. Bu kurmacaların kadın kahramanları, kendi cinsel arzu ve kimliklerini anlamaya başladıkları, bunlar hakkında kararlılık gösterdikleri an yazmaya koyulmaktadırlar. Öte yandan bir açılma hikâyesi olan otobiyografik romanların bir kısmında lezbiyen, bir kurban, doğuştan bir hilkat garibesi ve patolojik bir çarpıklık olarak işlenerek seksolojinin tezlerine fayda sağlamıştır. Cinselliği heteroseksüelliğin normlarıyla denetlenemediği için lezbiyen, korku unsuru olarak da korku yazınında dehşet saçan bir vampir şeklinde yer almıştır. Dolayısıyla bir süre sonra eril fantezilere de dayanan bu lezbiyen temsillerinin, zamanla belirleyici hâle geldiği görülmektedir. Oysa Faderman’ın da ifade ettiği üzere, “çoğu kez düş kırıklığı ile el ele giden lezbiyen seks olarak bu aşkın sınırlı tanımı, erkeklerin hayal gücünden doğmuştur” (322).²⁶ Yirminci yüzyılın ortalarına dek, lezbiyen yazarlardaki imgeci

²⁵ Kadınlar arası aşkın, ruhu iyileştirici, sevebilme yeteneği aracılığıyla insanı duyarlı ve ince bir doğaya kavuşturan imkânları olduğuna inanılıyordu. Bedenselliğin kötülükleriyle kirlenmediği için kadınların cinselliksiz aşkı, dönemin seksten nefret eden Viktoryen toplumu için hayranlık duyulacak bir olguyu teşkil etmiştir. Dolayısıyla entelektüel, duygusal düzlemlerde tüm hayatı paylaşmak, on dokuzuncu yüzyılda kadınlar için teşvik edilir bir ilişki biçimi olmuştur.

²⁶ Kimi eleştirmenlere göre canavarlaştırılan lezbiyen imgesi, “gerçek kadın”ın itaatkâr, pasif ve namusunu altüst ettiği gerekçesiyle bu şekilde yansıtılmıştır. Bu bağlamdan hareketle denilebilir ki, bir lezbiyenin kendini ifade

üslup, göndermelerle yüklü anlatım ve alışılmamış dil yapısına rağmen bazı eserlerde lezbiyenlik olumlanan bir kimlik şeklinde işlenememiştir. Dil ve haz alanını birbirine kenetleyenler ise, yenilikçi bir dil anlayışı benimsemişlerse de, 1960'lara kadar heteroseksüel modeller altında yazabilmişlerdir; kız kardeşlik sahneleri ve tinsel dostluklar, anahtar lezbiyen mecazlar olmuştur (akt. Ögüt 291). Bu noktada Humm, kadın yazarın görünmezliği probleminin sorgulanması gerektiğine dikkat çeker; çünkü "edebi metinlerde kadının toplumsal, ideolojik ve kültürel normlara göre nasıl temsil edilerek konumlandırıldığı, edebiyatta bir izlek olarak kadınlara ne şekilde baskı yapıldığı" gibi sorunlara odaklanmak, kadın yazını ve iktidar ikileminin lezbiyen yazarı da hangi yollardan görünmez kıldığını açığa çıkaracaktır (25). Dolayısıyla lezbiyen kurmacalar, uzun süre Sappho'nun şiirlerindeki mitsel romantik imgelerle örülmüş, lezbiyen feminist hareketle birlikte ise gerçekçi lezbiyen tasvirleri ve karakterleri üretilmeye başlanmıştır (Moran 261, akt. Ögüt 299-300). Dolayısıyla 1920'de yazılan lezbiyen temalı bir eserle, 1990'da kaleme alınan benzer bir metni aynı ölçütler ışığında değerlendirmek, doğru bir kritiğe imkân tanımayacaktır.

Kate Millet'e göre, "ataerkil toplum düzenine yirminci yüzyılda bir destek gelecekse bu destek, eril edebiyattan gelmiştir" (287). Zira yirminci yüzyılın başlarında kadınların toplumsal ve hukuki engelleri görülmeye başlanmıştır. Bazı erkek yazarlar, değişimin etkilerini kadınlığın kötülüğünü konu edinen bir tutumla erkeksi fanteziler çerçevesinde işlemiş, kadın yazarlar ise kendi durumlarına sürekli bir başkaldırı ve giderek artan bir huzursuzlukla eğilmişlerdir.²⁷ Lezbiyen yazınında eril sembolleri ve inanç sistemlerini yapı bozuma uğratmanın önemi de, Millet'in ifadelerine bakıldığında daha net bir kavrayış sunmaktadır:

Erkeğin kadına nefretini açıklamaktaki birinci aracı olan 'kadına karşı edebiyat', hem öğüt verici, hem de gülünç bir nitelik taşır. Ataerkil sistemin sanat dalları içinde en propagandacı alanı edebiyat yaratmıştır. Bu edebiyatın amacı, her iki cinsin yerini ve durumunu pekiştirmektir. Ataerkil düzende kadını tanımlayan simgeleri, kadın

etmesi ve onun başkaları tarafından nesneleştirilerek yansıtılması arasında önemli bir ayrım söz konusu olabilmektedir. Popüler kültürdeki vampir lezbiyen imgeleri, homofobik stereotipler ve düşmanca yaklaşımların, 'üysal kadın' imgesine meydan okuyan eşcinsel kadına yönelik bir dehşetin ifadesi olduğu görülmektedir.

²⁷ Feminist edebiyat eleştirisinin oluşumu, çoğunluk kültürünün çoğunluğu temsil ettiği anlayışının mutlaka belli bir biçimde parçalanmasını ve yerinden edilmesini gerektirmektedir; bu da lezbiyen edebiyat kritiğinin eril kanona karşı duruşunu ortaya koyacak bir kapı aralamış olur. Erkek edebiyatı kanonunda yazarlar değişkenlik, tinsellik, edilgenlik gibi imgeleri çoğunlukla yalnızca kadına atfetmişlerdir. Bu yüzden bazı lezbiyen feminist eleştirmenler 1970'lerde, kadınsı özelliklerin zihinsel bozukluklara yüklenmesini ve baskın ideolojiye meydan okuyan kadınların histerik konumuna sokulmasını tenkit etmişlerdir.

yaratmamıştır. Bize öğretilen kadın kavramı, erkeklerin gereksinmelerine karşılık verebilecek biçimdeki kadındır. (80)²⁸

Kadın yazarların görünmezliği, eril edebiyatın yeniden incelenmesi, yeni okuma pratikleriyle feminist okurların arttırılması ve kadın yazarın sosyal/psikolojik yaşamının metinlerdeki yansıması, ikinci dalga feminizmin bu nedenle özellikle odaklandığı konuları teşkil etmiştir (Humm 311-313). Zimmerman'ın ifadesiyle “bu kuşak, on yıllardır edebiyatta sözü edilmeyen lezbiyen varlığının sınırlarını genişletmiştir” (451). Böylece lezbiyen kurmacalarda maskeleye ve şifreleme yaklaşımları terk edilerek, lezbiyen kişilik, olumlu biçimde işlenmeye başlanmıştır. Çünkü lezbiyenler geleneksel ahlak ve tanımlamaların dışına çıkmış, kendi deneyimlerinin gerçekliği ve karmaşıklığı doğrultusunda yazmışlardır (Öğüt 298). Fakat lezbiyen feminist yazında, lezbiyenliğin ne zaman başladığına dair açıklamalar yer almaz; vurgu, ana karakterin çoktan keşfettiği cinsel yönelimi dışında kendini keşfetme sürecidir. Lezbiyen karakterler fark ediş, kabulleniş ve açılma süreçlerini hayatlarının kesin sınırları ve dönemleri içinde yaşamazlar. Bu romanlar, kahramanların lezbiyenliği üzerinden kendini yeniden yaratması bakımından önem taşır. Genellikle lezbiyen feminist yazında, birinci tekil şahıs kullanılmaktadır. Böyle kurgular çoğunlukla heteroseksüel toplum tarafından yaratılan, lezbiyen kimliğe yönelik kalıplaşmış fikirleri eleştirir. Zira Humm'ın belirttiği gibi, “lezbiyen yazılar, lezbiyen kimliğin oluşumunda özel bir önem taşımaktadır. Ayrıca yaratıcı lezbiyen yazarlar ağırlıklı olarak, zenginlik ve biraz yenilik düşüncesiyle, edebi geleneğe gönderme yaparlar” (304). Karakter kimi zaman heteroseksüel bir yaşam sürdürdükten sonra lezbiyen bir bilinçle yeniden doğar ve erkeksiz, kadınların birbirilerini sevebilecekleri bir alanda var olur. Bazı lezbiyen kurmacalarda, kendini erkeğin içsel ve dışsal hâkimiyetinden kurtaran lezbiyenin, alışılmadık biçimde yaratıcı olduğu göze çarpmaktadır. Yaratıcı yazın, lezbiyen eleştirinin olumlu özelliklerinden birini teşkil etmektedir. Lezbiyen bir kurguyla beklenmedik anda ilk karşılaşmaların çarpıcılığı da söz konusudur. Bu yapıtlar, heteroseksist toplumun onayladığı edebi değeri olan kalıplaşmış fikirleri, lezbiyen kimlik aracılığıyla yerle bir ederler. Lezbiyen edebiyatı, toplumsal cinsiyet ve katı toplumsal cinsiyet rollerinin yarattığı trajedi gibi konularda daha esnektir (Zimmerman 469). Özellikle kıyafetler toplumsal cinsiyet rollerinin dış görünüşünü ortaya koydukları için,

²⁸ Millet bu konuyu Henry Miller ve Sartre üzerinden de örneklemiştir. Henry Miller, romanlarında şiddeti eşcinselliğin bastırılmasından doğan bir hareket olarak yorumlamıştır. Gaddarlık, cinayetten bile daha kötü ve tehlikeli olan eşcinselliği engellediği için olumlu karşılanmalıdır. Miller'a göre öldürme korkusu, şiddetten kopma ya da eşcinselliğe sapma korkusudur. Zira eşcinsellik sözcüğü yalnız erkek eşcinseller için kullanıldığından, bu tip bir davranış kadınlığa yönelik bir alçalış ve olgunlaşamama hali olarak belirlenmiştir. Sartre ise eşcinselliği uygulamayan kişinin eşcinsel olmadığını söyler ve Sartre'a göre, eşcinsel olmamayı seçtiği ve bunu pahalıya ödediği için bu kişi saygıdeğerdir.

lezbiyen sanatçılar reddettikleri bu rolleri giysiler aracılığıyla yansıtmaya eğilimlidir. Ancak sınırları belirlenmiş bir lezbiyen kültürü tanımlayan kesin konu ve temaların bulunduğunu ileri sürmek, Zimmerman’a göre doğru değildir (468). “Tahakkümcü iradeyi kabul etmeyerek hegemonyacı fallusu aradan çıkaran, iktidarın mesafesini daraltabilen lezbiyen aşklar, sakıncasız romantik dostlukların yerini almaya başlayınca, ‘lezbiyen’ de tanımlanır hale gelmiştir. Böylece romantik dostluk, işin içine cinsel ilişki ve tensel arzunun da girmesiyle hoş görülecek bir ilişki modeli olmaktan çıkmıştır” (Faderman 279). Yetmişler ve seksenlerde günlükler, biyografiler, ütopyalar, alternatif bir kanon yaratmak isteyen lezbiyenler için metinsel bir kapı aralamıştır. Bu romanlarda lezbiyen, kendi cinselliğine doğru çıktığı simgesel yolculuğun sonunda kendi kimliğini kurar (Öğüt 292).²⁹

Lezbiyen imgesi edebiyat eleştirisine, Adrienne Rich’in “lezbiyen süreklilik” kuramıyla girmiştir (akt. Zimmerman 463). Lezbiyen feminizm bölümünde de değinildiği gibi bu kurama göre, aralarında cinsel ilişki yaşanmayan kadınlar da, heteroseksüel olsalar dahi aralarındaki bağı güçlendirmek için kendilerini politik lezbiyenler olarak tanımlayabilirler. Zira “lezbiyenlik yalnızca cinsel birliktelik değil, kendi içinde geçerli tümel bir yaşam biçimidir” (Öğüt 291). Zimmerman, zengin derinlikte bir iç dünyayı paylaşmak ve eril tahakküme karşı politik destek alışverişinde bulunmak olarak da lezbiyen sürekliliğinin tanımını genişletmiştir (456).³⁰ Bu bağlamda lezbiyenizm, kadınlar arasındaki her tür yakın ilişkiyi kapsar. Rich, radikal bir edebiyat eleştirisi için, kadınların özyaşam öykülerine odaklanmayı önerir. Zira “biz ölümler uyandığımızda” adlı makalesinde de değindiği üzere, kadınların hemcins aşklarını, en çok günlüklerde, otobiyografilerde, anılarda ve şiirlerde görmek mümkündür (21). Söz konusu durum, Rich’in lezbiyen edebiyatta özne/fiziksel deneyimlere ne denli önem verdiğine işaret etmektedir. Çünkü yazarın bir lezbiyen olarak tecrübe ettikleri, kendi olabilme mücadelesine yönelik kavrayışını biçimlendiren eleştirel bir arka plan sunmaktadır; yazar, ataerkil toplumun sınırlarındaki konumunun ne anlama geldiğini, kaleme aldığı romanla yeniden keşfetmiş olur. Humm’ın da bu noktada ifade ettiği üzere, “Edebi olarak kendini yansıtabilme yollarının bulunması ihtiyacı, lezbiyen eleştiride baskı yapan bir unsur olagelmıştır” (311). Bundan dolayı, Rich’e göre ilk görev, lezbiyen yazarlar bulmak

²⁹ Rita Mae Brown’un *Rubyfruit Jungle* romanı ve Marilyn French’in *Kadınlara Mahsus* adlı yapıtı, yetmişlerin ve seksenlerin olumlu lezbiyen imgesini sunan eserlere örnek teşkil etmektedir.

³⁰ Diğer taraftan bazı lezbiyen kuramcılar, kadınlar arasındaki cinsel ilişkiyi hafife almanın, onların hayatını özgürleştiren etmenlerden birinin hafife alınması anlamına geldiğini ileri sürmüşlerdir. Kadınlar birbirleriyle kurdukları bağla ve bedenlerini erkeğin erişimine kapatmalarıyla, lezbiyenler olarak patriarkayı ve onun en güçlü araçlarından birini tanımadıklarını göstermiş olurlar. Heteroseksüellik ‘normal kadınların doğal yönelimi’ değildir ve patriarka ile heteroseksüellik birbirinden ayrılamayacağı için, birine direnebilmek adına, diğere de direnmek gerekir.

kadar, lezbiyen kadınların tarihini de araştırmak olmalıdır (akt. Zimmerman 455). Lillian Faderman da, aslında herkesin sandığından fazla açığa çıkmamış yapıtlarıyla ayrı bir lezbiyen edebiyatın mevcudiyetine değinir. Ona göre 1950'ler öncesindeki canavarlaştırılan lezbiyen imgesi, kadınların bastırılmasında büyük rol oynarken (397), pek çok lezbiyenin kendisinden nefret etmesine neden olmuştur (420). Ancak 1960'lardan itibaren kadınlar, lezbiyenliği bir kusur olarak heteroseksüellere açıklamaktan vazgeçip kendi deneysel üsluplarını yaratmaya çalışmışlardır (Faderman 479). Lezbiyen yazarların geleneksel üslupları reddetmeleri, ataerkinin keyfi tutumundan uzaklaşma çabasını yansıtmaktadır. Bu çaba, edebiyatın lezbiyenliği 'hastalık' olarak gösteren tutumuna direnmekle başlar ve eril kanon tarafından yaratılan çarpık karakterler, lezbiyenler üzerinde yıkıcı bir etkiye neden olmuştur. Dolayısıyla ikinci dalga feminizmle birlikte lezbiyen yazarlar, erkek egemen edebiyatın bir parçası olmayı ve onun sınırları içinde kalmayı reddetmişlerdir (Faderman 397-479).³¹ Geleneksel edebiyatın lezbiyen yazını heteroseksizm aracılığıyla nasıl görünmez kıldığını anlamak için, bu noktada Zimmerman'ın konuyu detaylandıran açıklamalarına başvurmak gerekmektedir:

Kimi yazarlar, kadın kimlikli olsalar dahi, biyografilerinde kendilerine yardımcı dokunan erkek akıl hocalarına ve erkek yoldaşlarına dair notlar düşerken, önde gelen lezbiyen yazarların yoldaşlığından söz etmeyi es geçiyorsa, bu heteroseksizmdir. Antoloji yazarları tarihsel anlamda değeri yadsınamaz olan Renee Vivien, Natalie Barney ve Radclyffe Hail gibi lezbiyen yazarları göz ardı ettiğinde, bu heteroseksizmdir. Antoloji yazarları Adrienne Rich gibi lezbiyen şairliğiyle ün yapmış bir sanatçının yalnızca heteroseksüel ya da cinsellik içermeyen eserlerini derlemesine dâhil ettiğinde, bu heteroseksizmdir. Konu bakımından tartışmalı bir antoloji hazırlanırken anneler, seks objeleri, ev kadınları, özgür kadınlar ve yaşlanmakta olan kadınlar gibi hususların kapsama dâhil edilip de lezbiyenlere yer verilmemesi, heteroseksizmdir. Bu tür çalışmalar lezbiyen varlığını yok sayıp silmekten başka bir şey yapmamış olur. Böyle bir çalışma, kadınların duygusal ve cinsel tamamlanmışlık arayışını yalnızca erkeklerde aradıkları yalanını sürdürmektedir. Bilhassa edebiyat ve tarih odaklı feminist çalışmalarda lezbiyen materyallerin yokluğu, bunların atlanması, heteroseksizme işaret etmektedir. (452-53)

³¹ Faderman yalnızca geçmişteki lezbiyen yazarlara sahip çıkarak bir lezbiyen gelenek yaratmakla kalmamış, ayrıca lezbiyen edebiyat tarihini saygıdeğerleştirerek daha çok kadının lezbiyenlik hakkında yaratıcı düşünmesini mümkün kılmış, böylece cinsel bir pratik olarak lezbiyenliğin mülkünü genişletmiştir.

Heteroseksizmin yükselttiği bu duvarları aşabilmek, etkili ve yaratıcı yeniden okumalar ve yeniden yazmalarla mümkündür. Rich'in "Biz Ölümler Uyandıığımızda" adlı çalışmasında da değindiği üzere, lezbiyen edebiyatının 'yasak' kategorisinden çıkıp sesini duyurabilmesi için, bilincin uyanışına ihtiyaç vardır. Geleneksel edebiyat kanonunu da, lezbiyen edebiyatındaki lezbiyen temsillerini ve dili de, toplumsal cinsiyet bilincine uyanmış eleştirel yaklaşımlarla okumanın önemi büyüktür. Çünkü Rich'e göre ancak toplumsal cinsiyet bilincine uyanmış eleştirel bir bilinç, politik bir kurum olarak zorunlu heteroseksüellik kavramını sorgulayıp bu kavramın yarattığı baskıyı aşacak kapasiteye erişebilmektedir (18). Nasıl ki edebiyat eserleri kendimizi ne şekilde tasavvur etmeye bizi yönlendiriyorsa, zorunlu heteroseksüellik kurumunun politik boyutu da bundan ayrı düşünülemez. Aynı şekilde cinsiyetçi ataerkil dil bizi ne ölçüde kapana sıkıştırıyorsa, feminist politikada da o ölçüde çözülmeyi bekleyen sorun var demektir. Dolayısıyla Rich, toplumsal kurumların yeniden yapılandırılmasında edebiyat ve dilin yeniden yazımlarla şekillenmesinin önemine dikkat çeker. Kadınlar içselleştirdikleri kendini ifade etme korkusundan bu şekilde kurtulabilirler ve edebiyata yaklaşımda yeni bir bilinç, aynı zamanda yeni okumalara yol açar. Bunun için de "kadının kendini bilmesi gerekir"; ancak Rich'e göre, "kadınlar için kendini bilmek, kimlik arayışından çok daha fazlasıdır: Bu, o kadının ataerkil toplumun dayattığı öz yıkıcılığı tanımaması ve reddetmesinin bir parçasıdır (20-25). *Kendine Ait Bir Oda* adlı yapıtında Woolf da aynı konuya Rich'ten yıllar önce, daha da sert bir üslupla değinmiştir: "edebiyata aktarılan erkeklere özgü değer ölçütlerine boyun eğmiş kadın yazar, babaerkil buyrukların ona biçtiği sınırları özümser. Bunu yapan kadın yazarlar kendi değer ölçütlerini, başkalarına uymak adına değiştirmişlerdir" (85). Dolayısıyla Woolf, patriarkanın göbeğinde sadece kendi gördüğünü dürüstçe anlatan kadınların erkekler gibi değil, 'kadınlar gibi' yazdıklarını belirtmektedir. Çünkü yalnızca onlar o buyurgan ısrarcı babaerkil öğütleri duymazdan gelmişlerdir. Üstelik bu kadınların arkasında, yardımlarına koşacak bir kadın edebiyatı geleneği de yoktur. Dolayısıyla Rich'e göre edebiyatın radikal eleştirisi, öncelikle yapıtların bizi nasıl yaşamaya, kendimizi nasıl tasvir etmeye ve dilimizin bizi özgürleştirdiği ölçüde nasıl kapana kısırdığını algılamaya sevk etmektedir; yeni bir bakışla görmek ve yaşamak ancak bu şekilde mümkündür. Kadının gereksinimlerini yok sayan erkek egemen kültür, kadın yazar için sorunlar meydana getirmiştir: "Yazarın kendisiyle bağlantı kurma sorunları, dil ve üslup sorunları, enerji ve ayakta kalabilme sorunları..." (19-20). Bu yüzden kadının öncelikle kendini ifade etmek adına, kendisi için yazması gerekir; yalnızca bu yolla bir kadın, kendi olma korkusu tarafından avlanamayacağı noktaya erişebilir. Kadın yazar, erkeğin müsamahası doğrultusunda, onun iktidarına tehdit oluşturmayacak ölçüde

kelimelerini seçtikçe, nasıl olmaya ve nasıl yazmaya ilişkin eril iktidarın kısıtlamasına tabi olacaktır. Kadın yazar, eril kanondaki ‘romantik, oyuncak bebek’ kadın olmayı reddeden bir üslupla yazabilmelidir. Çünkü aynı makalede Rich’in belirttiği gibi, “edebiyatın kelimelerindeki aldatıcı eril zorbalığı içinde yazan kadın, kendisine dair olan her şeyi reddetmekle karşı karşıya kalır: Zira erkeklerin yazdığı kitaplarda kadın imgesiyle yüz yüze gelmiştir” (21). Bu nedenle yazan kadın, yazmanın bir yeniden adlandırma olduğunu ve politik olanın yalnızca devlet kurumlarıyla ilgili bir olgu olmadığını kavrayarak işe başlamalıdır. Bu noktada Virginia Woolf’un *Orlando* adlı romanı, Rich’in söz konusu tezine bir örnek teşkil etmektedir; bir kadın olarak yazan Orlando, edebiyatta erkeğin otoriter olduğunu anlamış ve “asla düşündüğünü söyleme, daima ama daima bir başkasıymış gibi yaz!” (152) cümlesiyle ataerkinin kadın kalemını nasıl gölgelediğini açıkça dile getirmiştir.³² Şimdiye dek edebi yapıtlar, dişil olmadıkları ölçüde evrensel kabul edilmiştir ve Rich, kadının kaleminde baskı kuran otoriteler olmaksızın yazması gereğine önem vermektedir.³³ Aksi takdirde bu kalemden yükselen “başkaldır” sesine riayet edemeyen kadın, bu sesi duymazdan geldiği ölçüde kendisiyle çelişecek ve delirdiğini düşünecektir. Yazan kadının iyileşmesi, ancak tüm kültürün ağırlığı yüzünden kaybetmekte olduğu yaratıcı hayal gücüyle yeniden bağ kurmasıyla mümkün olabilir. Rich’e göre işte o zaman, eserdeki kadınla yazan kadının bütünleşmesi gerçekleşebilecektir. Bu tür metinlerde figür olarak yazar ve yazma şekli, bu metinlerde yazarlarının kendileri üzerine düşündükleri yazılı edimlerinin kayıtlarını gösterir niteliktedir. Böylelikle metin, cinsel benlik bilgisine doğru ilerlemeyi yazan bir araç haline gelmektedir. Eril edebiyatın istediği biçimde yazmayı reddederek kendi gerçekliğine ulaşan kadın yazar, içindeki öfkeyi böylelikle aşabilecektir. Bu yolla “kurgu yazın, ‘öteki’nin geçtiği süreçleri bize gösterecektir” (Rich 26).

Yukarıda değinildiği üzere yeni bir kadın dili yaratma konusu da bu doğrultuda öne çıkar. Mary Daly’nin maksadı da, sözcüklerdeki olumsuz göndermeleri tersyüz ederek bunu gerçekleştirmektir. Böylece Daly eril gücün yaydığı bilgiye karşı yeni kelimeler üreterek

³² Heteronormatif olmayan arzu ve kimliklerin edebiyatta sansürlendiği bir zamanda, Woolf kendi döneminde sınırlandırılmış egemen kimlik ve arzu kategorilerinin ötesinde tahayyül edilip yazıya dökülebilecek bir alan yaratır. Kimlik imkânlarını genişletmek için zamansal ve bedensel sınırları göz ardı ederek, toplumsal cinsiyet kategorilerinin sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda *Orlando*, postmodern kurmacaya öncülük etmiştir.

³³ İktidarın kadın kalemi üzerindeki gölgesine ilişkin Rich’in ifadeleri, diğer bazı eleştirmenlerce de detaylandırılmıştır; kimliğini açık biçimde yaşamayan bir lezbiyen, diğer yönelimdeki kadınlarla aynı toplumsal cinsiyet baskılarına maruz kalırken, açılmamış bir gey erkek, patriarkanın heteroseksüel erkeğe tanıdığı tüm ayrıcalıklara sahiptir. Açık olsun ya da olmasın, gey erkek yazarlar lezbiyen ve heteroseksüel kadın yazarlara oranla edebiyat tarihinde çok daha büyük yer tutmuşlardır.”

kadınları yeni bir sözcükler dünyasına çağırır.³⁴ Woolf da, hiçbir yere yazılmamış yaşamların birikiminin ve dilsizliğinin baskısını hissettiğini anlatırken, kadın yazarın ancak babaerkillerin öğütlerini görmezden gelebildiği takdirde sesini duyurabileceğini belirtir (101). Zimmerman için de lezbiyen eleştirinin temeli, sessizlikten kurtulmuş bir dilin yaratılmasıyla başlar. Ayrıca “Daly’ye göre erotik aşk, kadınlar arasında çok farklı biçim ve renkler alabilen enerji değiş tokuşunun yalnızca bir biçimidir” (akt. Öğüt 304). Rich de kadınları kadınlara çeken bu enerjiyi, edebiyatla bağdaştırmıştır; her kadında kadınlık enerjisiyle harekete geçip o enerjiyle ifade eden bir edebiyat arayan şey, onun içindeki lezbiyendir. Aynı şekilde Fransız feminizminin önceki bölümde sözü edilen kuramcıları da, benzer bir stratejiyle feminist yazına yeni bir eleştirel boyut kazandırmışlardır; burada amaç, ataerkile kadın yazınıyla başkaldırmak ve dişillığın sessizleştirilmesine son vermektir. Bu dil, bedene, sese yakındır ve bilinçdişisiyle ilişki kurar. Bu şekilde kadının nasıl olumsuz bir terim haline geldiği de sorgulanmış olur.³⁵ Örneğin bir değişim dili kullanmaya çalışan Monique Wittig, gelenek dışı üslubu sayesinde okurun edebiyata bakışı ve düşleri arasındaki sınırı yıkmaya gayret etmektedir. Fransız feministlerin bu yapısökümcü tavrı, üçüncü dalga feminizmine de hâkim olmuştur.³⁶ Bu nedenle bazı modern lezbiyen yazarlar, deneysel bir üslup ve içerik tercih etmektedirler. Lezbiyen yazınında, kadın dilinde kadın bedeninin ve kadın cinselliğinin yeniden vurgulanması gerektiğini düşünenler de mevcuttur. Eril kanon edebiyatta kitaplar lezbiyenliği heteroseksüellere açıklamaya çalışır ya da lezbiyenin heteroseksüel dünyaya uyum çabasını yansıtır; lezbiyenlik, romanın ana çelişkisidir. Oysa lezbiyen feminist romanlarda, kadınlar kendilerini yeniden yaratır ve ataerki sistem yok gibidir. Dolayısıyla lezbiyen edebiyat önce olumsuz lezbiyen temsillerinin yapısökümüyle başlar, olumlu lezbiyen rol modellerin övülmesine doğru yol alır ve nihayetinde farklılığa duyulan ihtiyacı yansıtır. Öğüt’ün Susan Griffin’den aktardığı üzere, “lezbiyenler, dışlananlar olarak ayrıcalıklı bir algıya sahiptir ve bu, eş zamanlılık olarak adlandırılabilir. Edebi kelimeler gerçeği yansıtmaz

³⁴ Mary Daly’ye göre feminist eleştirinin asıl amacı erkek gücüyle uzlaşmak değil, onun yerine geçmektir. Bu nedenle alternatif bir feminist dil önerisinde bulunmuştur. Daly, dile yerleşmiş erkeksi sözcükleri analiz eder ve yeni bir anlam bilim yaratır. Çünkü sözcük denetimi erkek gücünün bir numaralı yapıtaşdır.”

³⁵ Lezbiyen metinlerde çoğunlukla anne, labirentin merkezinde yer alır. Yapısökümcülüğüyle lezbiyen yazınına katkı sağlayan Fransız feminizminden Irigaray da, karmaşık anne-kız ilişkisi kalıplarının lezbiyen ilişkiler ve onları bildirmek için bir metafor olarak kullanılmasını önermektedir. Böylece o, lezbiyen ilişki ve arzuların temsiline, eril tanımlara temel bir başkaldırı olduğunu ifade eder. Cixous, bir kadına duyulan aşk dâhil olmak üzere dişil cinselliğin izlerinin, bütün cinselliğin matrisi olan anneye kadar uzandığını belirtmektedir. Kristeva ise bir kadının dildeki göstergesel ifadelerinin anneye, anaç olana dönüş ve söylemsellik öncesi bir eşcinselliği imlediğini öne sürer.

³⁶ Fransız feminizmi içinde kuir kuramın öncülerinden sayılan lezbiyen yazar Monique Wittig’e göre, lezbiyen yazarların dili, kadın yapıtları ile cinsel deneyimleri arasında sürekli kurdukları benzerlikler, edebiyata yeni perspektifler kazandırır. Wittig 1920’lerde başlayan ‘dili lezbiyenleştirme’ çabalarını ileri taşır. O, lezbiyen bedenin öznesini ikiye ayırır; böylece ‘ben’ sevgili ve yazar olarak ikiye bölünür.

fakat alternatif bir anlam sistemini sağlayabilir. Lezbiyen edebiyat ve eleştiri, cinsiyet klişelerini alaşağı ettiği kadar, edebi söylemin normlarını da alaşağı eden metinsel stratejiler sağlar. Metinlerin ne olduğunu öğrenmekten çok, metinsel dilin ve söz dağarcığının özgün anlamlarının arka planında ne olduğunu öğrenmek için okuruz. Metin, marjinlerde yakalanabilen yan sözlerdir” (298). Lezbiyen feminist bir kritik için Zimmerman bu nedenle en önemli noktanın “kelimeler arasındaki boşluğa ve gölgelerin içine bakabilmek” olduğunu vurgulamaktadır (459). Bunun için, konuşulmamış olanın tam merkezine sızabilmek gerekir. Lezbiyen metinlerin satır aralarındaki boşlukları ve suskunlukları yakalayabilmenin önemi, Foucault’nun sessizliğe ilişkin görüşlerine değinildiğinde daha da netlik kazanacaktır: Joanne Winning’in “Lezbiyen Modernizmi, Dolabın İçinde ve Ötesinde Yazmak” adlı çalışmasında da aktardığı üzere, “Foucault’ya göre sessiz kalma edimi, bir tür dile getirme biçimidir. Bir kişinin kimliğini ya da tutkusunu söylememesi, tarif etmemesi, yine de bir cinselliği dile getirmedi” (79). Sessizlik bir tür konuşma edimi olduğuna göre, eşcinselliği örtülü biçimde işleyen lezbiyen metinlerin de, yazmanın benlik ifadesi ihtiyacını yansıttığı düşünülebilir. Özellikle yazar şifreli bir dil kullansa da yazmak, egemen kültürün söylemleri karşısında lezbiyene özerk bir var oluş olarak tanınma işlevi kazandırmaktadır. Bu tür bir kritiğin sonuçları tehlikeli görünse de, Zimmerman, bunun kabul edilmiş geleneksel eleştiri normlarını yıkarak kalıp kavrayış biçimlerimizi dönüştüreceği kanaatindedir. Zimmerman bu nedenle lezbiyen eleştirinin, kadınlara yönelik ihtimalleri kavrayışı genişletebileceği üzerinde durmuştur: “Ancak o zaman tüm kadınlar lezbiyen görüş biçimine kendilerini adapte ederek gelişip serpilecektir. Zira lezbiyen eleştiri, evrenselleştirme kavramını dönüştürmeye çalışmaktadır” (470). Peter Barry’ye göre, lezbiyen kritiği, kategoriler arasındaki eşiği aşmayı önermelidir. Bu şekilde ben ve öteki, özne ve nesne, seven ve sevilen arasındaki sınırların eşcinsel ilişkide nasıl muğlaklaştığı göz önüne serilebilecektir. Barry, bu tip bir kritiğin temel amaçlarını şu şekilde özetlemektedir:

Kadın deneyimlerini yeniden değerlendirmek; edebiyatta kadın imgesinin temsilini gözden geçirmek; Kadının eksik, bütünden kopuk bir parça ve doğanın ötekisi olarak temsillerine direnmek; okumayı politik bir eylem olarak görüp metinlerdeki iktidar ilişkilerini incelemek ve ataerkinin yaşamı işgal ettiği alanın genişliğini ortaya koymak; toplumsal inşaları ‘doğal’ gösterme biçimiyle dilin rolünün farkına varmak. (129)

Bu yolla lezbiyen edebiyat eleştirisi, geleneksel edebi realizm anlayışını bertaraf edebilmiş metin ve konuları destekleyen bir nitelik taşıyabilmektedir. Normları meydana getiren

kategorilere karşı bilinçli bir dirençle sınırı aşmayı ifade eden metaforik bir lezbiyen farkındalığı yaratmak bu doğrultuda oldukça önem arz etmektedir. Lois Tyson'un kitabında yer verdiği feminist eleştirinin temel sorularından yola çıkarak lezbiyen kritiğin odaklandığı diğer sorular şu şekilde sıralanabilir:

Edebi eser patriarkanın kültürel ya da psikolojik işleyişine ilişkin neleri açığa çıkarmıştır? Kadın karakterler nasıl resmedilmiştir ve romanın kaleme alındığı dönemle kadın karaktere atfedilen rol arasındaki ilişki nasıl ele alınmalıdır? Yapıt, kültürel etmenlerle toplumsal cinsiyetin kesiştiği noktaları ne şekilde içerir? Roman, lezbiyen kimliği nasıl tanımlamaktadır? Karakterler, kendilerine atfedilen toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışlar mı sergilemişlerdir? Değerlendirilmekte olan çalışma, geleneksel toplumsal cinsiyet algısını reddetmekte, sorgulamakta ya da olduğu gibi kabul mü etmektedir? Bu edebi eser göz ardı edilmiş midir? Şayet durum böyleyse söz konusu eseri bu ihmale maruz bırakan neden nedir? Yazarın hayatı ve onun içinde yaşadığı kültür de göz önünde bulundurulduğunda, kaleme aldığı çalışma kadının yaratıcılığına dair ne tür bir izlenim uyandırmaktadır? Yazarın üslubu dikkate alınır, spesifik bir kadın yazını oluşturmaya yönelik süregelen gayretlere ne tür bir katkıda bulunduğu söylenebilir? Kadın edebiyatı tarihi bağlamında yapıt nasıl bir rol üstlenmektedir? (119)

Görüldüğü gibi Tyson, Bary, Zimmerman ve Rich'in dile getirdiği hususlardan hareketle, asıl önemli olanın doğru bir kritik olduğu ön plana çıkmaktadır; hangi metnin neye göre lezbiyen olduğu konusundaki belirleyici faktörlere odaklanmaktan ziyade, yukarıda değinilen noktalar ışığında eleştirel bir yaklaşım geliştirmek, lezbiyen yazın ve iktidarın irdelenişine daha kıymetli katkılar sağlayacaktır. Zira lezbiyen eleştiri, erkeksilik-kadınsılık temsillerinin edebiyattaki tezahürüne odaklanır ve kullanılabilir kültürel dilin yapıları üzerine kuruludur. Bu yüzden eleştirmenler, metnin satır aralarındaki 'okunmayan'a gözlerini çevirmektedirler; böylece edebi söylemin normlarını alaşağı eden metinsel stratejiler ortaya çıkar. Yaratıcı yazın denemeleriyle, uzlaşım sal türle başkaldıran imgelerle dolu üslubu ve kullandığı sembollerle, çok katmanlı bir okuma fırsatı sunuşuyla lezbiyen edebiyat, öznelliklerin birikerek ilerlediği bir yolda süreklilik arz etmektedir. Wittig'e göre, Lezbiyen yazarların dil kullanımı, kadın yapıtları ve cinsel deneyimleri arasında devamlı yaptıkları analogiler, edebiyata daha da çok katmanlı yazı ve okuma modellerinin kapılarını açacaktır (92). Böylece lezbiyen eleştiri, devamlılığı için sabit yorumlama kanısını reddeder. Bu bağlamda katı

değişmez gerçeklikleri aşan lezbiyen eleştirisi, lezbiyen edebiyat kimliğini kurumsallaştırmak için azınlıkla çoğunluk arasındaki karşıtlıkları yerinden etme işlevine sahiptir. Lezbiyen eleştiriyi aydınlatan otobiyografik algılardan hareketle, lezbiyen edebiyatında öznel deneyimlerin ne denli mühim olduğu dikkat çekicidir; Daly, Wittig, Irigaray gibi kuramcılar da belirttiği gibi, bastırılmış dişil kimliğin dile getirilmesi, ancak ‘ben’ konumundan konuşabilmekle mümkündür. Lezbiyen kritiğe sağlam temeller kazandıran, kadın kimlikli kadın tarihinin ve kadınların dostluklarının feminist icadıdır. Wittig, yukarıda da değinildiği şekilde, feminizm olmasaydı, lezbiyen kültür ve toplumun her zamanki gibi sır olarak kalmış olacağından söz etmektedir. Dolayısıyla feminist edebiyat geleneğinden doğup farklı kuramlarla zenginleşen lezbiyen edebiyat, Zimmerman’ın da ifade ettiği gibi, tüm feministlerin el ele olmasını gerektirir; “aksi takdirde lezbiyen olsun, heteroseksüel olsun, böyle bir kaybın acısını hepimiz çekeriz” (470).

2.4.Eşcinsel Temalı Eserlerde Lezbiyen Temsilleri: Örnekler

Yukarıda incelenen kuramsal çerçeveden hareketle, bu bölümde Batı ve Türk edebiyatından seçilmiş bazı eşcinsel temalı eserlerde lezbiyen temsillerin nasıl ifade edildiğine değinilecektir. Kısaca ele alınacak olan yapıtların, edebiyatta lezbiyen temsillerinin değişkenliği hususunu aydınlatacağı düşünülmekte ve Cahide Birgül romanlarının analizine giden yolda söz konusu örneklerin daha net bir kavrayış sağlayacağı umulmaktadır. Yapıtlardaki lezbiyen temsillerinin farklı kalemlerden ne şekilde yansıtıldığına değinmek ve heteroseksizm, kadın dili, lezbiyen görünmezliği, lezbiyen ilişkilerin tasvir biçimleri gibi hususlar, temel odak noktalarını teşkil etmektedir. Güçlü kadın imgeleri, olumsuz lezbiyen temsilleri, iktidarın bu temsiller üzerindeki belirleyiciliği, konuya farklı örnekler ışığında farklı perspektiflerle yaklaşmayı kolaylaştırarak daha çok katmanlı okumalara kapı aralayacak niteliktedir. Dolayısıyla çeşitlilik arz eden bu konunun zenginliği göz önünde bulundurulduğundan, roman alıntıları yalnızca olumlu veya olumsuz örneklerden seçilmemiştir. Zygmund Bauman’ın da belirttiği üzere, “bireyleşmenin başıboş olduğu dünyamızda, ilişkiler iki ucu keskin bir kılıç gibidir. Güzel düşler ile kâbuslar arasında gidip gelirler, birinin diğerine ne zaman dönüşeceği bilinmez” (9). Bu nedenle tüm lezbiyen ilişkilerin gerçek hayatta da, edebiyatta da mükemmel ya da tamamen kusurlu olmalarını beklemek, romanlarda yalnızca iyi veya kötü odaklı bir temsil biçimi bulma kaygısıyla bunların eleştirisini sunmak doğru bir eleştiriye fırsat tanımayacaktır. Eserin kaleme alındığı döneme göre yazar, göndermelerle yüklü, saklı işaretlerle deneyimlerini aktarmış olabilir. Örneğin metinlerde birbirinin aynası niteliğinde hemcins karakterlerle karşılaşmak da, kimi

edebi eserlerin barındırdığı lezbiyen işaretler arasında yer almaktadır; öyle ki bazen seven-sevilen arasındaki çizginin muğlaklaştığı görülebilir. Bu yüzden eserin dış görünüşte yansıttığı olumsuz imgeleri değerlendirirken onu yüzeysel bir bakışla marjinalere itmek yerine, yapıtın yazıldığı dönemi dikkate alan eleştirel bir yaklaşım geliştirmek gerekmektedir; aksi takdirde geleneksel heteroseksist edebiyatın tuzaklarına düşen okur, lezbiyen feminist eleştirinin derin merceğinden yapıtı değerlendiremeyerek, gözden kaçırdıklarıyla dışarıda kalmış olur. Woolf’un da ifade ettiği gibi, “bir roman gerçek yaşama benzediğine göre, değer ölçütleri de gerçek yaşamdakileri andırır” (84). Dolayısıyla yukarıda da değinildiği üzere, feminist bilinçte bir okuma, bayağı tezatların ötesini görmeyi, satır aralarındaki boşlukları fark edebilmeyi ve eser ile yazarı tek bir kategoride değerlendirmemeyi gerektirmektedir. Bu nedenle aşağıda yer verilen alıntılar tezin sınırlaması doğrultusunda özet şeklinde bir analiz niteliğindedir. Ayrıca Birgül’ün romanlarını incelemeyen evvel kuramsal çerçeveyi netleştirmek adına seçilen söz konusu alıntıların, karşılaştırmalı olarak doğu-batı edebiyatı ekseninde daha kapsamlı çalışmalara zemin hazırlayacağı umulmaktadır.

Ingeborg Bachman, suskunluktan oluşmayan, susturulmuş bir ‘ben’in farkındalığıyla yazan ve yeni bir dil olmadan yeni bir dünyanın da söz konusu edilemeyeceğini düşünen kadın yazarlardanır. *Otuzuncu Yaş* (1961) adlı öykü kitabında yer alan “Gomore’ye Bir Adım” adlı öyküsüyle, heteroseksizmin kalıp yargılarına meydan okumakta ve lezbiyen deneyim yaşamaya karar verme güçlüğü çeken Charlotte’un, kendisiyle ilgilenen Mara karşısında düştüğü iç çelişkileri konu almaktadır. Bu şekilde Bachman, heteroseksist sistemi ve kadının bu sistem içindeki toplumsal cinsiyet rolünü sorgulamıştır. Lezbiyenliğin, her türlü ahlaksızlığa sapıldığı için tanrı tarafından yok edilen Gomore kentiyile sembolize edildiği bu hikâyede evlilik, kadının dışı rolünü kabullenmesi olarak görülürken lezbiyen ilişki, kadının kendi iç dünyasını doyasya anlayıp yaşayabilmesi adına toplumsal güç dengelerini cesurca altüst etmesiyle özdeşleştirilir. Üstelik Gomore’ye ithaf edilmişçesine, öykünün geçtiği ortam cehennem kırmızısıdır; kocasıyla sahip olduğu yuvadaki tüm tahakküm biçimlerini yok ettiği takdirde kadın, lezbiyen sevgilisiyle yepyeni bir dünyaya ve dile yeniden doğacaktır. Charlotte, Mara kendisine sarıldığında, kendisiyle aynı hamurdan yapılmış bir varlık olduğu için ona el sürmesinin mümkün olamayacağına inanır. Mara’yı hem kendinden uzaklaştırmaya çalışır, hem ona karşı koyamaz, hem de kocasıyla kendisine ait olan yuvaya ihanet ettiği duygusuna kapılır:

Charlotte özgür hissediyordu kendini, bundan böyle gözüne hiçbir şey olanaksız görünmüyordu. Kendisi gibi bir yaratıkla ne için birlikte yaşanmasını? ... Bundan

böyle başkalarının kendisinden istediği gibi düşünmeler, başkalarının izin verdiği gibi yaşamalar sona ermeli, kendi bildiği, kendi istediği gibi yaşamalar başlamalıydı. O an neden geçmişte birçok erkekle birlikte olduğunu ve neden sonunda içlerinden biriyle evlendiğini hiç bilmiyordu. Bundan saçma şey olmazdı. Mara'yı uyandırıp onunla yatak odasına yollanacaktı. Giysilerini sıyırıp atacaklardı üzerlerinden, kolay olmayacaktı. Ama bu da vardı işin içinde, böyle başlaması gerekiyordu. Daha öncesinde böyle bir şey hiç olmamışsa, ilk karşılaşmada nasıl uyanabilirdi bu duygu? ... Charlotte Mara'yı sevebilseydi artık bir erkeğin yanında bir dilde yurt tutmaz, kendi kendine yurt edinir ve Mara'ya içinde yaşayacağı evi kurar döşerdi. O zaman içinde yaşayacağı evi seçen, gel gitleri, dili seçen kendisi olurdu. Bundan böyle seçilmiş olmaktan çıkar, bundan böyle bir dil içinde seçilebilir olmaktan çıkardı. ... Nihayet kendi yaratığını bulmuştu. Bundan böyle dünyayı devralabilir, yol arkadaşını seçebilir, eski simgeleri geçersiz kılıp yeni simgeyi tasarlayabilirdi. ... Charlotte hoşlanarak bakmıştı kadınlara hep. Onlara baktıkça duygulanmış, gözlerinin içi gülmüştü. Ama elden geldikçe kadınlarla konuşmaktan kaçınmıştı. Ama kendisi konuşmasını öğretecekti Mara'ya. Alışılmış dilden kaynaklanan hiçbir bozguna izin vermeyecekti. (110-130)

Görüldüğü gibi öykünün ana karakteri Charlotte, yönetilen olmayı reddetmektedir; zira yaşadığı evin düzenine varana dek her şeyi önceden kocası belirlemiştir. Burada üzerinde durulması gereken özel nokta, Bachman'ın ana karakter üzerinden yeni bir dünya ve dil olanaklarına kapı aralamış olmasıdır. Zira Mara ile olursa Charlotte artık 'seçilen' olmaktan çıkacak, başkalarının yargıları doğrultusunda yaşamayı reddedecek ve 'yönetilen' tarafın dışında kalan yeni bir dil yaratabilecektir. Karakterin önünde açılan bu dünyada olanaksız diye bir kavram mevcut değildir; mühim olan, başkalarının izin verdiği yaşamların dışına çıkabilmesidir. Bu yönüyle Bachman'ın, normların alt üst edildiği bir dünyada susturulmuş 'ben'e kelimelerini keşfetmesi adına, normların 'evrenselliği' algısını yıkmayı bir kılavuz niteliğinde göstermiş olması hayli önem taşımaktadır. Kadınlara özdeşleşmiş bir kadının, eski alışılmış sosyal kalıpları ve seçilenin konuştuğu dili konuşmayı reddetmesi de bu bağlamda sunulan bir önermedir.

Metinler arasılıkla Gomore'ye yapılan bir diğer göndermeyi de, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde: Sodom ve Gomore* adlı eserinde görmek mümkündür. Ancak Bachman'da heteroseksüelliğin tuzağından çıkmak üzere adım atılması gereken Gomore, Proust'un kaleminde ahlaksız bir eğilime işaret etmektedir. Bachman, Gomore'ye atılacak

adıyla kadının seçim yapabilme, susturulmuş benliğinden kurtulabilme olanağına gönderme yaparken, Proust lezbiyenleri Gomore ile anlaşma yapmış olan, yaptığından utanmayan seviciler şeklinde ifade etmektedir. İki kadın arasındaki cinsellik, oyun oynamak gibi yansıtılır ve ‘eşcinsel’ sözcüğü yalnızca erkekleri ifade ederken kullanılır. Ana karakterin sevgilisi Albertine biseksüel bir kadındır ve romanın anlatıcısı, sevgilisinin bir hemcinsi tarafından her an baştan çıkarılacağı korkusuyla kıskançlık krizleri geçirir; çünkü Albertine hiçbir zaman kadınlardan hoşlandığını dile getirmemiş, ancak anlatıcı onu başka kadınlarla yakınlılaşırken görmüştür. Albertine bu yüzden erkek arkadaşıyla birlikteyken ona ‘normal’ görünebilmek için, kendini kadınların yüzüne bile bakmamaya mecbur hisseder. Aşağıda verilen alıntılar, metnindeki lezbiyen temsili ve lezbiyenliğe yaklaşımını ortaya koymak ağısından seçilmiştir:

Çoğu kez iki genç kız birbirlerini arzuladıklarında, adeta bir ışık olayı meydana gelir, iki kızın arasında sanki fosforlu bir çizgi oluşurdu. Bu arada şunu da belirtelim ki, dağılmış olan Gomore, tartılmaları mümkün olmasa da bu tür somutlaşmalarla, atmosferin bir bölümünü olduğu gibi tutuşturan yıldız işaretleri aracılığıyla, her kentte, her köyde, ayrı düşmüş üyelerini tekrar bir araya getirme, kutsal kitaptaki kenti yeniden kurma amacını güder” (260). Proust’un Gomore’si, lezbiyenliğin günah olduğunu kutsal kitaplardaki günah algısıyla tastik etme maksadı taşımaktadır. “Albertine’in eski alışkanlıkları yeniden canlanabilirdi. Eğer böyle eğilimleri varsa, benimle başka bir yerde de bu zevklerini tatmin edecek bir arkadaş bulacaktı. Çocukluk alışkanlıkları yeniden doğacaktı.” (530). Yazarın, “yaptığından utanmayan sevicilik” diye tasfir ettiği hemcins arzusu, lezbiyenliğin geçici bir heves olduğu yönündeki heteroseksist yargıları perçinleyecek şekilde, “çocukluk alışkanlıkları” olarak dile getirilmiştir. “Bu kıskançlığın yanında öteki herhangi bir delikanlının yanında duyduğun kıskançlık bir hiğti. Öyle bir durumda, olsa olsa bir rakipten korkum olur, onu mağlup etmeye çalışırdım. Ama bu durumda rakip, benim benzerim değildi; silahları farklıydı, aynı zeminde mücadele etmem, Albertine’e aynı hazları tattırmam, hatta bu hazları tam olarak kavramam imkânsızdı. ... Kız arkadaşımın profesyonel lezbiyen Mile Vinteuile ile samimiyetinin ifşaatı kesinleştiğinden beri, bana öyle geliyordu ki, Albertine benimle birlikte olmadığı her an, kendini başka kadınlara teslim ediyordu. Albertine’in yalnız kalmasını ne pahasına olursa olsun engellemem, onu yanımda tutmam gerekiyordu. (534)

Kadınlar arası cinselliğin çocukluk alışkanlığı ve geçici bir oyun olarak yansıtılmış olmasının yanında, erkek anlatıcının Albertine’i özel mülkü gibi sürekli kontrol altında tutmaya çalışması da, romanın lezbiyen temsiline yönelik güçlü ipuçları sunmaktadır. Üstelik anlatıcı Albertine’den söz ederken, onun “bir ahlaksızlığa eğilimli olarak doğduğunu” ifade eder. Böylece eşcinselliği doğuştan gelen, doğaya karşıt bir ahlaksızlık olarak tanımlarken, dişil hemcins ilişkileri eşcinsel olarak ifade etmeyişi de, heteroseksist algının erkek ve kadın eşcinsellere ilişkin ayrımcı tutumlarını göstermektedir. Rich, iktidar alanında kadın ve erkek eşcinsellerin pratiklerinin aynı olmadığını ve eşcinsel kadını iktidarın baskılayış şeklinin daha ağır bir farklılık içerdiğini anlatmak adına, eşcinsel sözünü hemcinsine yönelen kadınlar için kullanmayı reddeder. Proust’un romanında ise, toplumun lezbiyen ilişkileri geçici ve ciddiyetsiz bulmasına dair ayrımcı bir ima söz konusudur. Proust, lezbiyeni dehşet verici isteklerle donatmış, kadınlar arası aşktaki derin tutkuyu göz ardı ederek, sırf haz için her kadınla yatmanın lezbiyenlikte belirleyici olduğunu iddia eden bir üslupla yazmıştır.³⁷

Benzer şekilde Djuna Barnes’in *Geceyi Anlat Bana* (1936) adlı romanında da, Proust’un yapıtındaki yozlaşmış lezbiyen imgesine rastlamak mümkündür. Ancak Wittig’e göre Barnes ve Proust, dönemin metinsel gerçekliğini dönüştürmüş yazarlardır. Stratejik olarak Barnes Proust’tan daha önemli olduğu halde, tıpkı Sappho gibi sürekli kaybolma tehdidi altındadır. Proust’un eserleri gittikçe klasik hâle gelirken Barnes’in yapıtları birden parlayıp ortadan kaybolmuştur. Üstelik lezbiyeni hilkat garibesi olarak yansıtan bu yapıt, Zimmerman’ın nazarında okuru rahatsız etmemesi gereken bir husus içermektedir: Rene Vivien’in Sappho’sundan, Wittig’in amazonuna giden yolda neyin nasıl değiştiğini incelemek adına bu eserin analizi, lezbiyen feminist eleştirinin yolunu aydınlatan bir niteliğe sahiptir. Üstelik Barnes’in ve Bachman’ın pasajları, çağdaş lezbiyen yazınına göre çok yönlü ve imge yüklü üslubuyla daha karmaşık tasvirlerle sahiptir: “Soyu kurbandan gelen bir geleceği yaşadığı için, nasıl ki kesik bir el bir türlü inkâr edilemezse, Robin de Nora’nın vazgeçemediği bir yoksunluktu” (61). Barnes’daki lezbiyen karakterler, özellikle ana karakterler olan Nora ve Robin’in anlatımlarından da çıkarılabileceği gibi, karmaşık kişilikler ve yozlaşmışlıklarıyla acı çeken kurbanlar olarak yansıtılmışlardır. “Nora, her saat son saatim, dedi umutsuzca. Robin’in gecelerini yaşayacak kadar zaman yok. Robin’in hayatı durmak bilmez bir kazaydı. Bende kötü bir şeyler var; kötülüğü ve rezilliği seven bir şey.

³⁷ Woolf da Proust’un kadınlar üzerine yazması hususuna getirdiği eleştiride, onun büyük ölçüde kısıtlı ve taraf tutucu olduğuna değinmektedir. Çünkü karşı cinsle ilişkileri içinde görülmek, aslında kadının yaşamının küçük bir parçasıdır. Oysa kurmaca yazında kadınlar arasındaki ilişkiler birçok kez hiç el atılmadan bırakılmış ya da çarpıtılmıştır.

Saflığın kara sırtı. Dürüstlüğü iğrenç bir aşkla seven bir şey. Yoksa onu yalancının kapısında arar mıydım? İnsan kendini korkuya alıştırmak için tanrıyı yarattı. Güç isteyen bense, oğlana benzeyen bir kızı seçtim. ... Robin'in aşkı ve benimkisi baştan beri imkânsızdı ve birbirimizi sevmekten artık sevemez olduk" (101-103). Burada lezbiyen ilişkinin, güç arayışıyla peşine düşülen imkânsız bir aşk olarak aktarılışı, Nora'nın "kötülüğü ve rezilliği seven" bir yanı olduğunun vurgulanması, eril kanonu besleyerek lanetli kadın imgesini pekiştiren unsurlar teşkil etmektedir. "Bir kadını öperken, onun dudaklarında kendi dudaklarını öpersin. Eğer onu alırlarsa senden, seni çaldıkları için ağlarsın. Robin yalnızca sarhoş olduğunda ve sızdığında benimdi. Ancak körkütük sarhoş olduğunda benim oldu sonunda. Onu hep bebek elbisesine sığmayan, uzun boylu bir çocuk gibi gördüm. Yardıma ve güvenliğe ihtiyaç duyuyordu. Çünkü kendi kâbusundaydı. Araya girip onu kurtarmaya çalıştım ama ona asla zamanında ulaşamayan, rüyasındaki gölge gibiydim. Rüya görenin çılgılığı hiç yankılanmaz, ben de cevap vermeye çalışan bir yankıydım sanki" (125). "Bir kadını öperken, aslında kendi dudaklarını öpersin" ifadesi, hemcins aşkların adeta narsistik duygular üzerine kurulduğunu ima eder niteliktedir. Öte yandan Nora'nın bir kâbus içinde sıkışmışlığını ve çılgınlığını duyuramayan aciz bir varlık olarak tasvir edilmesi, her iki kadının da 'acayip seçimleri' nedeniyle sonsuza dek acı çekmeye layık olduklarına işaret eder.. "Sonunda dedi Nora, bana geldiler, Robin'in çılgına çevirdiği kızlar, Rahatlamak için bana geldiler, tanrım, kendilerini dizlerime atan kadınlar... Birden bütün yaşamamın ne olduğunu anladım, Robin'den ne umduğumu: garantili işkence. Ondan ağlayarak dışarı çıkmamasını dilediğimde, inadına çıkıp giderdi" (127).

Nora'nın cümleleri, lezbiyen temsillerin ne denli irrasyonel, ölesiye mutsuz, uçlarda yaşadıkları için doğuştan kasvete mahkûm olarak yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Bu karakterler avuntudan yoksun, çarpık kişilikleriyle umarsız kurbanlardır ve içine düştükleri kasvetli geceyi anlatmakta, sürekli gecenin karanlığını yaşamaktadırlar. Bachman'ın kalıp yargıları geride bırakma cesareti gösteren kadına yeni dil olanaklarının da sunulacağını ifade etmesine karşın Barnes, imgeci dili ve yoğun anlatımına rağmen kelimeleri ataerkil ideolojiyi besleyen lezbiyen temsilleri inşa etmek üzere kullanmıştır. Dolayısıyla lezbiyen eleştirinin ilgi alanındaki içerik ve dilin belirleyiciliği hususu, bu yazarların hem dili hem de içeriğiyle patriarkaya direnmek veya onu beslemek arasında nasıl sıkı bir bağ olduğunu ortaya koyan farklılıklar içermektedir. O hâlde Barnes'i tüm bu olumsuz görünen lezbiyen temsilleri doğrultusunda mı eleştirmek gerekir? Yukarıda da ifade edildiği gibi, hiçbir yapıt yayınlandığı dönemden bağımsız biçimde yorumlanamaz. Djuna Barnes'in yazdığı dönem ve

Proust'un klasikleşmesi karşısında maruz kaldığı yok olma tehdidi dikkate alınırsa, heteroseksist toplumda lezbiyenin deneyimlediği güçlükleri kadın yazar olarak bu imgeler aracılığıyla göz önüne sermek dışında bir seçeneği olmadığı söylenebilir. Zira yapıtın göndermelerle yüklü muğlak çatısı, ilerici edebiyat stratejisi sayesinde sonraki modernist yazın örneklerine de zemin hazırlamıştır. Nihayetinde Barnes gibi bazı yazarlar, ikinci dalga feminizmin sunduğu cesur anlatım olanaklarından yoksun bir dönemde, var olabilmek adına konuyu bu biçimde kaleme almak zorunda kalmışlardır. Barnes'in seçtiği motifler, heteroseksist edebiyat tarafından marjinalere itilmiştir. Bu yüzden yazarların kimi zaman kendi deneyimlerini yapıtlarındaki saklı işaretlerle dile getirmek durumunda bırakıldıkları gerçeği göz ardı edilmemelidir. Ayrıca 1960'lara dek genellikle heteroseksüel kodlar altında yazdıkları düşünülürse, bu üstü kapalı üslubun feminist okumalarda nasıl işlev gördüğüne odaklanmak oldukça önem taşımaktadır. 1930'larda bir kadın yazarın, lezbiyen temsilleri, Jeanette Winterson'a benzer bir şekilde kaleme almasını beklemek, eserini bastıramaması ihtimaliyle yazarı karşı karşıya bırakacağından, bu tür değerlendirmeler lezbiyen edebiyatın görünmezliğine göz yummak anlamına gelmektedir.

Kullandığı alternatif kurgu ve dil ile lezbiyen edebiyatın görünür olmaya başladığını gösteren önemli roman örneklerinden biri, Winterson'ın *Tek Meyve Portakal Değildir* (1985) adlı yapıtıdır. Yapıtın otobiyografik olup olmadığı sorusunu yazar: “Hayır kesinlikle değil ve evet tabii ki öyle!” şeklinde yanıtlayarak lezbiyen kritiğine de yeni bir kapı aralamıştır. Çünkü bir açılma öyküsü olsa dahi, romanın tümüyle gerçeklikten beslendiğini iddia etmek kabil değildir; öte yandan çalışmanın otobiyografik olması, bir metni kesin hatlarıyla lezbiyen yapmaya yetmeyecektir. Roman ergenlik çağlarına vardığında genç bir kadının eşcinsel yönelimini keşfetme sürecini konu almaktadır. Geleneksel yazım kalıplarını kıran biçimi ve aykırı görülen özgün değerlerini ön plana çıkaran ihlalcı üslubuyla Winterson, eril kanona başkaldıran öğelere yer vermiştir.³⁸ “Ardı ardınca birkaç hafta oraya gittim, sadece Melani’yi gözetlemek için. “Neden böyle şeyler hissediyorum? diye düşündüm” (95). Melani’nin büyüüne kapılan Jeanette, heteroseksizm çemberinin içine hapsedilerek yetiştirildiği hâlde, kendi cinsine duyduğu azuyu sezinlemeye başlar Jeanette’in içinde bulunduğu çember öyle kaktır ki, lezbiyen olduğu düşünülen kadınlardan ve ve hatta bu sözcüklerin geçtiği diyaloglardan dahi itinayla uzak tutulmaktadır. Dolayısıyla bu alıntı, eşcinsel aşkın öykünme

³⁸ Genellikle Winterson'ın anlatımında mitik pasajların yarattığı kesintilere rastlamak olağan görülmektedir. Özellikle *Vişnenin Cinsiyeti* adlı kitabında görüldüğü üzere, lezbiyen prenseslerle, kocalarından zeki ve güçlü mitsel karakterlerle, Winterson metinleri bir tür yeniden yazma edimi üretir. Rich, Zimmerman ve Wittig, kadın yazını için kanon edebiyatındaki anlatıların yeniden yazılmasının önemine bilhassa dikkat çekmişlerdir.

ya da özenme ile gelişmediğini açıkça gösterir niteliktedir. “Melani ile suskun kaldık, ben elimle harika kemiklerinin ve karnındaki kas üçgeninin izini sürdüm. Mahremiyetimizi bunca rahatsız hale getiren nedir ki? Mutfaktan dışarı koştuk, onu öpmek için merdivenlerde durdum” (113). “Mahremiyetimizi bunca rahatsız hâle getiren nedir ki?” sorusu, lezbiyen cinselliğine dayatılan günah, suç, ayıp gibi prangalara işaret eder; ancak bu noktayı yazarın yanıtı bırakması, mahremiyetin sorgulanmasıyla aralanan kapının ardına geçebilen okurlar için, sorgulanacak daha pek çok kavramın mevcudiyetine de dikkat çeker. “Yanağına dokundum ama yüzünü buruşturup geri çekildi. ‘Sana ne yaptılar?’ diye sordum. ‘Birbirimizi göremeyiz, yanlış bu.’ Yorganı çekiştirmeye başladı, daha fazla dayanamadım. Sanırım ağlayarak birbirimizi uyuttuk ama gecenin bir ânında ona uzandım, onu öptüm, öptüm ve sonunda ikimiz de, birbirine karışmış bedenler ve şişmiş yüzlerle terliyor ve ağlıyorduk” (122). Betimlediği bu sahne ile Winterson, zorunlu heteroseksüelliğin bir kurum olarak bireyler üzerinde nasıl yönlendirici bir işleve sahip olduğunu da dile getirmektedir. “Her şey benim yanlış türde insanları sevdiğim olgusu etrafında dönüyordu. Başka bir kadına karşı romantik sevgi günahı. Annem, tiksintiyle, “Erkekleri maymun gibi taklit etmek” demişti. Şimdi, erkekleri maymun gibi taklit ediyordusam eğer, tiksintmekte tamamen haklı sayılırdı. Oysa erkekler için en ufak bir şey hissetmemiştim ve asla etek giymemem dışında, aramızda başka hiçbir ortak nokta göremiyordum” (138). Ergenlik çağında bir kadının, dayatılan tüm iktidar biçimlerine rağmen karşı cinse ilgi duyamayışı, çekirdek cinsel yönelimin dışarıdan müdahalelerle değiştirilemeyeceğini göstermesi bakımından, edebi olduğu kadar sosyal bir değere de sahiptir. “Evden uzakta oluşumun ikinci yılında tesadüfen Melani’ye rastladım, çocuk arabası sürüyordu. Onu unutamamıştım; şimdi o her şeyi unutmuş görünüyordu. İçimden onu silmek, sokağın ortasında bütün giysilerimi çekip çıkararak “Bu vücudu hatırlıyor musun?” diye haykırmak geldi. O tür duyguların öldüğünü söyledi, vaktiyle bana duyduğu şeylerin. Mektup saklamadığımı umut ettiğini söyledi. Ona olup bitenleri hatırlamak için mektuplara ihtiyacım olmadığını söyledim. O vakit bebek mamalarının artan fiyatlarından söz etti” (187). Bu noktada Winterson iki ayrı kadın portresini yan yana getirerek; bir yanda homofobiyi içselleştiren kadın, diğer yanda hegemonik iktidara boyun eğmeyi reddederek kendi kimliğini kuran kadın söz konusudur. Bu iki portre arasındaki fark, lezbiyen feminist eleştirinin odaklandığı hususlar açısından vurgulanmaya değer görülmektedir.

Winterson, heteroseksist iktidarın cinsel yönelimleri keşfetme ve açılma süreçleri üzerindeki baskıcı etkisini bu romanında somut bir şekilde örneklemiştir. Lezbiyen feminist eleştiride satırlar arasındaki boşlukları okuyabilmenin öneminden söz edildiği gibi,

Winterson'ın da olup bitenler arasındaki boşlukları yazmaya verdiği değerden ötürü, lezbiyen edebiyatın güçlü kalemlerinden biri hâline geldiği söylenebilir.³⁹ Kendini inkâr etmesi ve içindeki 'ifrit'ten arınıp nedamet getirmesi yönündeki cemaat baskısına direnerek evden ayrılmış, böylelikle kim olduğu gerçeğine sahip çıkarak çizdiği güçlü kadın portresiyle patriarkanın buyruklarından bağımsızlaşmıştır. Yukarıda da değinildiği üzere, Monique Wittig'e göre lezbiyen, heteroseksüellik kurumunun zincirlerinden firar etmiş bir kaçıktır; bu bağlamda Winterson'ın söz konusu tuzağa düşmeyi reddederek, kendisine dayatılanlardan ziyade hislerinin peşinden gitmesi, lezbiyenin bu sistem içerisinde neden bir firari olduğunu gösterir niteliktedir. Anlatıcının sevgilisi olan Melani ise, Wittig'in perspektifiyle yorumlandığında, kadın tanımlı deneyimlerini utançla yok sayarak 'gerçek bir kadın' gibi davranmış ve heteroseksist iktidarın kapanına kısıtılmıştır.

Wittig'in ve Rich'in görüşlerinin somut örneklerini, Hülya Serap Doğaner'in *Leyla İle Şirin* (1992) adlı eserinde açıkça görmek mümkündür. Wittig'e göre lezbiyenler erkek olmayı istemekle suçlanmışlardır; oysa lezbiyenlik, bir erkeğe dönüşme çabası değildir: "Leyla aynadan kendine ve Şirine bakarak "sana sarılırken kendimi bir erkek olarak düşündüğümü sanma, diye fısıldıyor. "Ya da bir erkeğe sarıldığımı hayal ettiğimi... "Aklımdan bile geçmiyor, diyor Şirin. Ben de sana sarıldığımda bir kadına sarılmanın hazzını duyuyorum. Üstelik kadın olduğumu her zamankinden daha çok hissediyorum" (101). Benzer bir şekilde, Adrienne Rich'in zorunlu heteroseksüellik kurumunun eşcinsel bireyde yarattığı ruhsal çatışmaların ve içselleştirilmiş homofobinin net bir okumasını da söz konusu roman üzerinden yapmak mümkündür:

Leyla kendisine neler olduğunu da kestiremiyor. Duygularını çözümlemekten aciz. Oysa sarmaş dolaş eve girdikleri anda her şey ne kadar doğal görünüyordu. Şirin'i sımsıkı tutup hiç bırakmamaya niyetlendiğinin farkındaydı. İçi o güne dek

³⁹ Zira Winterson, *Vişnenin Cinsiyeti* adlı romanının önsözünde, olgular arasında görünmezi yazan bir mürekkepten söz eder ve esas öz yaşamın burada saklı olduğuna değinir. Bu nedenle ona göre sanatın bize sunduğu iyileştirme etkisi, ne söylediği ile ilgili olmayıp neye izin verdiği gerçeğiyle alakalıdır. Aynı zamanda yazar, yazmanın kişiye özel olduğunu ve kendisini rahatsız eden şeyleri dile getirme arzusuyla yazdığını belirtmiştir. Burada Winterson, kendisinden beklenen türde, kaleme alması istenen konular üzerinde yazmayı reddettiğini açıklar. *Tek Meyve Portakal Değildir* adlı otobiyografik romanı da, kendi kendisinin kurgusal kahramanı olmak istediği için yazdığını ifade eder. Onun asıl yazmak istediği, hayal gücünün yaşanmışlığa karşı zafer kazanışıdır. Dolayısıyla ürettiği yapıtların gerçeklik oranıyla ilgilenilmesinden, bunların "yerinde" olup olmadığına bakılmasını önermektedir. Okumanın ancak bu yolla bir özgürlüğe dönüşebileceğini vurgular ve yazmanın, katı cisimlerden oluşmuş dünyaya meydan okumak anlamına geldiğini dile getirir. Winterson'a göre dil aracılığıyla öykünün işlevi, görünmez olanı görünür kılmaktır; bunlara içsel yaşamımız, hissetmekten korktuklarımız ve en derinimizdeki düşünceler de dâhildir. İşte Winterson'ı lezbiyen edebiyatın en görünür, en güçlü kalemlerinden biri yapan şey, üzerinde durduğu bu hususlara ilişkin takındığı yenilikçi ve cesur tavrıdır.

duymadığı bir yakınlık duygusuyla doluydu. Bir kadınla bir erkeğin birbirlerine duyduğu türden bir istek değildi bu ama yine de istekti. Bir kadının bir kadına duyduğu bir istekti. Ama silkindi ve kim olduğunu anımsadı. Erkeklerden hoşlanan normal bir kadındı o. Doğru olan, kadınların erkeklerle birlikte olmasıydı” (68). Burada ‘normallik’ algısının kişiyi kimliğini inkâr noktasına nasıl sürüklediği ortaya koyulmuştur. “Şirin’in üstüne büyük gelen bornozun yakası aralanınca, onun armut biçimli küçük memesinin bir bölümünü görebiliyor Leyla. Leyla’nın içindeki Leyla, parmağını uzatıp neredeyse bağımsız bir canlıymış izlenimini veren bu ipeksi dokuya hafifçe dokunuyor. Tırnağının ucuyla esnekliğini yokluyor. Öbür Leyla ise kollarını göğsünün altında çaprazlamış, kıpırdamadan oturuyor ve bakmasının bile yanlış olduğunu düşünüyor. (66).

Adını söylemeye cesaret edemeyen aşkın, lezbiyen kadında yarattığı içsel bölünmenin derinliği, verilen örnekler ışığında daha net kavranabilmektedir. Üstelik lezbiyen varlığını görünmez kılma yollarından biri olarak kadınlar arası cinselliğin erkek fantezisi haline getirilişi, heteroseksizmin çifte standartlılığı içinde fallusu reddeden lezbiyenin bir tehdit unsuru haline gelişi de, Doğaner’in eserinde somut bir şekilde örneklendirilmiştir:

“Ben de bu kızla sevişmek istiyorum,” diyor Özgür. “Sonra oturup ikinizin sevişmesini seyretmek, sonra da ikinizle birden sevişmek istiyorum. Bunları açıkça söylemekten de korkmuyorum.” “Biz böyle mutluyuz! Diyor Şirin sonunda. “Duydun, diyor Leyla. Şirin’in boynunu ve kulaklarını öperek. “Artık git. “Evet, artık git, diye yineliyor Şirin. “İkiniz de ahlaksız kaltaklarsınız!” deyip yatağı tekmeliyor Özgür birden. Bu yaptığınız çok yanlış ve kötü bir şey, diye mırıldanıyor. “Hem yasalara aykırı, hem de büyük bir günah. Neresinden bakarsan bak, suç işte. “Suçlusun! diye homurdanarak uzaklaşıyor Özgür. “Suçlusun işte, suçlusun” (114-115).

Verilen örneklerden anlaşıldığı üzere, Leyla’nın eski kocası olan Özgür, yerine getirilmeyen arzusunun öfkesiyle, heteroseksist ahlakçılığın ikiyüzlülüğünü temsil etmektedir. Bedenine ve eşcinsel aşkına sahip çıkan kadın, karşı cinsin başvurduğu tüm iktidar alanlarının desteğiyle damgalanmış ve ‘suçlu’ konumuna itilmiştir. Leyla’nın içselleştirilmiş homofobisi de, lezbiyen aşkı ‘normal’lik ölçütlerinin dışına atarak yok sayan iktidarın timsalidir. Wittig’in kuramıyla değerlendirildiğinde, fiziksel ve kişisel zorunluluklar dayatan heteroseksüelliği reddettikleri için Leyla ve Şirin, bu kurumdan firar etmiş kaçaklar olarak yorumlanabilir. Ancak yapıtta birbirleriyle tanışmadan önce Şirin, cinsel istismarlara maruz kalmış bir kadın olarak erkeklerle istemediği ilişkiler yaşar; bu yönüyle alt metin, lezbiyenlerin doğru

adamlarla karşılaşamadıkları için kadınları seçtiği görüşünü besleyen bir homofobiye gönderme yapmaktadır. Leyla ise paranoyak kıskançlığı ve bunalımlarıyla sürekli acı çeken bir kadındır; bu da lezbiyenlerin ıstıraba mahkûm karakterler olarak kaleme alınışını bir örnekle daha pekiştirmek anlamına gelmektedir.

Acı çeken lezbiyen imgesini, Selim İleri'nin *Yarın Yapayalnız* (2004) adlı romanında da açıkça görmek mümkündür. Olaylar, Handan Sarp'ın hep sonbahara bakan iç dünyasından aktarılmıştır: “İlk kez benimle içki içtin. Alkol bağımlılığı bende seninle başladı. Seninle pervasız birlikte olabilmek için. Bize... İkimize ne diyecekler? Hep bu korku bu korkuyla yaşıyordum” (53). Heteroseksizmin hemcins aşklara yakıştırdığı yaftalar nedeniyle, bireyin nasıl yoğun bir endişeye maruz bırakıldığı açıkça görülmektedir. Ayrıca Handan Sarp'ın sevgilisinin adının Elem olması da, bu kadınların acıya yazgılı olduğunu ima eder niteliktedir: “Elem. Kimsenin olmayan ad. Elem. Sana bu adı verirlerken bana bir kader biçmişler. Elem. Her şey elemliydi. Çocuklarımız olmayacak. Sevicilerin hayatı elemlidir. Hayatımızı taşıdığımız, hayatımızdan onur duyduğumuz sürece” (59). Elem'in bir yuva kurduğu takdirde gerçek düzene kavuşabileceğini düşünerek evlenmesi ise, 'aykırı aşklar'ın er geç bitmesi gerektiğine ve asıl istikrarın heteroseksüellikle hayata geçirilebileceğine işaret eder niteliktedir. “Elem, sevişirken bana yakın, lokantalarda benden öte, ırak... İki kadının birlikte özgürce gidebilecekleri orta halli yerler işte: iskelet lokantalar, iskelet barlar, ‘kafe’ler, erkek eşcinsellerin bizi lütfen kabul ettiği, tuhaf, hüznü, cinnetten ibaret kulüpler” (56). Yer verilen son alıntıdan yola çıkarak, romanın bu yönüyle lezbiyen görünmezliğine işaret ettiğini de belirtmek gerekir. Ancak yapıta hâkim olan atmosfer, geleceği olmayan lezbiyen ilişkinin geride bıraktığı enkaz bir ruhun karanlığı üzerine kurulmuştur.

Eşcinsel temalı bir roman, teması nedeniyle edebi değeri göz ardı edilerek sosyal bir olguyu yansıtmaya işlevi üstlenmekle karşı karşıya kalabilmektedir. Wittig'in vurguladığı bu nokta Attilâ İlhan'ın *Fena Hâlde Leman* (1980) adlı eserinde kendini açıkça göstermiş, romanın başlığı o dönemde bir olgunun ‘normalden fazla’lığını anlatmak üzere kullanılır hâle gelmiştir.⁴⁰ Buradan hareketle, romanın eşcinselliği patolojik bir olgu olarak işlediğinin

⁴⁰ Zira İlhan, *Nokta Dergisi*'nde yayınlanan bir röportajında, bu hususun sorgulanmasına ilişkin eleştirilerde bulunmuştur; böylelikle söz konusu eşcinsellik olduğunda, kendini edebiyat dünyasına kanıtlamış bir yazarın dahi baskın otoritelere hesap vermeye sevk edildiği ve bu yolla bir tür iktidar alanına hapsedilmiş olduğu açıkça çıkmaktadır. İlhan öncelikle, neden eşcinselliği yazıyorsunuz sorusunun yanlış bir soru olduğunu ve yapıtlarının ezici çoğunluğuyla toplumsal, siyasal konulara değinen bir sanatçıya bu tür bir soru yöneltilişinin de yanlışlığını vurgular. Yayınlanmış sekiz şiir kitabı, yedi romanı ve yedi deneme kitabı içinde, eşcinselliğe ayırdığı sayfaların yüzdesinin ‘makul’ bir oranı geçmediğini ifade etmektedir. Ayrıca bu oranın, toplumumuzdaki eşcinsellik oranının çok altında olduğunu eklemiş ve bilhassa eşcinselliği değil, diyalektik gelişmesi içinde ‘gerçeği’ yazdığını belirtmiştir. Şu hâlde belli sorunlara eğilen bir sanatçının, konularının gerektirdiği ölçüde ve dozda eşcinselliği yazmasının da hayli ‘doğal’ olduğuna dikkat çekmektedir.

ipuçları da kendini göstermeye başlar. Sonradan edindiği adı ile Leman, bir Türk ile evlenip İzmir'e yerleşen Fransız bir kadındır ve eserin ikinci bölümünden itibaren anlatıcı konumundadır. "Paris'te yalnızım ve yirmi yaşındayım. Miss Higgins, elimden tutup beni yanı başına oturtuyor. İlk bakışta kadın mı erkek mi olduğu anlaşılamayan, kaşsız kirpiksiz, yamyassı bir yaratık. ... Sevici olduğunu herkes bilir. Parasızlıktan doğru dürüst baktıramıyorum diye kısa kestirdiğim sarı saçlarıma, erkek sesini andıran kadın sesime bayılıyormuş. Yan yana olduk mu, sözde belli etmeden, kemikli erkek ellerini göğüslerime uzatır" (66). Görüldüğü üzere iki kadın da neredeyse ne idüğü belirsiz 'sapkın birer yaratık' olarak tasvir edilmiş ve erkeklikle kadınlık arasında bocalayan bir ilişki içinde ele alınmışlardır. Leman'ın, kaynanası Haco Hanım'la sevişme anı ise, doyumsuz, aykırı lezbiyen timsallerinden biri olarak göze çarpmaktadır: "Haco Hanım'ın aşk susuzluğu giderilmez, ten açlığı doyurulmaz. Sevişirken durmak bilmez, her şeyi bir anda yapmak ister. Şehvetten, sevişmenin kalın tadından sarhoş olmuşum. Çırpınmalarını, genzinden çıkardığı garip hırıltıyı işitem de telaş etmiyorum. Vücudunun hareketsizleşmesi, soluğunun kesilmesi, beni telaşlandırmıyor. Haco Hanım zevkin doruğuna ulaşayım diye çırpınırken, ölümüne ulaşmıştı" (228). 'Aykırı' ve 'iğrenç' bir eylem içinde olan kadın, nihayetinde hak ettiği gibi zevki ararken ölümü bulmuş ve sapkınlığının bedelini hayatıyla ödeyerek cezalandırılmıştır. Yer verilen alıntılar, İlhan'ın eşcinselliği Batı'dan gelme patolojik bir durum olarak işlemiş olmasının açık örneklerini teşkil etmektedir.

Sırf teması eşcinsellik olduğu için romanın edebi değerinin geri plânda kalma olasılığının yanı sıra, kadın bir yazar olarak bu konuyu ele almanın toplumda yaratacağı tepkiyi de Anja Meulenbelt'in *Utanç Bitti* adlı romanında görmek, iktidarın kadın yazını üzerindeki kısıtlayıcı etkisine bir kez daha tanıklık etmek olacaktır. Meulenbelt kendi kişisel anlatısına yer verdiği kitabın başında, heteroseksizmin lezbiyen yazınında kurduğu tahakkümü de ortaya koymaktadır. Çünkü hem yapıtının yayınlanmasının getireceği yan etkilerin tedirginliğinden, hem de tanınan bir kadın olarak lezbiyen temalı bir roman yazmanın yol açtığı korkudan söz eder: "Al işte nevrotik bir erkek düşmanı, lezbiyen bir karı diyecek erkekler. Her şeyi gençlik yıllarıma dayandıracak terapistler" (16). Ancak yazar, bu duruma karşı çıkış biçimiyle, lezbiyen edebiyatında aranan bağımsız ve cesur duruşu da yansıtır: "Bir savunma yazarak, beni görmezden gelmeye çalışan eleştirmenlerle mücadele etmeye çalışıyorum" (16). Böylelikle Meulenbelt, kadın yazınında lezbiyen görünmezliğinin bir mücadele alanı teşkil ettiğine ve zafere giden zorlu yolun ancak yazmakla aşılabacağına da dikkat çekmektedir. Yazar ayrıca, kadınları seven kadınların yönelimlerinden utanmaya daha fazla tahammül edemeyeceklerini belirtir. Çünkü yapıtında o, zorunlu heteroseksüellik

kurumuyla kuşatılmış bir lezbiyenin, yönelimini keşfetme sürecinde maruz kaldığı baskı ve dışlama mekanizmaları yüzünden, bireyi utanca sevk edenin ta kendisi olarak heteroseksist dayatmalara işaret etmektedir: “Lezbiyen mi? Ben mi? Saçmalıyorum herhalde! Şu anda bulunduğum süreçte bazen ne kadar ürkütüğümü, bir daha geri dönememe duygusuna kapıldığımı, bir yığın erkek arkadaş yitirdiğimi söylüyorum” (186). Öte yandan beklenen toplumsal cinsiyet rolleri yerine getirilmediğinde kamusal alanın kişiyi nasıl ötekileştirdiğine de değinmiştir: “Barda kadın kadına eğlenmek kurallara aykırı, nihayetinde oralara erkeklerle beylik oyunları oynamak için gidilir, eğer bunu canın istemiyorsa bazı sorularla karşılaşmaya hazır olmalısın: Hanımların hepsi lezbiyen mi acaba, aslında harika bir çiftsiniz, hiç karşı değilim, yeter ki ben de dâhil olayım” (190). Erkeğin lezbiyen cinselliğine dahil edildiği sürece bu duruma karşı olmadığını dile getirmesi, kadınlar arası aşkın salt erkek fantezilerini besleyen bir cinselliğe indirgenişine de dikkat çekmektedir. Öte yandan hemcins ilişkiler söz konusu olduğunda, cinsiyet rollerinin ortadan kalkabildiğini göstererek, Meulenbelt toplumsal cinsiyet normlarının tersyüz edilmesini ortaya koymuştur: “Dans etmek. Önce birinin davet etmesini beklemek yok, alışmamışım” (199). Eril tahakkümün dayattığı güzellik ölçütlerinden arınmaya başlayan anlatıcı, artık kadınları eskisi gibi görmediğini dile getirirken, kadın tanımlı deneyimlerin kadına araladığı yeni bir dünyada farklı algı biçimlerinin geliştiğine de işaret etmektedir: “Bakışımın değiştiğini fark ediyorum. Diğer kadınlara bakarken eskisi gibi hemen fazla kalın, göğüsleri sarkık değerlendirmeler yapmadığımı, aksine onları güzel bulmaya başladığımı fark ediyorum” (199). Bir kadının diğer bir kadına bakmasının da lezbiyen görünmezliğine bir tür meydan okuma biçimi olduğunu belirten Rich’in fikirleri, erkeğin sürekli ‘bakan’ olduğu için nesnelere de ad vererek dili tekeline aldığını ileri süren Irigaray’ın görüşleri de, yer verilen bu alıntılarla netlik kazanır. Zorunlu heteroseksüellik kurumu, Meulenbelt’in diğer insanlarla kurduğu diyaloglarda da ortaya çıkmaktadır: “Pek çok insanın beni bir tehdit unsuru olarak gördüğü gerçeğiyle yaşamayı yavaş yavaş öğreniyorum. Erkeklerin benim kendime güvenimi saldırganlık olarak algıladıklarını fark ediyorum. Peki lezbiyen miyim? Beni olduğum gibi, hem güçlü, hem hassas özelliklerimle kabul eden kadınları giderek daha fazla seviyorum. Ne kadar ezildiğini gerçekten anlamak istiyorsan durumunu değiştirmeyi dene, kadınlardan beklenen kalıplardan vazgeç yeter” (234). Pek çok feminist, kadının erkek egosunu pohpohlamaya hizmet ettiğini ve bunun için irrasyonel bir alanda kalıp ‘yerini bilme’ye mahkûm olduğunu dile getirmiştir; Meulenbelt ise, ataerkilin biçtiği rolleri ihlâl eden kadının bir tehdit unsuru olarak görülüşünü, bu kişisel anlatımıyla açıkça ifade etmektedir.

Doyumsuz, acı çeken, yarı hilkat garibes, umutsuz lezbiyenler ve onların kimi zaman ayrılıkla ya da ölümle sonuçlanan deneyimlerine karşı, Kaos GL'nin yayınladığı *Aşkın L Hâli* çalışmasında derlenen öyküler, bu hastalıklı imgeleri ters yüz ederek heteroseksizmin dayattığı kalıp yargılara başkaldırır niteliktedir. Kitabın önsözünde dile getirilen bu durum, lezbiyen edebiyatındaki temsil biçimlerine neden meydan okumak gerektiğini de açıkça ortaya koymaktadır:

Bu kitap, lanetlenen, olumsuzlanan, kötü sonlara mahkûm edilen kadın kadına ilişkileri usanmadan tekrarlayan yapıtlara bir isyan olarak, hep acı çekerken, şiddete maruz kalıp şiddet üretirken görünmek içimizi acıttığı için ortaya çıkmıştır. Kadınlar öykülerini, nefretlerini suratlarına inatla ve tekrar tekrar tüküren, bedenlerine alınıp satılabilir bir nesne gözüyle bakan, cinselliklerini yok sayan, kendilerine her türlü çirkinlikte saldıran bir sisteme karşı, bu sisteme rağmen yazdılar. Yazma eylemine eşcinsel kadının katılımı gurur verici ve bu da 'biz varız' demenin başka bir yolu. Eşcinsel kadınları hep başkası anlatıyordu. Hep en mutsuz öykülerde anlatılıyordu. Oysa o kadar farklı renklerde yaşıyor ki hayatlar... Kadınlar aşklarını, hele de eşcinsel aşklarını hep saklamak zorunda kaldılar; yasak, ayıp ve günah olan eşcinsel aşklarını. İşte kutsal üçlü engel. Evet, biz bu üçlü damga içinden geçip de geldik, evet, biz kadınları seven kadınlarız. Biz varız, aşkın L hali var. (8)

Lilith gibi lanetle anılan mitolojik karakterlerin yeniden yazımı, ataerkil yaradılış mitlerinin heteroseksist versiyonlarından kurtarılarak yeniden kaleme alınışı, erkek Tanrı yerine anne yaratıcı imgesinin geçmesi ve tahakkümün erkeğe doğuştan bahşedilmiş olduğu inancını alt üst eden anlatımlara yer verilmesi bakımından, bu öyküler yeniden yazımların önemine de dikkat çekmektedir. Ayrıca kitaba dâhil edilen çalışmalarda çoğunlukla, utanç duyulması gerektiği öğretilen bir olgu olarak lezbiyenliğe ilişkin kalıp yargılarla, ayrımcılıkla, nefret söylemleriyle ve içselleştirilmiş homofobiyle bireyin nasıl baş edip bunu hayatının enerji kaynağı hâline getirebileceği işlenmiştir. Kadınlar arası ilişkilerin cinsellikten ibaret olmadığı, lezbiyen cinselliğin eril fantezi penceresinden kurtarılarak da dile getirilebileceği, birbirini seven iki kadının mutsuz sonlara hapsedilmediği de itinayla vurgulanmıştır. İmkânsız heveslerin peşinde koşan, doyumsuz, aykırı kadın imgeleri de lezbiyene biçilen rollerin ortadan kaldırılmasıyla alt üst edilir. Eşcinselliğini keşfeden bireyin kendini cezalandırmak adına duygularını dışlamaya çalışması, kişinin çevresinden alacağı tepkiden çekinmesi ve herkes gibi olamamanın kaygısı gibi hususlara da açıkça değinilmekle birlikte, bu konular

‘lanetlenmiş hilkat garibesinin acı sonu’ şeklinde biçimlendirilmemiştir. Kadınlığını ve kadınlara olan yönelimini kabul eden bireylerin, bunu yaşarken dayatılan utançtan arınmasının verdiği doyum, özentiyle edinilmiş bir heves olarak algılanan eşcinselliğin toplum ahlakını bozacağı inancıyla kişinin kendini bir virüs gibi algılamayı reddedip hemcins aşkına sahip çıkması ve benzer temalar da öykülerin çatısını oluşturmaktadır. Tüm bunlar geleneksel edebiyatta olumsuz lezbiyen temsillerini yerinden etmiş ve başka bir alternatifin mümkünatını ön plâna çıkarmıştır.

Seçilen eserlerden de anlaşılacağı üzere, lezbiyen temsiller yalnızca doğu- batı edebiyatı ya da yapıtın kaleme alındığı döneme göre değişiklik göstermemektedir; bilakis aynı dönemde kaleme alınan aynı coğrafyanın yazarları arasında da, bu konunun işlenişi hususunda ciddi farkların bulunması olağandır. Yine de yirminci yüzyılın ilk yarısında yazılan bir romanla günümüz eserlerini karşılaştırırken, dönemin beraberinde getirdiği koşulları göz ardı etmek, makul bir analize imkân tanımayacaktır. Kimi yazarlar cinsiyet rolleri aracılığıyla heteroseksizmi sorgularken yaratıcı bir dil kullanmaya gayret etmiş, yeni bir dünyanın yeni bir dil ve düşünüşle mümkün olduğunu göstermeye önem vermiştir. Kimileri ise iktidarın tanıdığı kısıtlı alanda, lezbiyeni, ne aradığını bilmeyen, hastalıklı bir hilkat garibesi gibi yansıttığı hâlde, şiirsel ve imgesel üslubuyla yenilikçi edebi stratejilere öncülük etmiştir. Özellikle 1960’lardan itibaren, anaakım edebiyattaki istisnalar dışında, bilhassa bazı kadın yazarların bu konuya daha bilinçli bir şekilde eğildiği gözlenmektedir. Okura, “gittiğin yol yol değil!” dercesine eril bir konumdan öğüt veren ses, yerini güçlü kadın imgelerine ve mutsuzluğa mahkûm edilmeyi reddeden anlatımlara bırakmaktadır. Lezbiyen yazınına sirayet eden iktidarın babaerkil sesini duymak ve bu sesi bastıran dil stratejilerini görmek, farklılığın altında yatan artı ve eksilerin analiziyle mümkündür. Bu yüzden farklı dönem ve kültürlerin ürünü olan yapıtlardaki lezbiyen temsilleri incelemek, feminist okurun bilinç uyanışına giden yolda önemli birer adım niteliği taşımaktadır. Yukarıda değinilen romanlar, yalnızca kuramsal çerçevenin daha net bir şekilde aydınlatılmasını sağlamakla kalmamıştır; bu örnekler aynı zamanda sundukları çeşitli timsaller aracılığıyla, Cahide Birgül’ün seçilen iki romanında da zorunlu heteroseksüellik ve lezbiyen temsillerinin irdelenmesinde bir tür kılavuzluk işlevi görmüşlerdir.

İKİNCİ BÖLÜM

II. CAHİDE BİRGÜL'ÜN ROMANLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSELLİK:

GÖLGELER ÇEKİLDİĞİNDE VE EFLATUN KOZA

1. Yeni Kanonların Yolunu Açan Yazarlardan Biri: Cahide Birgül

Cahide Birgül'ün yayınlanmış toplam dört romanı bulunmasına karşın, barındırdıkları ortak özelliklerden ötürü ve tezin konu sınırlaması gereği, bu çalışmanın inceleme alanı kapsamında *Gölgeler Çekildiğinde* (1998) ve *Eflatun Koza* (2009) adlı romanları seçilmiştir. Önceki bölümde ele alınan kuramsal çerçeve doğrultusunda bu bölümde romanlardaki lezbiyen karakterlerin nasıl kurgulandığı, zorunlu heteroseksüellik, lezbiyen görünmezliği, toplumsal normların bilhassa lezbiyen karakterleri ne şekilde etkilediği üzerinde durulacaktır. Bu şekilde karakterlerin dünyalarında yer eden ve onları çift kutuplu bir yaşama sürükleyen iç çelişkilerin, bu eserlerdeki mekân, nesne ve dil ile ilintisi ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Söz konusu yapıtlardaki lezbiyen karakterler aracılığıyla, hegemonik söylemlerin kadın sözünü ne şekilde sansürlediğini vurgulamak hedeflenmektedir. Lezbiyen feminist eleştiri temelinde biçimlendirilen teorik bağlam, Cahide Birgül'ün yukarıda adı geçen romanlarıyla doğrulanmaya elverişlidir. Hem söz konusu tutarlılığın araştırmaya katkısından ötürü, hem de çalışmanın alanını daraltabilmek adına, belli başlı ortak özellikler barındıran bu iki roman, lezbiyen feminist kuram ve lezbiyen feminist edebiyat eleştirisi ışığında değerlendirilecektir. Seçilen romanlar, karakterlerin etrafında dönen dünyaya ilişkin benzer bir kurguya sahiptir ve hikâyelerin ana ekseninde yer alan hususlar, kuramsal çerçeve ışığında ortak çıkarımlarda bulunmaya elverişli niteliktedir. Birgül'ün diğer romanları, yazarın polisiye türünde ürettiği *Geceye Uyananlar* (2004) ve *Ah Tutku Beni Öldürür müsün* (2004), benzer üslup ve içerik öğeleri barındırıyor olmalarına rağmen, seçilen iki romanda lezbiyen karakterler kurgunun tabanını teşkil etmekte ve bu çalışma kapsamında ortak bir analiz alanı yaratmaktadır.

Cahide Birgül Sesveren, 9 Nisan 1956'da Ankara'da doğmuştur. Emel Hanım ile bakteriyolog Yarbay Abdülkadir Sesveren'in kızıdır. İlkokulu Erzurum'da okuduktan sonra ortaokul ve liseyi Ankara'da bitirmiş, Ankara Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisi mimarlık bölümünden mezun olmasının ardından, on beş yıl çeşitli devlet kuruluşlarında mimarlık yapmıştır. Sayın Eser Demirkan ile bu tez çalışması vesilesiyle gerçekleştirilen söyleşinin katkılarıyla denilebilir ki, Birgül'ün edebiyat merakı çocukluktan başlamıştır;

günlük tuttuğu ve yazı için sürekli notlar aldığı defterlerinin bulunduğu bilinmektedir.⁴¹ Birgül 1999'da emekliye ayrılıp çalışmalarına İstanbul'da devam etmiştir. TRT Ankara Radyosu'nda arkası yarın skeçleri ile radyo oyunları kaleme alan Birgül, yaklaşık yirmi oyun üretmiş, yazarın Ankara Radyosu'nda yayınlanan *Kaplumbağa Sever misiniz?* adlı oyunu, Türkiye'yi temsil etmek adına Avrupa'nın Sesi Radyosu'na gönderilmiştir. *Biblolar* adlı oyunuyla, Kadın Eserleri Kütüphanesi'nin açtığı ana-kız temalı yarışmada özendirme ödülü aldığı bilinmektedir. Nedim Saban'ın Tiyatrokare'de gerçekleştirdiği atölye çalışması çerçevesinde ise *Fotoğraflar* adlı oyunu sergilenmiştir; *Fotoğraflar*, British Council tarafından açılan “Uluslararası Yeni Tiyatro Yazarları” yarışmasında, doğu ve yarı merkezi Avrupa grubunda yarı finale kalmıştır. *Radikal Gazetesi* ve *Pazartesi Dergisi*'nde denemeleri yayınlanan yazar, TRT İstanbul Televizyonu için de metinler yazmıştır. Ayrıca 1999 yılında “Devlet Tiyatroları Tiyatro Oyunu Yarışması”nda, *Emin Bey Pansiyonu* adlı oyunuyla da üçüncülük ödülünü kazanmıştır. Eser Demirkan'ın, *Tanzimat'tan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi* içinde yer alan Cahide Birgül Maddesi'nde (15 Haziran 1999) belirttiği üzere, “İlk romanı olan *Gölgeler Çekildiğinde* adlı yapıtında anlattığı sıra dışı ilişki ve polisiye kurgusuyla dikkat çekmiş, anlatılanların, öz yaşam öyküsü olup olmadığı konusunda çeşitli tartışmalar gündeme gelmiştir. Ancak başarılı bir dile ve kurguya sahip olduğu kabul edilmiştir” (Cahide 1). Göğüs kanseri ile mücadele ettiği son on yılda kaleme aldığı dört romana ek olarak, *Aklın Yolu Bindir* (2003) adlı, Talat Sait Halman'la yapılmış bir de söyleşi kitabı bulunmaktadır. Cahide Birgül, 2009 yılında Ankara'da annesinin evinde vefat etmiş ve Karşıyaka mezarlığında toprağa verilmiştir. Yakın arkadaşlarından Hülya Sürer, romanların yayınlandığı son on bir yılı, Birgül'ün hayatını kaybetmesinin ardından kaleme aldığı “Neşeye Övgü” adlı yazısında şöyle dile getirir:

Senin dünyanın, ağır feodal topluma, -kontroller, raporlar, tahlillerle geçen günlere rağmen- kederden uzak, her an, her güzel şeyin olabileceği, heyecanlı ve eğlenceli bir karşı dünyaydı. Ve ben senin dostluğunla öğrendim ki, acı toplumu teslimiyete, neşe kültürü ise direnişe ilişkindir... Burnundaki sivilce yüzünden ölesiye mutsuz olabilen insanlar diyarında, yıllardır zehir kürlerine maruz kaldığın hâlde, yaşamaktan ve yazmaktan hiç vazgeçmedin... Kanser hastalığının yorucu tedavi sürecine rağmen son on bir yılına, beş iyi kitap sığdırabilmiş olman bana inanılmaz geliyor... Ve hiç bitmeyen hastane, tetkik-film, tedavi koşturmaların içinde, hem dostlarıyla

⁴¹⁴¹ Söyleşi metninin tamamı tezin ekler bölümünde mevcuttur.

ilişkilerini, hem yazarlığını sürdürmeyi nasıl başardığını hâlâ anlayabilmiş değilim.
(“Neşeye Övgü” Bianet.org.03.08.2019).⁴²

Aynı yazıda Sürer ayrıca, Birgül’ün zamanının azaldığını hissettiği için, son kitabını, elindeki malzemenin tamamını kullanamadan kapattığına da değinmiştir. Demirkan’la gerçekleştirilen söyleşide, Sürer’in yazısını neden “Neşeye Övgü” başlığıyla kaleme aldığı bir kez daha dikkat çekmektedir: “Birgül’ün kanserle mücadelesi esnasında yaşama çok bağlı, şikâyet etmeyen, güçlü ve yaşamı ertelemeyen bir yanı vardı. Kendi hastalığıyla mücadele etmekle kalmaz, çevresindekileri de dinlerdi; hep neşeli ve coşkuluydu. Ameliyattan sonraki yıllarda, kemoterapilerden sonra toparlanır toparlanmaz yüzmeye ve tenis oynamaya zaman ayırır, hareketli bir yaşam sürer, hep enerjik ve coşkulu davranırdı. Tanıyabileceğiniz en pozitif kişiliklerdendi.... Onu tanıyan herkes enerjisine, eğlenceli kişiliğine kapılırdı. Birgül’le tanışmış ve onu fark etmemiş, bugün de anımsamayan biri olacağını sanmıyorum. Başından geçmiş kötü olayları bile herkesi güldürecek biçimde anlatırdı. Okurlarıyla tanışmaktan, kitaplarının okunmasından, onunla ilgili yazılardan çok keyif alırdı. Sizi tanısa kim bilir nasıl bir heyecanla anlatırdı diye düşünüyorum günlerdir” (Demirkan, Eser. Kişisel görüşme. 20.04.2019).

Yıldırım Türker’in *Radikal Gazetesi*’nde “Cahide Birgül ile Muamma” (21 Kasım 2009) adlı köşe yazısında yer verdiği ifadeler, onun roman karakterlerini yıllar öncesinden çizmeye başladığına işaret etmekte ve romanlarındaki temel özelliklere yönelik daha net bir kavrayış sunmaktadır:

Yıllar önce başlamıştı aramaya. Sarktığı kuyular, susadığı pınarlar aynıydı. Aylar süren çalışmamızda Birgül’ün replikler ve sessizliklerle ilmek ilmek örülü bir dünyayı örüşüne tanık oldum. O zaman da koyu bir yerlere, sırlarla mayınlanmış hayatlara bakıyordu. Sonra bir gün bir romanla çıkıp geldi. Sükuneti ve güler yüzüyle ışık saçan bu kadının neyin peşinde olduğunu ilk romanını okuyunca anladım. Daha ilk romanında koyu mu koyu bir insan kumaşından, hayatın ve varoluşun korkunç ağırlığından biçiyordu muammasını. İnsanın tekinsiz yalnızlığından çıkan ürpertici bir dünya resmine çalışıyordu. Kendi içine konuşan, kendi içine kıvrılan, kendi ateşine yürüyen insanları anlattı sonra da. (“Cahide Birgül ile Muamma” *Radikal.com.tr*.19.04.2019).

Sürer de yukarıda yer verilen yazısında, yazarın sağlam kurgulu, anlatım bozukluklarından azade romanlar ürettiğine dikkat çekmektedir; zira popüler kültürde sıkça adı geçen yazarların

⁴²⁴² Sayın Hülya Sürer, o dönemde Kaos GL’de “Hülya Sur” adıyla yazdığını belirtmiştir.

özensizlikleri ve kulak tırmalayan ifadeleri düşünülduğünde, Birgül'ün bir dil emekçisi olduğu söylenebilir. Demirkan ise yukarıda sözü edilen söyleşide, Birgül'ün gerçek yaşamdaki sahnelerin, öykülerin peşine düşmeyi sevdiğini ve kurguda savrulduğu zamanlar olduğu hâlde plansız yazmadığını belirtmektedir. Ayrıca Demirkan, yazarın iki senaryoyu aynı anda yazabileceğini söylerken, roman türünün özelliklerinden ötürü, üzerinde çalışılan metin roman olduğunda yalnızca tek metne odaklanmak gerektiğini dile getirmiştir. Öte yandan Demirkan'ın aynı söyleşide yer verdiği şu cümleler de, yazarın genel karakteri ve gözlem gücünün edebiyatının zenginliğine olan katkısını açığa çıkarmaktadır: “Kesinlikle dış dünyaya çok açık bir yazardı. Günlük yaşamda karşılaştığı insanların, küçük davranışlarından, bir cümleden, bir tavırdan bir öykü çıkarabilirdi. Sokakta ilgisini çeken birini fark ettirmeden izler, ona mutlaka bir hikâye kurardı” (Demirkan, Eser. Kişisel görüşme. 20.04.2019).

Birgül'ün romanlarındaki ana karakterler genellikle özgüvensiz ve karamsar kişiliklere sahiptirler. Anlatılan olaylar, sosyo-kültürel olarak orta sınıfla özdeşleştirilebilecek sıkışık sokaklarda iç içe apartmanlar ve dar apartman dairelerinde, karanlık ya da loş mekânlarda geçmektedir. Olayların temel çatışmasını teşkil eden gerilimler karakterin iç dünyasında bir çöküntüyle sonuçlanmaktadır. Karakterlerin ruhsal yapıları ile dilleri ve yaşadıkları mekânlar arasında sıkı bir bağ görülmektedir. Yalnızca mekânların kasveti değil, bu kasvetli mekânlardaki nesneler de karakterler üzerinde bir tür hükümlanlık kurarak roman kişilerinin ruhsal durumlarını etkilemektedir. Yapıtlarda yer alan eşyalar, orta sınıf hayatların bunaltısını, kasvetini imlemektedir. Türker de bu konuyu yazısında şöyle dile getirir: “Birbiri hakkında pek az şey bilen insanların paylaştığı daracık apartman dairelerindeki o sehpalar, komodinler, söz gelimi son romanındaki o tahta manken Zarife, anlatılan hayatların gardiyanları olarak içimize işler” (“Cahide Birgül ile Muamma”.Radikal.com.tr.19.04.2019). Ana karakterlerin hayatına sonradan dâhil olan kişiler, onların dengelerini bozarak hayatlarını tümüyle altüst ederler. Bu karakterler farklı insanlarla tanıştıkça kendilerine yabancı duygularla da tanışarak cinsel yönelimlerinin ayırdına varma yolunda adım atmış olurlar. Girdikleri farklı mekânlar, bu melankolik karakterlerin kendilerini tekrar tekrar yaraladıkları ve içlerindeki karanlıkla yüzleştikleri yerler haline gelir. Her iki esere de polisiye kurgularda görülen bir gizem duygusu hâkimdir.

Her iki romanda da Birgül ağırlıklı olarak birinci tekil şahıs anlatımı kullanmayı tercih etmiştir. Böylelikle okur ile anlatıcı arasındaki mesafeyi daraltarak anlatılanların doğruluğu konusunda güven uyandırmak istemiş olsa da, olay örgüsünün çözümünde anlatıcıya dahi güvenilemeyeceğini ortaya koymuştur. Romanların ana karakterlerindeki suskunluklar,

onların iç dünyalarındaki değişimlere ilişkin anlamlı bir görev üstlenebilmektedir. Bu yönüyle genelde içe dönük, iç dünyalarına kapanmış karakterler, susmanın da bir içsel konuşma edimi olabileceğini düşündürürler. Dolayısıyla lezbiyen feminist eleştiride satır aralarındaki boşlukları okuyabilmenin önemi burada da kendini göstermektedir. Dışarıdan bakıldığında ‘histerik’ olarak değerlendirilmeye açık olan bu karakterlerin uçlarda gezinen ruhsal durumları, onları hepten ketum bir hale getirmektedir. Öte yandan, onların korkularını, sevgilerini, öfkelerini ya da özlemlerini temsil eden nesnelerle olan bağlarını görebilmek, dile getirmediklerini bu bağlar üzerinden okumak, kişilik yapılarına ilişkin çıkarımda bulunmak adına büyük bir öneme sahiptir.

Söz konusu romanlardaki karakterlerin doğuştan tutunamayan, sürekli kaybeden bir yanları vardır. Kendilerini bir türlü girdikleri ortama uyduramaz, hayatın süratle akışında önlerine çıkan keskin dönemeçlerde sendelerler. Kamusal alandaki söylemleri ile gerçek düşünceleri arasındaki kopukluktan dolayı yaşadıkları olaylara karşı daima sergiledikleri bu yabancılık, onları kendi yaşantıları içinde kendilerine karşı bir konuma iter. Nihayetinde okur da kendini parçalanmış bir gerçeklik duygusuyla kuşatılmış bulur ve karakterlerin deneyimlediği o ‘son kopuş’un acısına tanıklık eder. Çünkü başından beri anlatıcıyla arasındaki mesafe kapandığı için okur tüm dikkatini karakterlerin onun gerçeklik algılarıyla şekillendirmiştir. Bu nedenle Birgül’ün anlatısına daimi bir gerilim ve gerginlik hâkimdir. Türker de, insanı ürperten bir ayrıntı zenginliği ve ağır bir zaman duygusunun bu gerilimli metinlerdeki hâkimiyetinden söz etmektedir. Bu yönüyle Birgül’ün yazınının sinemayla yakın akraba olduğuna ve romanların okunduktan yıllar sonra bile film kareleri gibi anımsanabileceğine dikkat çekmiştir. Roman kişilerinin iç dünyalarındaki gerilimler, çoğunlukla ataerki yapıda mikrokozmos işlevi gören ailedeki iç çatışmalardan kaynaklanmaktadır. Türker’e göre, içe dönük yapılarıyla okuru kendi labirentlerine sürükleyen bu roman kişileri, dış dünyaya açıldıklarında, daha aydınlık bir evrenle karşılaşmazlar. Birgül’ün severek okuduğu bilinen, çoğunlukla psikolojik gerilim romanlarıyla haklı bir ün kazanmış Amerikalı yazar Patricia Highsmith ile aralarındaki benzerlik, her ikisinin de takıntılı, kuytu kişiliklere yoğunlaşırken anlatımlarını şekillendiren gerilimlerle örülü labirentler ve sakin dilleridir (“Cahide Birgül ile Muamma”.Radikal.com.tr.19.04.2019). Demirkan da aynı noktayı söyleşide şöyle dile getirir: “İyi bir polisiye okuruydu. Highsmith’i çok severdi. Edebiyatta dil ve kurmacadan çok, hikâyeden etkilenirdi” (Demirkan, Eser. Kişisel görüşme. 20.04.2019). Yukarıda yer verilen yazı ve söyleşilerden hareketle denilebilir ki, Birgül’ün ruhsal bilmecelerle örülü cesur

kurgusu, zengin dili, akıcı anlatımı, onu edebiyatın özgün kaleminden biri hâline getirmektedir.

Nemika Tuğcu'nun Cahide Birgül ile yaptığı bir söyleşide yazar, kendi yazın serüvenini ve edebiyata ilişkin görüşlerini ifade ediş biçimiyle, kaleminde taşıdığı özgünlüğün ana hatlarını bizzat çizmekte, böylece bu çalışma için seçilen romanlara yönelik derin bir kavrayışın da kapısını aralamaktadır. Birgül öncelikle kendi yazın serüvenine ilişkin görüşlerini dile getirir: “Başkalarının kitabı hakkında fikir yürütebilirsiniz... Ama henüz yazıp bitirdiğiniz kendi kitabınız için bunu yapmanız çok zordur... Biraz aşk gibi belki... İçindeyken onu tarafsız bir gözle değerlendirmeniz neredeyse imkânsızdır...” Yazın serüveni ile aşk arasında kurduğu ilişkinin ardından, roman karakterlerinde de gözlemlenen ilişkilere ve genel itibarıyla aşkın genel yapısına değinmektedir: “Aşkta daima bir seçen ve seçilen vardır... Aşık olan seçendir. Seçilen ise bir hedeftir ve o sadece seçene eşlik eder. Aşık olan kişi, artık kendi cehennemindedir... Sürekli tetikte ve huzursuzdur... O süreç içinde ellerinin arasında olanı ya da öyle sandığını kaybetme telâşını yaşar... Çünkü seçilen henüz seçmemiştir... Kimi seçeceği de belli değildir... Dolayısıyla aşık olan, ‘aşk nesnesi’ni hayatına katmayı başarsa da, bütünüyle ona ait olmadığını, bir gün gideceğini bilir... İnsanların durup düşünmeye, kendini ve karşısındakini zenginleştirmeye zamanı yok... Sonsuz aşk sadece bitmeyen, kavuşulamayan ya da yarım kalan ilişkilerde saklı...” Buradan hareketle yazar, bilhassa Esin ve Deniz arasındaki ‘seçen-seçilen’ ilişkisine dikkat çekmiştir. Ayrıca roman kişilerinin çocukluk deneyimlerinin de, onların tüm hayatını etkilediği konu üzerinde durmuştur: “Çocukluk öyle bir dönem ki başınıza gelen en küçük bir olumsuzluk dahi, silinmeyecek izler bırakabilir karakterinizin oluşmasında. Hatta geleceğinizin hazırlanmasına etkisi olabilir...” İlk yapıtta görülen olaylar ile yazarın hayatı arasında bir ilişkinin mevcut olup olmadığı tartışması gündeme geldiğinde, kurguya verdiği önemi şu şekilde ifade etmektedir: “Ben romanın kurgu olmasından yanayım. Kurgu olmadığı takdirde hayatınızdaki hikâyeleri anlatmaya başlarsınız. Bence önemli olan hayal gücü... Var olmayanı, yaşanmayı sahicilik duygusu vererek anlatabilmek” (“Kurgulayacak Ama Asla Kurcalamayacaksın.” Metiskitap.com.19.03.2019).

Söyleşinin devamında Birgül, polisiye türünde ünlenmiş olsa da, insanı olduğu gibi anlatabilme yeteneğinden ötürü Patricia Highsmith'i severek okuduğunu belirtmiştir. Zira Birgül, Highsmith'te görüldüğü gibi, çizilen karakterin içine doğru okuru bir yolculuğa çıkarabilmenin önemine dikkat çeker. Romanlardaki iç seslerin, hayat içinde söyleyemediklerimizi temsil ettiğini, iç seslerin temelinde, söylediklerimizle çelişenlerin

yattığını vurgulamaktadır. Bu suskunlukların ardında, insanların dışına çıkamadıkları çemberler olduğuna değinerek, aile kurumunun nasıl bir mutsuzluk yuvası hâline gelebileceğini de şu şekilde ifade etmektedir: “İnsanlar kendilerini saran çemberden çıkmayı başaramadıkları için giderek tükeniyor ve beraber oldukları insanları da tüketiyorlar... Her şey dışarıya iyi yansıtılıyor... Kol kırılıyor, yen içinde kalıyor... Ama içine girdiğinizde, kangren olmuş bir yara bekliyor sizi” (“Kurgulayacak Ama Asla Kurcalamayacaksın.” Metiskitap.com.19.03.2019). Öte yandan önceki bölümde incelenen roman örnekleri ve yazarların hayatlarıyla yapıtları arasında kurulmaya çalışılan paralelliğe değinildiğinde de görüldüğü gibi, Birgül’ün karakterleri ile kendi yaşam algısını ilişkilendirmeye çalışmak doğru olmayacaktır. Aynı hususu Demirkan da şöyle ifade eder: “Roman karakterleriyle bire bir örtüştüğünü düşünmüyorum. Flaubert’in ona sıkça sorulan “Emma Bovary kim, kimi anlattınız”, sorularına “Emma Bovary benim” demesi gibi, Cahide Birgül’ün roman kişilerinin de hayattan esinlenilmiş olsalar bile ağırlıklı olarak yazarın hayal gücünden doğduklarını düşünüyorum” (Demirkan, Eser. Kişisel görüşme. 20.04.2019).

2. *Gölgeler Çekildiğinde: Lezbiyen Görünmezliğine Tutulan Işık*

Gölgeler Çekildiğinde, 1998 yılında Metis Yayınları tarafından basılmış bir ilk romandır. Buna karşın, kalemi eline ilk kez alan biri tarafından yazılmadığını açıkça gösterebilmesiyle dikkat çekmiştir. Zira Birgül, biyografisinde de değinildiği üzere, pek çok deneme ve oyun yazmış ve zaman içinde kendi özgün üslubunu kurmuştur. Romanın ne derece kurgu olduğu konusunda gündeme gelen tartışmalara yazar, bir romanın kesinlikle hayal gücüyle beslenmesi gerektiğine yönelik görüşleriyle yanıt vermiştir. Olaylar, ana karakter olan Esin ve Deniz arasındaki ilişki ekseninde gelişmektedir. Kısaca metnin içeriği şu şekilde özetlenebilir: Esin, kuzeni Deniz'in davetsiz misafirliğine dek, sıradan bir hayatın sorgulanmayan kahramanı olmanın konforuna alışmış genç bir öğretmen, babasıyla birlikte küçük bir apartman dairesinde yaşayan, nişanlı bir kadındır. Deniz, çocukluk anılarında kalmış bir teyzekızıdır ve Deniz'in üniversiteyi kazandığı için okul döneminde onların yanına yerleşmesi gerektiğini bildiren mektubunu almak bile Esin'in fazlasıyla canını sıkmaya yetmiştir. Kendi sade hayatına ve kalabalıklardan uzak dünyasındaki durağanlığa alışkın olduğundan, Esin başlangıçta Deniz'i evde istemez ve onun bir an önce gitmesi için çaba sarf eder. Ancak Deniz, hem Esin'in hem de onun tekerlekli sandalyedeki babasının kalbinde yer etmeyi başarır ve Deniz'in baba-kızın yaşamlarına dâhil olduğu dört aylık süre olağanüstü değişimleri de beraberinde getirir. Başlangıçtaki donuk aile tablosu sıradanlığından arınır ve renklenir. Deniz, kedi sokulganlığıyla girdiği evin yıldızı oluverir. Fakat bu, yerini bir ömrün çöküşüne bırakacak olan uçucu bir sevinçtir; çünkü o, sokulgan yapısıyla kolayca çevresindekilerin gözdesi olmasını sağlayan bir cazibeye sahip olduğu kadar, sıradan hayatları aniden sıra dışı kılabilen kötücül bir çekim merkezidir. Öyle ki bu çekime tutkuyla kapılan tek âşık, yalnızca Esin değildir. Deniz, Esin'in nişanlısı Kenan'la birlikte ortadan kaybolduğunda, cazibesinin ne denli tehlikeli olduğu da gün yüzüne çıkmaya başlar. Deniz, Esin'in babasını uyku haplarıyla sürekli uyutmuş ve yaşlı adamdan aldığı vekâletle hesabındaki tüm parayı çekerek onu manipüle etmiştir. Üstelik bu küçük eve yerleşme sebebi de üniversiteye devam etmek değildir. Deniz başından beri masum görünümü ve sevimliliğiyle herkesi kendine bağlayıp inandırmış bir sosyopattır. Dolayısıyla Deniz'in uçlarda gezinen kişiliğinin sebep olduğu olayları ve bunların kendi hayatında bıraktığı izlerin acısını, ancak her şey bittikten yıllar sonra yazarak atacağını düşünür Esin. Deniz, Esin'le yaşadıklarını, görünenin ardındaki sırları açığa çıkaran bir günlük tutarak yazmıştır. Esin de kendi gecikmiş yüzleşmesini gerçekleştirebilmek adına aynı yöntemle, yani yazmaya başvurur. Bu, bir anlamda bir kadının kendi özel tarihinin kayda geçirilmesidir.

Birgöl'ün bu romanı, lezbiyen görünmezliğinin altını çizirken, zorunlu heteroseksüelliği besleyen kurumlar olarak ataerkilin çekirdek birimi olan aileyi, aile kaynaklı travmaları, okul hayatını konu alarak, bu kurumlara ilişkin eleştiriler ortaya koymaktadır. Hülya Sürer, yine bu çalışma adına kendisiyle yapılan söyleşide benzer bir noktaya değinmiştir: “İlk okuyuşumda ayırdına varamamışım ama Birgöl, aslında heteronormatif “sıcak aile yuvası” klişesini yerle bir ediyor, toplumsal bir patolojinin bireyleri nasıl nevrotikleştirdiğini, kendilerine ve birbirlerine yabancılaştırdığını, kendilerini ifade edebilmekten uzaklaştırdığını gösteriyor” (Sürer, Hülya. Kişisel görüşme. 15.04.2019). Sürer ayrıca, Birgöl'ün kurgularındaki özgünlüğün, onun mimarlığıyla da ilintili olabileceğini saptamıştır: “Cahide Birgöl'ün mimar oluşu, insanı çevreleyen maddi düzene, insanı bu düzen ile kuşatılmışlık içindeki bunaltısına, yani eşya ve mekânla gerilimli ilişkisine dair güçlü bir bakış geliştirmesinde etkindir diye düşünüyorum.” Aynı söyleşide Sürer, incelenen bu romanda da dikkati çeken eşya ve mekânlara ilişkin şu hususları dile getirmiştir: “Kendi konforumuz, gereksinimlerimiz için aldığımız eşyanın sınıfsallığını da çok ince gözlemlerle verebiliyor Birgöl. Giysiden mobilyaya, fotoğraflardan posta kutularına. Bunlar, statü göstergesi olarak da birer belirleyici aslında.” Dolayısıyla gerek sağlam kurgusu gerekse güçlü dili nedeniyle okurda ilk roman izlenimi uyandırmayan bu yapıt, taciz mağdurunu susturan iktidar ilişkilerini ve ‘adını söylemeye cesaret edemeyen aşkın’ yitirililiğini anlatmaktadır. Bu yönüyle Rich, Zimmerman, Irigaray, Daly, Wittig, Cixous gibi kuramcıların görüşlerini somutlaştıran örneklere sahiptir ve ilk bölümde incelenen kuramsal çerçeve doğrultusunda çözümlenmeye uygun bir metin niteliği taşımaktadır. Genellikle kitap tanıtımlarında, ‘gölgede kalmış bir eşcinsel aşkı konu aldığı’ ifade edilmiş olsa da, asıl odaklanması gereken nokta bu aşkın gölgede kalışı değil, gölgelerin nereden çıkıp geldiği ve kendilerini bireylerin dünyasına nasıl dayattığıdır.

Daha net bir kavrayış sunması adına, Birgöl'ün ilk romanına ilişkin yayınlanan eleştirilerden bir kısmına yer vermek gerekmektedir. Melisa Gürpınar'ın ifadesiyle romanda “yazar yargılamamanın değil, yansıtmanın peşindedir. Kırk yaşını geride bırakmış bir yazarın, belki de bilinçle, Türk romanına neredeyse damgasını vuracak olan geleneksel temalardan kaçınıyor olması, romanı daha da özgün kılmaktadır. Cahide Birgöl açık yürekli bir anlatımla, herkesin başına gelebilecek iç çatışmaları, çekişmeleri ortaya koymaktadır. Hepimizin olan mutsuzlukların, kişiliklere yansıyan değişik izdüşümleri söz konusudur. Bir o kadar da, romanı ayakta tutan incelikli ruh çözümlemeleri yer almaktadır” (“Gölgeler Çekildiğinde.” Metiskitap.com.27.04.2019). Öte yandan romandaki sürükleyiciliğin, polisiye esintilerden

kaynaklanmadığını ifade eden Gürpınar, basında çıkan yazılara dair gözlemini de şu şekilde dile getirir: “Kültür magazin ağırlıklı kimi yazılarda, romanın bütününe gözden çıkarılıp, iki kadının, kısa süren ama yürekte derin yaralar açan, zihne prangalar vuran ilişkisine daha çok yaklaşıldığını gözlemledim. Üstü açık ya da kapalı, romanın kurgusal ağırlıklı mı, yoksa yazarın hayatından mı alınma olduğu sorgulanıyordu. Karşımızdaki bir ilk roman da olsa, bu kadar sıradanlığa düşmeye ve yazarı da içine çekmeye hakkımızın olmadığı kanısındayım” (Metiskitap.com.27.04.2019). Görüldüğü üzere bu eser, satır aralarının okunmasını gerektiren boşluklarla örülü biçimiyle geleneksel edebiyat kalıplarına meydan okumuştur. Bu roman, barındırdığı çeşitli özelliklerle Wittig, Rich ve Zimmerman’ın görüşlerinde de odak noktayı teşkil eden hususları örneklendirdiğinden, lezbiyen feminist edebiyatta yeni bir okuma imkânı sunmaktadır. Barnes’in, Winterson’ın ve İlhan’ın romanlarında incelenen örnekler de bu savları pekiştirmektedir. Yaratıcı bir kadın dili, yapının sosyal bir olguya dönüşmesi, geleneksel edebiyat normlarını aşan özellikleri ve teması nedeniyle azınlık yazarı hâline gelen güçlü bir kalemin yok olma tehdidiyle karşılaşması gibi hususlar, romanın tanıtım yazılarında dahi kendini göstermektedir. Zira bunun ipuçlarını Esra Ballım’ın eleştirisinde de görmek mümkündür: “Birgül, iki kadın arasında kurguladığı bulanık aşk hikâyesini, kadın ve erkek karakterle kurgulasaydı, okur açısından daha net bir görüntü alma imkânı doğabilirdi diye düşünüyoruz. Yine de alışılmışın dışında, okuduğunuz parantez içleriyle gelişigüzel yürek çırpıntılarına tanık olacağınız, aşk, yitirilmiş sevgiler, evlilik gibi kavramları bir kez daha sorgulayacağınız bir roman” (“Aşk ne zaman aşk?” Metiskitap.com.27.04.2019). Daha net anlaşılmanın, basitçe kabul görmenin yolu heteroseksüel bir aşkı sıradan bir dille anlatmaksa, Cahide Birgül’ün ucuz yollardan kabul görmeye çabalamamış bir yazar olduğu, bu yazıdan hareketle açıkça dile getirilebilir. Zira söz konusu roman, lezbiyen edebiyatını besleyen yapıtların, konudan ziyade, konuyu işleyiş biçimleriyle dikkat çektiklerini bir kez daha ortaya koymuştur. Yukarıda yazısına yer verilen Gürpınar da, Birgül’ün izlediği “örtülü şiirsel rotayı,” değişik anlam katmanları içererek her okura kendi düzeyinde kavrama imkânı tanımak olarak yorumlamaktadır (“Gölgeler Çekildiğinde.” Metiskitap.com.27.04.2019). Lezbiyen edebiyatın gereksindiği de işte bu çok katmanlılıktır. Sırma Köksal da, ön plâna çıkartılan ile göz önünde bulundurulması gereken noktalar arasındaki uçurumu ifade ettiği yazısıyla, bu savı perçinleyen bir duruş sergiler: “Orada burada hakkında çıkan ve lezbiyenlik soruşturması yapan yazılar bu kitaba yapılan en büyük haksızlık bana kalırsa. Lezbiyen bir sevgi temasının ardında anlatılan kişilik ve vazgeçmeden teslim oluşun öyküsü öylesine güçlü ki, kitabın asıl üzerinde durulması yanının bu olduğunu düşünüyorum” (“Vizyon.” Metiskitap.com.27.04.2019). Orhan Duru’nun ifadeleri de, Birgül’ün geleneksel edebiyat

kalıplarına meydan okuyan özgünlüğünü vurgular niteliktedir: “Bugünkü yazın ortamımızda böylesine bir romanın çıkması doğrusu önemli bir gelişme. Kısacası, bir ‘ruhsal bilmece romanı’ bu. Bu niteliğiyle yazınımızda kendine özgü az bulunur bir örnek olarak ortaya çıkıyor” (“*Gölgeler Çekildiğinde*.” Metiskitap.kcom.27.04.2019).

Eser Demirkan ise, “*Gölgeler Çekildiğinde Geride Gölgelerden Başka Ne Kalır?*” adlı yazısında, yukarıda değinilen hususlara ilişkin görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir: “Kimileri kitapta anlatılan ‘lezbiyen ilişkisi’ öne çıkardı, kimileri polisiye yanını. Kimileri de anlatılanların, yazarın başından geçip geçmediğiyle ilgilendi daha çok. Belki saptamaların hepsi doğrudur, belki de hiçbiri... Esin’in yaşamında herkes bir gölge gibi” (260). “Esin’in bu silik yaşamı Deniz’le renkleniyor.... O bir tutku, çünkü o ele geçirilemeyen, peşinden koşulan, acı veren. O bir tutku, çünkü gölgelerin içinde bir canlılık taşıyor, kötücül bir canlılık” (261). Demirkan bu noktada, küçük hayalleri ve rolleriyle yetindikleri için bu dünyaya daha ait olan karakterlerin, gölgelerden daha uzak olduğunu vurgulamaktadır. Ev kadını rolüyle Sevcan Abla ve okul müdürlüğü peşinde koşan Aysel, bu karakterlerdendir ve Deniz’in yaşamlarına sızarak bir tutku hâline gelmediği kişiler yalnızca onlardır. Öte yandan Demirkan, romandaki ‘gölgeler’in yalnızca kişilerden kaynaklanmadığını, genel itibarıyla yapıtta kapalı bir atmosferin hâkim olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla aynı yazısında, Esin’i etkileyenin belki de diğerleri gibi silik olmayışı olduğunu vurgular ve şöyle devam eder: “Sonra okurun baştan beri gördüğünü, Esin de herkes gibi fark ediyor. Asıl ‘gölge’, bilinmeyen, Deniz’in kendisi. Asıl ‘gölgeler’ Esin’le Deniz’in ilişkisinin üstünde. Hep gölgeli ortamlarda görüyoruz ikisini” (262). İyi bir polisiye okuru olmasına rağmen, kolay olanı seçerek kuşkudan uzak duran Esin’in de ne denli pasif bir karakteri temsil ettiği bu doğrultuda açıklanmıştır. Ancak Demirkan’a göre yapıt, gerçekte polisiye bir roman değildir: “Kitabın cazibesi sanıldığı gibi, polisiye bir yanı oluşundan ya da anlatılan ‘lezbiyen ilişki’den kaynaklanmıyor. Bu konuda yazar da okurunu uyarıyor bir söyleşisinde:⁴³ “Burada yaşanan aşkın iki kadın arasında olması ve hikâyedeki polisiye tat, kitabın üst katmanlarını oluşturuyor. Ama gerçek lezzet duygusuna daha içerilere bir yolculukla ulaşılabilir sanırım. Ayrıca popüler çizgide bir lezbiyen öykü ve onun cinsel açılımları gibi beklentileri olanlarla, sıkı bir polisiye okumak amacıyla *Gölgeler Çekildiğinde*’yi almayı düşünenleri kitabın yazarı olarak uyarmak vazifem diye düşünüyorum. Paralarının boşa gitmesini istemem: umduğunuzu bulamayacaksınız” (akt. Demirkan *Kitap-lık* 263). Birgül’ün bizzat

⁴³ “Yazarken yoruluyorum”, söyleşi: Emine Bora, Virgül, Kasım 1998, S. 8.

dile getirdikleri, lezbiyen feminist eleştiri doğrultusunda sözü edilen iki romanını çözümlemenin ne denli elverişli bir alan açtığını da kanıtlar niteliktedir. Öncelikle Birgül'ün de ifade ettiği üzere romanın çok katmanlı yapısıyla daha derin okumalara kapı aralaması, Adrienne Rich'in okurda aradığı 'uyanmış bilinçlere' giden yolu pekiştirmektedir. Öte yandan lezbiyenliğin yalnızca cinsel açımlarıyla temsil edilmeyişi, Wittig'in tabiriyle Birgül'ü 'azınlık yazarı' konumuna itmiştir. Ayrıca yazarın hayatıyla lezbiyen temalı eserleri arasında kurulmaya çalışılan ilişki, yine Wittig'in ifadesiyle, bu romanları edebi metin olmaktan uzaklaşarak sosyal bir olguya dönüşme tehdidi altında bırakmaktadır. Heteronormatif kalıpları kıran ruhsal çözümlemeleri ve yaratıcı dili ile Birgül'ün popüler çizginin ötesine geçmesi, bu çalışmada incelenecek olan romanların, lezbiyen feminist edebiyatın temel vasıflarını taşıdığı savını da doğrular niteliktedir. Bundan hareketle, Zimmerman'ın da belirttiği üzere, lezbiyen feminist okumalarda iç sesleri duymak ve sessizlikleri okuyabilmek adına, satır aralarını görebilen bir feminist bilincin gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Zira Birgül'ün tabiriyle 'gerçek lezzet duygusu'na erişebilmek için, okuru yüzeyde görünen anlamların ötesine taşıyan bir okuma yolculuğuna ihtiyaç vardır; yazar bunun bir tür içsel yolculuk olduğunu ifade etmektedir. Geleneksel edebiyat kalıplarını alt üst eden nitelikleriyle Birgül'ün yapıtlarının, ilk bölüm boyunca incelenen kuramcılarının görüşleri ışığında çözümlenmesi, lezbiyen feminist eleştirinin teorik bağlamını da somutlaştırmaya imkân tanımaktadır. Demirkan'ın da yazısında dile getirdiği üzere, Birgül'ün, "her şeyi bilemezsiniz, sizin için de hâlâ gölgeler var!" (263) diyen bir kurguyla yazması, lanetli kadın temsilleriyle, okuyanı 'doğru yol'a çağıran bir yazar olmaktan uzak kılmış öğelerden birini teşkil eder. Bu da Birgül'ü, öğüt veren, kadına 'yerini' hatırlatmaya hizmet eden iktidarın sesinden ayrıştırmış ve *Gölgeler Çekildiğinde*'ye özgün bir konum sağlamıştır. Dolayısıyla söz konusu özgünlük, lezbiyen feminist eleştiriye besleyecek ve ondan beslenecek analizlere kapı aralamaktadır.

2.1. Karakterler ve Dil

Bu bölümde, *Gölgeler Çekildiğinde* romanındaki karakter ve dil ilintisi irdelenirken, kişilerin sözcük seçimlerinin onları nasıl temsil ettiği ifade edilmeye çalışılacaktır. Kimin kullandığı dil ile pasif bir konuma düştüğü, kimin ataerkil bir söylem üretimi içinde olduğu, kimin duygularını ne derece dış dünyaya açabildiği incelenecek ve Fransız feminizminin dil kuramları, karakterlerdeki söylem farklılıklarının tartışılmasında kullanılacaktır. Heteroseksizmin bilhassa ötekileştirilen kişilerin sözcükleri üzerinde nasıl bir etki yarattığı bu noktada önem arz etmektedir. Karakterlerin sözcük seçimlerinden hareketle, onların norm dışına düşmüş olma durumları, heteroseksizm dayatması karşısındaki tutumları gibi konular,

lezbiyen feminizmi ve lezbiyen feminist edebiyat eleştirisi için de elverişli bir somut alan teşkil etmektedir; dolayısıyla dille birlikte, romanın lezbiyen edebiyatından taşıdığı izler de bu bağlamda irdelenecektir. Sibel Irzık ve Jale Parla'nın *Kadınlar Dile Düşünce* adlı eserin önsözünde ifade ettikleri gibi, “Bilhassa kamusal alanda konuşan kadın, hep öznellik ile nesnellik arasında kalmış, kendi içinde, kendine karşı bölünmesi gerekmiştir” (7). Bu bölünme, roman karakterlerinin dilinde de açıkça görülmektedir; konuşan dış sesleri bölen iç ses, kamusal alanda dile getirilemeyenin işareti olarak diyaloglarda araya girer ve kişinin düşündüğü ile söylediğinin farkını gözler önüne serer.

Roman, ana karakterlerden Esin'in birinci tekil şahıs anlatımı üzerine kuruludur; Maggie Humm'un da belirttiği üzere, “genellikle lezbiyen feminist yazında, birinci tekil şahıs kullanılmaktadır. Karakterler kimi zaman heteroseksüel bir yaşam sürdürdükten sonra, lezbiyen bir bilinçle yeniden doğar” (304). Birgül'ün ele alınan romanlarında karakterlerin, yaşadıkları deneyimle kendilerini yeniden yarattıkları görülür. Bu durum, daha romanın ilk cümlesinde kendini göstermektedir: “Yazacaklarımla, gecikmiş bir yüzleşmeyi sonunda gerçekleştirmiş olacağım. Eski bir fotoğrafa bakar gibi kendi gözlerimin içine bakacak ve ‘işte bu sensin’, diyeceğim” (1). Esin burada anlatımın kendi geçmişi üzerine yazdıklarına dayandığını bizzat dile getirir; böylelikle gerçekleşecek yüzleşme, lezbiyen bir benlik bilinciyle yeniden doğduğu anları kaydederek, kendi kimliğini kurmasını sağlayacaktır. Öte yandan, Esin'in Kenan'la birlikteliğinin ardından Deniz'e âşık olarak kendi kimliğini yeniden yarattığı da görülmektedir. Lezbiyen yazıların, lezbiyen kimliğin oluşumunda özel bir yer taşıdığı, Humm'un da üzerinde durduğu bir konudur ve lezbiyen yazınındaki belirleyici etmenlerden birini teşkil etmektedir. Bu noktada Esin'in yaşananları yazarak anlatıyor olması da, onun kendi kimliğini kurması adına özel bir yere sahiptir. Zira Esin, her şeyden önce hikâyesini kendi için anlatmakta olduğunu dile getirir: “Şimdi anlatıyorsam, hikâyemin kapağını silip diğerlerinin arasında göze batmasını, parlamasını sağlamak için değil. Sadece kendim için” (1). Cixous'a göre dişil dil ile kenara itilmişlerin dili arasında sıkı bir bağ mevcuttur. Bilinçaltının sonsuz kaynaklarının ortaya çıkabilmesi, kadının kendini yazmasıyla mümkündür. Bu, Esin'in neden kendisi için yazıyor olduğunu daha net bir şekilde yorumlamaya imkân tanımaktadır. Cixous ayrıca kadının gerçeğinin “akıcı” olduğunu, kategorize edilemeyeceğini ifade etmektedir (akt. Tyson 101). Aynı şekilde Kristeva da, fallik olanı reddetmek adına, dilin semiyotik boyutuna erişmeyi önerir ve bunun avangart bir yazınla mümkün olduğunu belirtir; zira kadın yazını yadırgatıcı, yabancılaştıran, tutarsız, parçalı ve kışkırtıcı olduğu ölçüde erkek egemen dilin anlam egemenliğini kırabilecek güce

erişebilir (Durudoğan 178). Romanda Deniz'in günlüğü, semiyotik dil ile örülü avangart yazının bir örneği olarak görülmektedir. Esin'in defteri betimleyişi, bu durumu açıklar niteliktedir: "Üstelik çoğu satırı okunamayacak kadar kötü yazılmış. Hızla ve karalarcasına... Gözden biraz uzaklaştırıp bakıldığında, sayısız küçük mürekkep lekesi sayfanın üzerine art arda dökülmüş gibi duruyor. Pek çok kez denedim, olmadı, bütünüyle çözmeyi başaramadım onu. Kendini kilitlemiş, izin vermiyor içine girilmesine" (2). Bu alıntı, Fransız feminizminde kadın dilinin dışta sergilediği karmaşaya rağmen, içinde kendine has bir yaratıcılık barındırdığı görüşünün somut bir örneğini teşkil etmektedir. Bilhassa Deniz'in sosyopat olduğu göz önüne alındığında, Deniz'in bütünlükten yoksun yazısının, Fransız feminizminde hayli önemli bir yere sahip olan bilinçdışının dili, histeriğin dili, psikopatın/sosyopatın dili gibi kategorileri aşan bir dili temsil ettiği ileri sürülebilir (akt. Tyson 101).

Humm'un ifadesiyle, "Yaratıcı yazın, lezbiyen eleştirinin olumlu özelliklerinden birini teşkil etmektedir. Lezbiyen bir kurguyla beklenmedik anda ilk karşılaşmaların çarpıcılığı da söz konusudur" (304). Burada söz edilen beklenmedik anda gerçekleşen karşılaşma, Deniz'in aniden bir mektupla Esin ile babasının sıradan ve sıkıcı hayatına girişiyle örneklendirilebilir: "Deniz'in mektubunu aldığımda zarfın üzerindeki tükenmez kalemle, hafifçe aşağı doğru kayarak yazılmış adresimize bakmış ve az eğitilmiş bir öğrenci velisinden geldiğini düşünmüştüm" (3). Aynı durum, Deniz'le Esin'in bu mektuptan sonra ilk kez yüz yüze geldikleri anın anlatımında da açıkça görülmektedir: "Zil çaldığında, babam koltukta uyukluyordu. Ben de bir gece öncesinden kalan sınav kâğıtlarını bitirmeye çalışıyordum. Gelenin Selcan Abla olduğunu düşünerek açtım kapıyı. Elinde küçük bir valiz, genç bir kız duruyordu karşımda.... Ürkek bakışları, ne yapacağımı anlamak istercesine yüzümde dolaşıyordu. Gülümsemeye çalıştım. "Hoş geldin Deniz. Antreye girer girmez, valizini bırakıp sıkıca sarıldı bana. Titriyordu. Şaşırmıştım" (38-39). Genellikle lezbiyen yazında aniden gerçekleşen ilk karşılaşmaların, ana karakterin kendini keşif süreciyle de yakından ilgisi olduğundan, bu romanda da Humm'un belirttiği biçimde lezbiyen feminist edebiyatın önemli bir niteliği hâline gelmiştir (311).

Kuramsal çerçevede de yer verildiği üzere, lezbiyen feminist yazında anne figürü, ana karakterin iç dünyasındaki labirentin genellikle merkezinde yer almaktadır (Humm 304). Bu hususu romanda Esin'in, annesine ilişkin ifadeleriyle örneklendirmek, yapıtın lezbiyen feminist yazınla olan bağına daha net kavrayabilmek adına, yeni bir okumaya imkân tanıyacaktır. Anne-kız arasındaki gergin ve çatışmalı ilişkiyi sergileyerek, henüz kitabın başlarında Esin aşağıdaki cümlelerle tanıtır annesini okura: "İşte böyle bir kadındı annem.

Adaletin kılıcı gibi sallanır dururdu insanların tepesinde.... Kızını yakasından tutup cellata teslim eder, sonra içi rahat etmez, adama güvenemez, yetişir kendi elleriyle asardı.... İşin garip yanı, çevresindekilerin benim gibi düşünmemesiydi. Annemin birini eleştirirken buzdan bir sarkıt gibi havada asılı kalan sözlerinden hiç rahatsız olmaz, hatta bütünüyle hak verip gönüllü dikilirlerdi o soğuk damlaların altında” (19). Labirentin yarattığı asıl tutsaklık, Esin’in kendi annesiyle yaşadığı bu iç çatışmaya rağmen onun yerini dolduramadığını dile getirmesi ve buna sürekli bir tür eksiklik duygusunun eşlik etmesidir: “Yıllar boyu, çok beğenilen bir eve sahip olan, ama orada bir türlü huzur bulamayan biri gibi ne yapacağımı bilemeyerek dolaştım annemin etrafında. Bir şeyler ekledim, bir şeyler çıkardım, olmadı. Başaramadım” (20-21). Buradan hareketle, anne figürünün Esin’in hayatında yarattığı labirentin, bir çeşit çelişkiden doğduğu ileri sürülebilir. Bir tarafta Esin’in annesine yönelttiği eleştirinin temelinde Esin’in annesini hiçbir zaman haklı bulmayışının yer alması, diğer yanda sürekli annesinden kalan boşluğu doldurma çabası ve bunu başaramadığını düşünmenin yarattığı eksiklik duygusu göze çarpar. Öyle ki esasen Esin’in hayatında annesi de adeta ‘gölgeler’den biri hâline gelmiştir: “Anlamıştım, acısı azalsa da annem hep olacaktı. Bedenime bir ucundan bağlı, ama bambaşka hareketler yapan bir gölgeydi annem” (63). Esin’in annesiyle içinde kapalı kaldığı labirent, gergin anne-kız ilişkisinin bir metaforuna dönüşmüştür. Irigaray, karmaşık anne-kız ilişkisi kalıplarının, lezbiyen ilişkiler için bir metafor olarak kullanılmasını önermektedir (*Başlangıçta Kadın Vardı* 13). Söz konusu metaforu teşkil eden labirentin en karmaşık yönü de, Esin’in bir süre sonra annesi gibi davranmaya başladığını ve bundan rahatsızlık duymadığını fark etmesidir: “Gerçek yüzünü ameliyatla değiştiren bir adamın sabah uyandığında eski suratıyla karşılaşması gibiydi o günlerdeki hâlim. Artık kendimden çok annemdin. Ve işin kötüsü, böyle hissetmek rahatsız etmiyordu beni” (174).

Buradan hareketle, söz konusu romanın lezbiyen feminist yazının başlıca özelliklerini taşıdığı öne sürülebilir. Romanda anlatıcının birinci tekil şahıs olması; annenin ana karakterin hayatında oluşturduğu labirentin merkezi hâline gelmesi; beklenmedik bir karşılaşmayla kişinin geçmişte deneyimlediği heteroseksüel yaşamdan sıyrılıp lezbiyen bir birey olarak kendini keşfetme sürecinin başlaması; yaratıcı lezbiyen yazın aracılığıyla karakterin kendi kimliğini yeniden kurması, bu özelliklerin somut örneklerindendir. Öte yandan hem Esin’in hem de Deniz’in kendilerine karşı, kendi içlerindeki bölünme göz önüne alındığında, toplum normlarına uyum sağlayamayarak ‘histerik’ bir konumdan konuşuyor olmaları, onların

dilinin, Fransız feministlerin tanımlarına göre, ‘artık duyulması gereken öteki’nin dili olduğunu ortaya koymaktadır.

Romanda her karakterin dili üzerinden onların kişiliklerine ilişkin çıkarımda bulunabilmenin de mümkün olabildiği görülmektedir; kişilerin sözcük seçimleri, onların kişilik yapılarına dair güçlü ipuçları barındırmaktadır. Örneğin romanın anlatıcısı olan Esin’in üslubu, onun iç çatışmalarına, suskunluklarıyla söyledikleri arasındaki fark yüzünden nasıl bir ruhsal bölünme yaşadığına ve pasif kişiliğine ilişkin neredeyse kesin çıkarımlara imkân tanımaktadır. Esin’in, öğrencisi Aygül’le kurduğu diyalog ile iç sesinin ayrımı, bu durumun en somut örneklerinden birini teşkil eder: “Aygül: Kahvaltıya mı geldiniz? . . . Esin: “Sadece bir çay içmek için.” Aygül: “Anlıyorum.” (Sahi mi? O hâlde neden yok olup gitmiyorsun?) . . . Aygül: “Sizi özledik.” /Hayır özlemediniz. Ben de sizi özlemedim. Şeytan görsün hepinizin suratını!) Esin: “Ben de öyle” (133). Fransız feminizminin dil kuramlarından hareketle, tecrübelerini ve duyumlarını ifade etmekte güçlük çektiği için, Esin’in ataerkil düzende daha da ikincilleştirilmiş bir karakter olduğu söylenebilir; zira Cahide Birgül de, bu iç seslerin, insanların içinden çıkamadığı çemberleri temsil ettiğini belirtmektedir. Benzer bir durum, Esin’in çocukken kopya çektiğinin anlaşılmasıyla, kendini müdürün odasında bulması neticesinde gelişir; müdürün karşısındayken, dış görünüşü ile düşünceleri arasındaki uçurumun yine sessizliğinden kaynaklandığı, ilgili pasajlarda göze çarpar: “Cümlelerinin çoğu soru ile bitiyordu. Ben kurulu bir bebek gibi, gözlerimi yerden kaldırmadan başımı sallıyordum. O ise hâlimden hoşnuttu. Aklımdan neler geçtiğinden habersiz, munis ve terbiyeli bir çocukla karşı karşıya olmanın rahatlığıyla, bir süre sonra gevşemiş, soluksuz konuşmaya başlamıştı. Oysa o anda tek bir dileğim vardı tanrıdan, annemin ve onun en olmadık ve en acı verici biçimde yeryüzünden silinmesi” (17). Bu noktada iktidarın kadın sözünü sansürleyişi nedeniyle heteronormatif toplumun bireyde yarattığı içsel bölünme, yer verilen anlatımda kendini açıkça göstermektedir. Zira Fransız feminizminde dil konusu irdelenirken de değinildiği üzere, Zeynep Direk, kadınların erkekler tarafından susturulup silik kılındığına dikkat çekmiştir (156-58). Fransız feminizmi de bu yüzden ataerkil dilin, baskıcılığıyla, kadınları dilden dışladığının üzerinde durmaktadır; çünkü ataerkil düzen, kadının gerçeklerini reddeder. Dolayısıyla Irigaray’a göre kadının tabiiyetini, dil ile icra edilen psikolojik baskıda aramak gerekir (akt. Humm 39). Buradaki baskı unsuru, bizzat iktidarın kendisi olarak müdürdür ve onunla yaptığı işbirliği dolayısıyla annedir; Esin ise bu psikolojik baskı ile silik kılınıp susturulan kadın dilini temsil etmektedir. Irigaray’ın görüşleri ışığında yorumlandığında, Esin, etken biçimde düşüncelerini ortaya koyamadıkça, anlamların

belirlendiği patriarka içinde edilgen bir taklitçi olmaktan öte gidemeyecektir. Bu noktada onun pasif kişiliğini açığa çıkaran pasajlardan bazı örneklerle yer vermek gerekmektedir: “Deniz: ‘Kahve içelim mi?’ Esin: ‘Bu saatte mi?’ Deniz: ‘Ne olur?’ Esin: ‘Uykum kaçır.’ Deniz: ‘Benimle otur o zaman.’ Ona hayranlıkla baktım. Hayatım boyunca böyle talep eden cümleler kurmayı becerememiştim. Oysa Deniz ne kolay yapıyordu bunu. Bu davranış biçiminin bendeki etkisi ise büyüktü. Bekliyordum. Galiba hep bekliyordum. O isteyecek, ben yapacaktım.... Ama küçük bir çocuk gibi hemen itaat ediyor, bundan da büyük bir haz duyuyordum” (53). Burada Esin, kendi cümleleriyle açık bir şekilde dışarıdan yönlendirmelere ne denli hazır bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Aynı durum, nişanlısı Kenan’a karşı da geçerlidir; kendisine sunulan tekliflerin iyi bir fikir olmadığını düşündüğü hâlde, kendi düşüncelerini ifade edip buna göre davranamaz: “Kenan: ‘Sana bir teklifim var.’ ‘Ayrılalım,’ diyecek. ‘Gitmiyor, görüyorsun. Her şey eksik, her şey yarım. Zorlamanın ne anlamı var?’ Evet, bunları söyleyecekti. Ansızın kıştan bahara çıkıvermiş gibi ısınmış ve ben de sıcacık gülümsemiştim ona. Ama uzanıp ellerimi tutunca hayal bozuldu. . . . Çektim ellerimi, bozuntuya vermedi, gülümsemesi de silinmedi yüzünden. . . . Kenan: ‘Kısa bir tatile ne dersin? Şöyle bir yerlere kaçsak birkaç gün?’ Ne diyeceğimi beklemeden ekledi: ‘İkimizin de bir tatile ihtiyacı vardı. . . . Kenan: ‘İyi olur değil mi?’ Kenan: ‘Ee, ne diyorsun? Sen de iyi görünmüyorsun.’ Bu doğrudu, ‘iyi’ değildim. Ama sunduğu teklif beni ‘iyi’ yapmayacaktı ve bunu da söylemek çok güçtü benim için. Sustum” (82-83). Görüldüğü üzere, Esin’in dile getiremediği tek şey, Kenan’ın tatil teklifinin iyi bir fikir olmadığı değildir. O, kendisine yapılacak bir ayrılık konuşması ihtimalini düşündükçe içten içe sevindiği hâlde, suskunluğuyla bunu da gizler ve nihayetinde uygulanan karar, Kenan’ın dile getirdiği olur. Esin suskunluğuyla ‘ben’ konumundan konuşarak iştirilebilir hâle gelme ihtimalinden bir kez daha uzaklaşmıştır.

Eser Demirkan ise romana ilişkin yazısında, Esin’in pasifliğini, onun kuşkudan uzak oluşuyla ilişkilendirmektedir (264). “Bana söylenenlere ve gördüğüm kadarına inanmaya hazır biriyimdir.... Kuşku tüketici bir yolculuktan bana göre” demektedir Esin (5). Aynı şekilde, “Evin içinde bir fil yaşamaya başlasa fark etmezdim” ifadesiyle de, çevresindeki olaylara karşı takındığı kayıtsız tavrı ve düştüğü edilgen konumu gözler önüne sermektedir (8). Dolayısıyla Irigaray’ın kuramına göre, Esin dişil özneliliğinden yoksun olduğu için, ataerkil düzen tarafından sözü sansürlenmiştir; bu düzen içerisinde logos, susturulmuş bir varlık üzerine kurulmuş olur (*Başlangıçta Kadın Vardı* 13). Esin’in kuşkudan uzak tutumu, onu pasif bir konuma itmekte ve kamusal alandaki suskunluğuna yol açmaktadır: “İşte o

zaman hatırladım Deniz'i. O neredeydi? Ya Kenan? Neredeydiler? Ama nedense onları Selcan Abla'ya sormamam için bir ses derinden derine uyarıyordu beni" (111). Görüldüğü üzere, kadının karar mekanizmalarından dışlanması, onun sözcüklerini yitirdiği noktada başlar. Irigaray, kadınların ancak öğrenilmiş biçimleri yıkarak kendi doğalarını keşfedebileceklerini vurgulamaktadır (akt. Tyson 102). Ancak Esin, öğrenilmiş biçimleri yıkmaya değil, dayatılan kuralları yeniden üretmeye yatkınlığı nedeniyle daha da sessizleşmektedir: "Her şeyin bir bedeli vardı. Madem sesli düşünmemiştim, sonuçlarına da katlanmalıyım. Hemen bir şeyler söylemem gerektiğini biliyordum. . . . Yapamadım. . . . Bir kez daha kendi hazırlamadığım bir oyunun orta yerinde duruyordum işte. . . . Ama toparlandım çabucak. Sakin nazarlarla tırnaklarıma baktım, söze de yansıdı bu durgunluk" (55). Söze yansıyan bu 'durgunluk' ve nihayetinde Esin'in özne konumundan kendini ifade edemeyişi, tabiiyetini pekiştiren bir diyalogla son bulur: "Esin: 'Hangi filme?' Deniz: 'Bilmem, konuşmadık.' Esin: 'Pek çok iyi film var' Deniz: 'Doğru.' İçini çekerek fincanını tabağına bıraktı. Artık bakmıyordu bana. Deniz: 'Artık yatalım mı?' Esin: 'Evet. Geç oldu.' Kötüydü. Biliyorum. Yanlış kutuya girmiş, yanlış kâğıdı açmış, yanlış topa vurmuştum. Ama kural buydu. O da biliyor olmalıydı" (55-56). Görüldüğü gibi, Esin'i kendi gerçek düşüncelerini ifade etmekten alıkoyan, öğrenilmiş biçimleri yıkmaktan uzak durarak kurallara boyun eğen yapısıdır ve ataerkil düzenin perçinlediği heteroseksizm, onun asıl sözcüklerini elinden alır. Öznel bir konumdan konuşamadığı için kendi düşüncelerini ifade edemeyen kadın, bir süre sonra patriarkanın karar mekanizmaları tarafından belirlenen bir nesneye dönüşmektedir. Fransız feministler de, dilin bu baskıcı yönüne, ancak kadının özne olarak konuşmasıyla direnilebileceğine dikkat çekmişlerdir. Bu kuram, kendi gerçek düşüncelerini ifade edemeyen Esin'in, bir süre sonra görüşü alınmayan bir karakter hâline gelmesiyle de somutlaştırılabilir: "Kimse bana ne düşündüğümü sormamıştı. Herhâlde onların arzusu dışında bir şey isteyebileceğim akıllarına gelmemişti" (77). Patriarkal düzenin dili, kadınlar hakkında, kadınlar üzerinden konuşur ve kadınlar, kendileri dolayısıyla konuşulan bu dil tarafından tanımlanırlar. Fransız feminizminin karşı çıktığı husus da, işte bu edilgen tanımlanma durumudur. Görüldüğü gibi Esin, davranışlarına ve sözcüklerine yansıyan pasifliği nedeniyle, başkaları tarafından belirlenir hâle gelmiştir. Irigaray, bu fallik düzenden çıkabilmek adına, kadınların birbirleriyle konuşmalarına büyük önem atfetmektedir (*Ben Sen Biz* 50). Esin ise çevresindeki kadınlarla konuşurken, kendi sesine yabancılaşarak sözcüklerini yitirir: "Neden bilmiyorum, çoğu kez, Deniz'le konuşurken ya da onun hakkında onunla ilgili bir şey söylerken, sesim, yabancı birinin sesi gibi çıkıyordu. Kimsenin hissetmediğini sandığım bu durum, cümlemi tamamlamamın ardından gelen, 'şaşkınlık anı' diye adlandırabileceğim bir zaman aralığı

yaratıyordu benim için” (60). Deniz ve Esin arasındaki seçen-seçilen ilişkisi de, konuştuğunda işitilmez duruma gelen kadın dilinin temsili olarak Esin’in öğrenilmiş suskunluğundan kaynaklanmaktadır. Söz konusu durumu, Esin’in kendisini Deniz’le davranışsal anlamda kıyasladığı bir pasajla örneklendirmek mümkündür: “Doğal davranıyordu Deniz. Bahane yaratmıyordu. Ya ben?.. En son ne zaman dokunmuştum babama? Yaş gününde mi? Üstelik dokunmak denebilir miydi buna? Yanakların birbirine değip geçtiği kısacık bir an. Bir görev yapar gibi ciddi ve olabildiğince çabuk” (42). Davranışları ve sözcükleriyle kendini ifade edebilen Deniz, ataerkinin şekillendirdiği Esin’e kıyasla daha az baskılanmış bir kadın temsilidir.

Öte yandan, Deniz’in görelî olarak ataerkinin kontrolü dışında kalması, ataerkil yapıyı sarsmasının yolunu da açar. Cahide_Birgöl, Nemika Tuğcu’ya verdiği söyleşide, aşık olanın, kendi cehenneminde, sürekli tetikte ve huzursuz olduğunu belirtmiştir; aşık olan, yani seçen kişi, sürekli ellerinin arasında olanı ya da öyle sandığını kaybetme telaşını yaşamaktadır. Çünkü Birgöl’e göre, henüz seçilen, seçmemiştir ve kimi seçeceği de belli değildir. Bu noktada, her şey yolunda giderken Esin’in, Kenan ve Deniz’le birlikte paylaştığı zaman içindeki huzursuzluğu, Birgöl’ün sözlerine somut bir örnek teşkil etmektedir: “Herkes memnundu. . . . Ama şimdi düşünüyorum da, o günlerde duyduğum, başka türlü bir korkuydu. Biraz daha karmaşık, biraz daha anlaşılmaz. Bekliyordum. Elim yüreğimde bekliyordum. . . . Sanırım o yılbaşı öncesinde biri neden huzursuz olduğumu sorsa, yanıtlım hazırda: ‘Kötü bir şeyler olacak diye ödüm kopuyor.’ . . . ‘Kötü bir şey’ olacak diye korkmuyordum. O ‘kötü bir şey’in bu kadar gecikmiş olması tedirgin ediyordu beni” (78). Esin’in kendi tedirginliğini dile getirişi, bu tetikte olma hâlinin karakter ve dil örüntüsü içinde tüm romana hâkim olmasına yol açmış ve ana karakterin dilinin yapının akışına yön verdiği gerçeğini de bir kez daha ortaya koymuştur. Eser Demirkan’ın da belirttiği gibi Deniz, “kötücül bir tutku”dur ve ‘seçilen’ olmanın beraberinde getirdiği ayrıcalıkla, tutku olarak hayatına giren insanların kimliklerini de alt üst etmiştir. Ataerkinin dayattığı kimliklerin yetersizliğini görmeye zorlamıştır çevresindekileri: “Hepimiz, onunla bildiğimizden, olduğumuzu sandığımızdan bambaşka kimliklere bürünmüş ve belki de kendimizi bile şaşırtan, yabancı, hatta irkiltici bir benle yüz yüze gelmiştik” (183).

Kristeva, bu düzende yer almaktan vazgeçebilmek için, fallik olarak kabul edilen her şeyin reddedilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Ancak bu şekilde birey, kendi adına kararlar alınan ve ‘seçilen’ nesne konumundan çıkacaktır. Ona göre ataerkil dilin ötesine geçebilmek için, semiyotik dilde kalmak gerekir; bu nedenle içgüdüsel arzularımızı da, bilincinde

olmadan semiyotik dile yönelik dil dışı deneyimler olarak ifade etmiştir. Dolayısıyla Kristeva'ya göre mühim olan, sözcüklerin ötesine geçebildiğimiz, görünmeyeni algılamamızı sağlayan dil dışı deneyimlerdir (akt. Donovan 217-18). Romanda dürtüsel arzularıyla bu tecrübeleri yaşayan ve ifade eden karakter ise, Esin'in silik yaşamına tam bir tezat olarak giren Deniz'den başkası değildir. Deniz'in ifade yetisindeki güçlülüğü tasvir eden satırlar da bunu doğrular niteliktedir: “Üstelik onun gibi anlatım gücü yüksek, dinleyenin imgelemine renklendiren birinin, okul konusu açıldığında böyle isteksiz oluşunu da bir türlü anlayamıyordum” (50). Deniz talepkâr, çevresindekileri manipüle edecek denli etkisi altına alabilen, çocuksu canlılığıyla girdiği atmosferdeki bulutları dağıtan bir kişiliğe sahiptir. Esin de bu durumu şu şekilde ifade eder: “Davranışlarında, bir an sonrasının kestirilemeyeceği bir canlılık gizliydi. Bu da çevresine yansıyor, günlük hayata alışılardan farklı bir hız katıyordu. Beni yoran; ama babamın bayıldığı buydu işte. Deniz, sadece beş yaş küçüktü benden ve inanılması güç bir heyecanla sarılıyordu hayata. Daha geldiği ilk gece babamın yüreğini aralamayı başarmış, bundan sonrası, içeri girip başköşeye oturması hiç de zor olmamıştı” (42). Deniz'in davranışlarına sinen, “bir an sonrasının kestirilemeyeceği canlılık,” onun sözcüklerine de yansımaktadır; yapısökümden beslenen Fransız feminizminin sabitlenmiş terimlerin ötesine geçme yönündeki çabası göz önüne alınırsa, Deniz'in dilinde ve davranışlarında gözlenen canlılık nedeniyle, onun, ikili tezatların ötesinde bir akışkanlık kazandığı öne sürülebilir. Üstelik Deniz'in manipülatif etkisi, kendisine tümüyle zıt bir kişiliğe sahip olan Kenan üzerinde de kendini kısa zamanda gösterir. Kenan'a ilişkin bu değişimin dile getiriliş biçimi, bunu açıkça örneklendirmektedir: “On gündür buradaydı ve korktuğum başıma gelmemişti. Deniz onu da etkilemeyi başarmıştı. Üstelik babamın hâinden hoşnut hâli, yine tahminlerimin aksine sürüp gidiyordu. Yani herkes memnundu” (77).

Ayrıca Esin'in üzerindeki talepkârlığı ve Esin'in itaatkârlığı da, ikisi arasındaki farkı ortaya koyar niteliktedir: “Deniz: ‘Çarşıya çıkalım mı?’ Bir yılbaşı arifesinde hiçbir güç sokağa çıkaramazdı beni. Ama duraksamadan ‘olur’ dedim Deniz’e” (83). Deniz'in bu canlılığı, onun yalnızca davranışlarında değil, sürekli el kol hareketlerini de kullanarak konuşuyor olmasından da ileri gelmektedir. Irigaray, ataerkil düzenin, kadını ifade etme ve betimleme araçlarından yoksun bıraktığını belirtmektedir (*Ben Sen Biz* 117). Bu kuram ışığında, zıtlıkların ve çatışmaların habercisi olarak bir mezara dönüşen logosun Esin'e ait olduğu görülmektedir; oysa Deniz, sürekli en doğal hâliyle kendini ifade ederek, betimleme hakkından mahrum kalmamış ve kendi logosunun bir tür mezara dönüşmesi ihtimalinden uzaklaşmıştır. Esin'in, Deniz'i tasvir ettiği satırlarda da bu durum açıkça kendini

göstermektedir: “Bir yerlere iliştiği o kısa zaman dilimi içinde bile durmadan hareket ederdi. Ayağını sallar, saçlarıyla oynar, konuşurken elleri boşluk içinde pek çok belirsiz hayal çizerek dolaşırdı. Bir ses ve canlılık bulutuydu sanki” (67-68). Deniz’e kendini betimleme özgürlüğünü veren, karakterine bu “ses ve canlılık bulutu” olarak yansıyan durum, Deniz’in bir histerik kadın olarak ataerkinin kontrolünün dışında kalıyor olmasıdır.

Sürer’in de “Neşeye Övgü” adlı yazısında dile getirdiği gibi, Birgül’ün nasıl bir dil emekçisi olduğu, popüler çizgide kalan kalemlerin kulak tırmalayan ifadelerinden ve anlatım bozukluklarından azade bir dil ile yapıtını nasıl kurguladığı, karakterler ile dil arasındaki ilişkinin analiziyle daha da netlik kazanmaktadır. Bilhassa Esin’in suskunlukları, söyledikleriyle çelişen iç sesi ve kendini ifade edemeyişi nedeniyle hayatında iktidar konumundaki bireylerin kararı uyarınca hareket etmek zorunda kalışı, patriarkanın dile sızmışlığını ifşa eder niteliktedir. Birgül’ün anlatımındaki şiirselliğin yanı sıra, romandaki dil ile karakter ilintisi de, yukarıdaki roman alıntılarıyla feminist dil kuramcılarının görüşleri arasındaki bağdan hareketle irdelenmeye çalışılmıştır. Esin’in pasif bir konuma itilerek suskunluğu yüzünden düştüğü içsel bölünme, bir süre sonra fikirleri dahi sorulmayarak daha da silik bir kişiliğe bürünmesi; Deniz’in sözcükleri ve davranışlarıyla etrafındaki insanları manipüle ederek, onları etkisi altına alışı; Esin ile Deniz’in kişilik yapılarının dillerine ne şekilde yansıdığı; Deniz’in talepkârlığına boyun eğerek onun eve getirdiği canlılığa kapılan Esin’in yönlendirilmeye açık hâle gelişi, romanda karakterlerin sözcük seçimlerinden ve Esin’in anlatımından yola çıkılarak incelenmiştir. Ana karakterin, kendini keşif sürecini yazarak birinci tekil şahıs anlatımıyla kimliğini kurması; annenin labirentin merkezini teşkil etmesi; ana karakterin bir süre heteroseksüel bir hayat sürmesinin ardından lezbiyenliğini fark ederek kadın tanımlı bir deneyim yaşaması; beklenmedik bir karşılaşmayla heteroseksist kalıpları kırarak bir dönüşüme kapı aralaması ve romanda kullanılan yaratıcı dil, bu yapıtın lezbiyen feminist yazınla arasındaki bağı ortaya koymaktadır. Dolayısıyla hem lezbiyen feminist eleştirinin niteliklerini, hem de feminist dil teorilerini örneklendirebilmesi bakımından, bu eserin somut örnekler sunduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

2.2. Karakterler ve Mekân

Bu başlık altında, romanın geçtiği yerlerdeki klostrofobik ağırlığın karakterlerle arasındaki ilişki, eşyaların roman kişilerinin iç dünyasına ilişkin barındırdığı ipuçları, nesnelerin herhangi bir statü imleyeni olup olmadığı, karakterlerin yaşam biçimleriyle sahip oldukları eşya ve yaşadıkları mekânlar arasındaki ilinti değerlendirilecektir. Genellikle

yazarın biyografisi ve roman tanıtımında yer verilen söyleşi ve röportajlar ışığında, bu hususların daha net bir şekilde çözümleneceği düşünülmektedir.

Pınar Selek, patriarkanın dışlama mekanizması üzerinden işlediğini ifade etmektedir; bu dışlama, edebi eserlerde kimi zaman karakterin mekâna yabancılaşması üzerinden de okunabilmektedir. Örneğin, Esin'in 'öteki'liğini, girdiği mekânlardaki ayrıksılığında gözlemlemek mümkündür: "Evdeki hava ağır ve kasvetliydi. Annem hayattayken başka bir evde, ona ait olan nemli bir bodrum katında oturuyorduk. O zaman da kapısını açtığınızda sıcaklığını algıladığınız evlerden olmamıştı evimiz. Ama annem, içinde olduğumuz mekânı sahipleniyor, günlük hayatı yaşanılır kılan pek çok ayrıntıyı ayakta tutmayı başarıyordu. . . . Belki ben annemin görevini üstlenebilir, hatta ondan daha iyi olduğumu göstermeye çabalayabilirdim, ama yapmadım" (12). Karakterler ve dil arasındaki ilişki incelenirken de değinildiği üzere Fransız feministlere göre, dil, erkeklerin dünyayı kendilerine mâl ettikleri bir mekanizmadır ve bunu aşabilmenin tek yolu, kadınların özgün deneyimlerini, kendi yaratıcı üsluplarını koruyarak özne konumundan ifade etmelerine bağlıdır. Lakin bu noktada Esin'in karakterine sirayet eden pasifliğin, yalnız dil ile değil, bulunduğu mekânlarla da iç içe olduğu görülmektedir: "Az önce çıktığımız disiplin kurulundan henüz kurtulamamıştım. . . . Onlar bütün çabama karşın cezayı kesmişlerdi. Her toplantı sonrası içine düştüğüm ikilemi bir kez daha yaşıyordum o sırada: Bir yandan, ağzımdan çıkanların pek zavallı kaldığını düşünüp daha ağır ve daha acı sözleri dile getiremeyeişime kahrederken, bir yandan da bunları söyleyebilmiş biri olarak o parlak ve hiçbir zaman gerçekleşmeyecek söylevle geride bıraktığım loş salonda hayal ediyordum kendimi. Her toplantı bir karabasandı benim için. . . . O salondaki kınayan bakışlar, dışarı çıktığımızda, bir hayalmişim gibi görmeden delip geçiyordu bedenimi" (69-70). *Kadınlar Dile Düşünce* adlı çalışmada da, kamusal alanda konuşan kadınların, özellikle öznelikle nesnelikle arasında kaldığı belirtilmektedir. Bu 'arada kalmışlık' hâli bilhassa Esin'de daha da belirgin olarak kendini gösterir. Deniz'le birlikte katıldıkları bir partiden hemen ayrılma isteği duyar Esin: "Salona geçtiğimizde Sedat'ın yalnız oturduğunu gördüm. Deniz odalara açılan koridorun başında, genç bir grubun arasındaydı. Gülüyordu.... Sadece hemen gitmek, gitmek istiyordum oradan. Takside hiç konuşmadım. Bunu fark etmedi bile. Ya da bana öyle geldi" (52-53). Esin'in duygularını ifade edemeyişi, onun mekâna yabancılaşmasını perçinleyen bir durum hâline gelmiştir.

Romanda mekânlar, karakterlerin alışkanlıklarına ilişkin ipuçları barındırmakta olduğundan, Esin'in anne labirentini mekânlar üzerinden okumak da mümkündür: "Sokağa girer girmez evin ışıklarına bakıyordum. Annemin ölümünden sonra edindiğim bir alışkanlıktı

bu. . . sokağa girince, o dört katlı boyaları dökülmeye yüz tutmuş apartmanın üçüncü katına bakmak... Daima, salonun perdeleri açık, içerinin güçlü sarı ışığı da sokağa düşmüş olurdu. Bunu görmek önce rahatlatırdı beni. “Babam iyi, diye düşünürdüm” (63-64). Esin’in güven duygusunu bulmaya çabaladığı bu küçük, eski daire, adeta onun kişiliğinin bir parçası hâline gelmiştir. Zira Irigaray’ın, yukarıda da değinildiği gibi, logosu bir tür mezara benzetmesi, kişinin özne konumundan konuşmayı yitirdiği noktada, izbe mekânlarla bütünleşen karakterini de ortaya koyar niteliktedir. Oysa Deniz, içinde bulunduğu mekâna ve elindeki nesnelere, tıpkı sözcükleri gibi sahip çıkmaktadır; bu durum, Deniz’in odasına giren Esin’le aralarındaki farka bakıldığında daha net bir şekilde açığa çıkar: “Elim bir an kararsızlıkla durdu kapı kolunda. Belki de hiç giremezdim, ama Kenan’ın yüzünü benden yana dönüp uykuda söylenmesiyle kapıyı çalmadan aralayıverdim. Masasındaydı, o güne kadar hiç görmediğim sarımsı yapraklı bir deftere bir şeyler yazıyordu. Anlamıştım; bu bir günlüktü. Onun özel hayatına izinsiz girmenin utancını atamadan bana döndü ve sertçe: “Ne istiyorsun? Dedi. Defteri kapatmış ve ayağa kalkmıştı ama bir eli, sanki korumak istermiş gibi, onun mavi kapağının üzerinde duruyordu, kendimi hanımının kapısını çalmadan açmış bir hizmetçiden hiç de farklı görmezken, sorusunu bir kez daha, aynı acılıkta yineledi” (96). Görüldüğü gibi, Deniz’in kendi diliyle inşa ettiği atmosferi, yani bulunduğu mekan kendisinin kılma yetisi karşısında, Esin eziklik ve suçluluk duyar; Esin’in silik karakteri, Deniz’in en az sözcükleri kadar sahiplendiği nesneler ve mekân üzerindeki etkiye yenik düşerek, daha da silik hâle gelmiştir.

Yıldırım Türker’in köşe yazısında da belirttiği gibi, Birgül, sessizliklerle ilmek ilmek bir dünyayı örmüş ve bunu ana karakterlerin hem dil, hem de mekân bağıntısında işlemiştir. Türker’in “insanın tekinsiz yalnızlığı” olarak ifade ettiği bu durum, Esin’in kendini ve bulunduğu mekan dış dünyaya kapatmasıyla örneklenebilir: “Perdeleri çekmek benim işimdi. Ve ne zaman elim perdeler uzansa [babam] söylenmeye başlardı: Ölmeden mezara sokuyormuşum onu. . . . Ama ışıklar yandıktan sonra perdeleri açık bir mekânda bulunmak, oyun başlamadan ve salon tıka basa seyirci doluyken, sahneye ayağı sıkışmış bir dekor olmaktan farklı değildi benim için” der Esin (64). Olayların geçtiği mekânlardaki loşluk, Birgül’ün romanında öylesine seçilmiş bir malzeme değildir; bu mekânlar, Türker’in tabiriyle, “kendi ateşine yürüyen insanlar”ın iç dünyalarında beliren loşluğun temsilcileri olarak yer almaktadır. Türker ayrıca o daracık apartman dairelerindeki sehpa, komodinlerin, anlatılan hayatların birer gardiyanı olduğunu dile getirmektedir. Söz konusu nesneler hem yaşanan hayatın ıssızlığına, hem de yeri geldiğinde karakterin iç dünyasında tiranlığa

dönüşen durumlara işaret etmektedir: “Masamın üzerinde eski bir defter duruyor. Bir günlük. Genç bir kızın, erkek kardeşine yazdıkları var içinde. Benim ve çevremdekilerin onun hayatına katıldığı bir dört ay bu anlatılan...” (2). Bu günlüğün, sonunda tüm muammanın çözülmesini sağlayarak Esin’in sürüklendiği çöküntüyü derinleştiren bir nesne olduğu düşünüldüğünde, sözü edilen defterin, tiranlardan birini teşkil ettiği ileri sürülebilir. Tiranlık ifadesi olan bir diğer nesne ise, fotoğraflarda açığa çıkmaktadır: “Dolaptan eski albümleri indirdim. Bir fotoğraf düştü yere. Beni gülümsetmeyen bir fotoğraf bu: . . . Resmin hatırlattıklarından çok, başka bir şeyden huzursuz oluyorum. . . . Zaman sıralamasını doğru yapamasam da, anneli ve acılı, pırıl pırıl bir anının kapısını aralıyor bu fotoğraf” (15). Fotoğrafın tiranlığı, Esin’le babasının diyaloguna da sirayet eder ve bu kez adeta bir silah gibi kullanıldığı anlatılan bir kumanda da bu tiranlığa eşlik eder: “Baba: ‘Neye bakıyorsun?’ Esin: ‘Eski fotoğraflara.’ Baba: ‘Bana da göster.’ Babam kumanda aletini bir silah gibi televizyona doğru uzatmıştı. Ekranda güzel bir kadın vardı ve sanki bu gizli tehdidin farkındaymış gibi, hızlı hızlı konuşuyor, insan ilişkileri, aşk, mutluluk üzerine bir şeyler anlatıyordu” (28).

Hülya Sürer ise, bu çalışma için kendisiyle gerçekleştirilen söyleşide, nesnelerin temsil ettiği sınıfsallık üzerinde durmuştur; dolayısıyla Sürer, eşyanın birer statü göstergesi olarak da belirleyici olduğuna dikkat çekmektedir: “Hepimiz yanıliyorduk: Üzerine oturduğumuz, sanılanın aksine, kafamıza bir burgunun ucunda sokulmanın aksine, sıradan bir sandalyeydi. Asla bir bilgelik tahtı değil. . . . Tıpkı bir subayın pijamalıyken bile bir resmiyet sezdirmesi gibi şeydi bu da. Bazı mesleklerin hayata uydurulması güç, uydurulduğunda da acınası bir gülünçlük taşıyan böyle sorunları vardı ne yazık ki” (24-25). Atfedilen sınıfsallıkla birlikte karakterlerin mekân ve nesne ilişkilerinde de ne tür statü odaklı bir değişim yaşandığı, Aysel’in müdürlüğe vekâlet ettiği dönemde kendini açıkça göstermektedir: “Artık müdürlüğe vekâlet etmekten bıktığını anlatıyordu Aysel. Oysa bu işe bayıldığını bütün okul biliyordu. Kemâl Bey’in odasına girdiği andan başlayarak bambaşka biri hâline geldiği, telefona uzanışının, odacıya seslenişinin, hatta sigara içişinin bile nasıl değiştiği herkesin dilindeydi” (33-34). Sürer’in kanaatinden hareketle statü belirleyicisi olarak kendini gösteren nesnenin, bu romanda bir topuklu ayakkabı dahi olabildiği göze çarpar: “Aysel’in müdürlüğe vekâletinden bu yana yükselen topuğu, yağmurda yerinden oynamış kaldırım taşlarının arasına sıkıştı” (36). Benzer biçimde yine yüksek topuklu bir ayakkabı, bu kez Deniz’in kendi seçimlerini yaparken onay beklemeyen tavrını ortaya koyar: “Kumlu, şık bir ceketle, yüksek topuklu siyah bir ayakkabı aldı. Bana sorsa, daha alçak topuklu bir model seçmesini önerebilirdim. Ama sormadı. Aysel’e benzemiyordu. O beğenmişti. Bu da yeterliydi” (84-85).

Aysel için sınıfsal statü göstergesi olan yüksek topuklar, Deniz'in seçimi söz konusu olduğunda Esin'i 'fikri alınmayan kişi' konumuna itmiş ve bu kez sınıfsallıktan farklı, ikili ilişkilere hâkim bir hiyerarşi kurmuştur.

Nesnelerin temsil ettiği tekinsiz yalnızlık örneği ise, en belirgin şekilde evin posta kutusunda ifade bulmaktadır: “En son, bir ay kadar önce Kenan’ın yılbaşında burada olacağını haber veren kısa notu gelmişti. Farklı lezzetler vaat eden kebabçılar, evimizi yenilemeye hevesli badanacılar ve değişmez aylık faturalardan başka pek ziyaretçisi olmazdı posta kutumuzun” (3). Öte yandan Deniz’le birlikte eve sinen canlılığın, yine onunla beraber ortadan kaybolduğunu görmek de, mekân ve eşyanın sunduğu ipuçlarıyla mümkündür: “Deniz benden önce çıkıyordu. Her ikimizi de çabucak ama içtenlikle öpüp yok oluveriyordu. Antrede hoş bir parfüm kokusu ve birbirinden uzağa düşmüş bir çift terlik bırakarak...” (47). Terliklerin birbirinden uzağa düşmüş olması da, Esin’in Deniz’e duyduğu aşka karşın duygularından uzağa düşerek kendine yabancılaşmasını ve yan yana bir çift olamamayı anımsatır niteliktedir. Deniz’in gelişinden evvel eve sinen yalnızlık, kendini eşyaların başıboş bırakılmışlığında da göstermektedir: “Sık sık, yapılabilecek şeyleri kafamda sıraya koyuyor, ama hareket edecek gücü bir türlü bulamıyordum. Televizyonun üzerindeki örtünün kıvrık köşesi, koltuğun yanında, saksıdan düşmüş yaprak, Eylül’ün dokuzunu gösteren takvim sayfası, günlerdir öylece, oldukları gibi duruyorlardı. Kimse ne kendine, ne diğerine, ne de herhangi bir şeye dokunuyordu. Zaman yavaşlamış, hatta durmuştu bu evde” (11-12). Zamanın adeta durduğu bu ev, gölgeler içinde unutulmuş gibidir ve Esin’in suskunluğu, karakterindeki pasiflik gibi öğeler de, yaşadığı yerin atmosferiyle paralellik göstermektedir. Zamanın durduğu bu evde Esin’in, babasına karşı ihmâl ettiği görevler, bir sandalye üzerinden dahi açıkça okunabilmektedir: “Babam tekerlekleri gıcırdayan sandalyesiyle yaklaştı. Onu yağlamam gerektiğini kim bilir kaçınıcı kez düşündüm” (9). ‘Kim bilir kaçınıcı kez düşündüm’ ifadesi dahi, başlı başına Esin ve babasının monoton yaşamına ve yalnızlığına ilişkin derin bir kavrayış sunmaktadır. Deniz’in eve kattığı canlılıkta, onun gelişine dek bu evde zamanın ağır akışının da etkisi gözle görülür niteliktedir. Bu soğuk atmosfere Deniz’in kattığı canlılık, Esin ve babası için kısa zamanda bir ihtiyaç hâlini almıştır; Deniz evi terk ettikten sonra, içinde bulundukları mekâna sirayet eden yalnızlık, geride kalanları aynı klostrofobik atmosfere sürükler: “Baba: “Deniz geldi mi?” Sanki, “Evet, geldi baba,” desem, “Deniz içerde ders çalışıyor,” desem, yatağından fırlayacak, tekerlekli sandalyesine zarif bir tekme atıp, Fred Astaire misali havada topuklarını birbirine vuracaktı. (Ev boş, baba. Boş, soğuk ve karanlık)” (144). Türker’in de ifade ettiği gibi, ‘romandaki muammanın koyu insan

kumaşından biçilmiş olması,’ mekânlara ve nesnelere işleyen ağırlıkta da açığa çıkmaktadır. Deniz’in gidişinin ardından kendini tükenmiş hisseden Esin, ıslak bir caddede gördüğü kedi ölüsüyle özdeşleştiğinde, karakterlere sinen bu “koyu kumaş” ve olayların yaşandığı atmosferler arasındaki ilintiyi daha net bir şekilde göstermektedir: “Çiğnenmiş kediyi işte o sırada gördüm. Çamura bulanmış şekilsiz bedeni, caddenin orta yerinde yatıyordu. . . . İçimden kediyi kenara, ıssız bir duvar dibine çekmek geçti. Çok güçlü bir biçimde, hiç iğrenmeden, hatta şefkatle kollarıma almak, artık hırpalanmayacağı, insanların tiksinen bakışlarından uzak bir kuytuya götürmek istedim onu. Ve bunu yapabilirsem, ikimizin birlikte, kimsenin bize dokunamayacağı, korunaklı başka bir zamana geçebileceğimizi de hissettim o an” (135). Fransız feminizmine göre kadınlar dilden dışlandıkları için, söylemin sınırlarındadırlar ve bu yüzden farklı bir mekândadırlar. Yukarıda da değinildiği üzere, Esin’in artık ne düşündüğü dahi sorulmayan, kendi duyularını ifade edemeyen, dile getirdikleriyle söylemek istedikleri çelişen bir karakter olması, onu söylemin sınırlarına itmiştir. Ölü kediyle birlikte korunaklı, farklı bir zamana geçme isteği de, onun kamusal alandaki ölü logosuna ve hırpalanmışlığına işaret etmektedir. Bu noktada kedinin tasvirine ve Esin’in düşüncelerine bakıldığında, Türker’in de üzerinde durduğu, insanı ürperten ayrıntı zenginliği ve ona eşlik eden ağır zaman duygusu göze çarpmaktadır. Esin’in korunmasızlığı, kedinin cesediyle kurduğu bağ ile kendini gösterirken, Esin’i bir film karesi gibi caddenin ortasında kediye bakakalmış hâlde görmek mümkündür. Türker de bundan yola çıkarak, Birgül’ün romanlarının sinemayla yakın akraba olduğunu ileri sürmektedir.

Sürer, kendisiyle gerçekleştirilen söyleşide, insanı çevreleyen maddi düzen ile kuşatılmışlığından kaynaklanan bunaltıyı, roman karakterlerinin eşya ve mekânla olan gerilimli ilişkisi üzerinden yorumlamıştır. Karakterleri içine alan gerilim, bu anlara eşlik eden nesnelerde de açıkça kendini göstermektedir: “İşte bizim evde de bir gece böyle çınladı telefon. Tam yedinci günün gecesi. Ve onunla birlikte her şey değişti: İçimde büyüyen o çorak toprağın üzerinde patlayıp, onu orta yerinde yarıverdi telefonun sesi. Yeni bir coğrafya çıktı ortaya. Benim yabancı olduğum bir iklim” (173). Sürer’in de değindiği üzere, karakterin sürüklendiği gerilim anını yansıtan nesne, aynı zamanda hem onun hapsolmuşluğunun bunaltısını, hem de bundan kaynaklanan gerilimi ortaya koymaktadır. Bu düzen içerisindeki bunaltının eşya ve mekâna yansıdığı gergin anlardan biri de, Deniz’in ansızın yarattığı gerilim anına eşlik eden hastanenin atmosferinde görülmektedir: “Deniz’le Adnan’ın intihar girişiminden sonraki ilk karşılaşmamız Salı günü hastanede oldu. Onu, uzun, beyaz bir koridorun ucunda, yine beyaz bir sandalyenin üzerinde otururken bulmuştum.

Sessizlikte yankılanan ayak seslerimi duyup başını kaldırmadan, kapının ağzında bir süre durup bakmıştım ona. Omuzları çökmüş, gözleri yerde, ellerini kucağında kavuşturmuş çaresiz bir kadın. Yanında kimsenin olmayışı bu çaresizliği arttırıyordu sanki. . . . “Deniz: “Geberir inşallah!” Yanlış anlamış olmalıydım. Onu kendimden uzaklaştırarak duymaya çalıştım. Ama Deniz, benim göremediğim o uzak noktaya diktiği gözlerini oldukları yerden çekmedi ve daha anlaşılır bir biçimde tekrarladı: “Geberir inşallah!” (115-116). Esin’i bu sözcüklerin ardından içine çeken tatsız durum, daima gergin bekleyişleri ve alınacak olumsuz haber ihtimallerini çağrıştıran bir hastanenin ıssız koridorunda gerçekleşir; bu da Sürer’in savını doğrulayacak biçimde, eşya ve mekânın gerilimiyle, insanın düzen içerisindeki bunaltısının ne denli iç içe geçtiğine işaret etmektedir. Zira aynı mekândaki gerilim, Esin’in ruhuna işlediği ölçüde onun her şeyden yabancılaşmasına da yol açar: “Yan yana oturduk beyaz sandalyelere. Deniz bana ulaşmayan bir şeyler anlatıyor, ben ellerini ellerimin arasına almış ısıtmaya çalışıyordum. Her şey ne kadar soğuk ve uzaktı” (119). Öte yandan, karakterlerin ruh hâlindeki değişiklik, mekânın farklı algılanmasını da sağlar; içinde bulunulan yer de, karakterin hissettikleriyle birlikte farklılık göstermektedir. Deniz’le birlikte olduktan sonra Esin’in odasına bakışı, eşyaları algılayış biçimiyle birlikte odanın kendisi de değişmiş gibidir: “Keyiflenerek içimi çektim ardından ve Deniz’in artık ısınmaya başlayan boynuna, oradaki yumuşak çukura biraz daha sokulup odama baktım. Masama, ondan biraz uzak duran sandalyeye, kapısı aralık kalmış gardırobuma, deseni seçilmeyen küçük kilimime. Ve nedense hiçbir özelliği olmayan o küçük sığınakta yıllar boyu, üzerlerinden akıp giden sıkıcı ve benzer günlerle eskimiş onca eşya, sihirli bir değnekle yaldızlanmış gibi bambaşka göründüler gözüme. . . . Mutluydum evet. Hem de çok mutluydum. Sıkılgan ve donuk bir kadının odası değildi artık orası” (129). Bir sığınak olarak tanımladığı odası, Esin’in kendi labirentinden çıkmasıyla birlikte, mutlu bir kadının odasına dönüşüvermiştir.

Yıldırım Türker, okuru kendi labirentine sürükleyen karakterin, dış mekâna çıktığında daha aydınlık bir ortamla karşılaşmadığına dikkat çekmektedir. Zira Birgül’ün de Tuğcu’ya verdiği söyleşideki ifadesinden yola çıkarak, Esin’in zaten ‘seçen’ rolüyle kendi cehennemini yaşadığı göz önüne alınırsa, labirentinden çıkan karakterin, aşk nesnesini yitirdikten sonra yine kendi cehennemine dönmesinin kaçınılmaz olduğu açığa çıkmaktadır. Esin, hiç gitmediği yerleri Deniz’le beraber keşfetmeye karar verdiğinde, bu labirentten ilk çıkışın heyecanı, mekânların tasvirinde de kendini gösterir: “Pek çok kez önünden geçip hiç girmedığım bir kafenin kapısını açtığımızda, cila kokan o küçük salonun, yeşil apliklerden süzülen soluk ışığı, gölgelenmiş kahverengi masaları, hatta barın gerisinde bizi görüp gülümseyen genç

adamı, birlikte hafızamıza kaydedelim ve her şey orada içeri girdiğimiz an olduğu gibi kalsın istiyordum” (125). Ancak Türker’in de belirttiği biçimde, labirentinden çıkan kahraman, kısa bir süre sonra girdiği yerin daha aydınlık olmadığını kavrar ve bu durum, karakterin hayatındaki değişimle netleşmeye başlar; Deniz’in evi terk edişinin ardından, Esin’in girdiği mekânlar artık aynı heyecan duygusuyla yüklü değildir: “İçinde birkaç liseli kızın kıkırdadığı kahveye girdim sonra. Çay gelene kadar özlemimi hafifletmiş, sigaramı yarılamaştım bile. Kızlar duvarda yüksek bir yere monte edilmiş televizyona bakıyorlardı” (132-133). Deniz’le gidilen kafenin loş ve küçük ortamına karşın, Esin’in labirentinden çıkışı nedeniyle orada kasvete yer yoktur; oysa Deniz’in gidişinin ardından kafede sigarasını içen Esin, özlem doludur ve karakterin kendi labirentine dönüşünü vurgular biçimde boğucu bir atmosfere sahiptir. Benzer şekilde, Deniz’le ilgili gerçekleri öğrenmeye başladığı an, Esin’in içinde bulunduğu mekânın atmosferindeki izbeliği daha da belirgin hâle getirir; teyzesi Aliye Hanım’ın esasen yıllar önce vefat ettiğini, Şefik adlı öğrencisinin annesinden duyması, Esin’i içinden çıktığı labirente ansızın yeniden sürükler: “Şefik’in annesi: ‘Aliye Hanım.’ Esin: ‘Öldü mü?’ . . . Anne: ‘Bilmiyor musunuz?’ İçerisi soluk alınamayacak kadar havasız gelmişti birden. Eskimiş tahta, tebeşir ve insan kokusu birbirine karışmış, yoğunlaşarak üstüme çökmüştü sanki” (142). Aradan yıllar geçtikçe, Esin’in labirentinin de, alışkanlıklarıyla birlikte daha karanlık bir hâle geldiği ve mekânlara karşı tutumu üzerinde de belirleyici olduğu görülmektedir: “Akıp giden on dokuz yıl. Hâlâ aynı evde oturuyorum. . . . Dönüşte, ışıkları yanmayan bir eve giriyorum akşamları. Pencereden de bakmıyorum artık. Karşı evde kim oturuyor bilmiyorum” (187). Nihayetinde Esin, geri döndüğü labirentin şimdi eski klostrofobik atmosferinden de daha koyu bir karanlık olduğunu fark etmiş ve kendi tekinsiz yalnızlığının ortasında yine o “donuk kadına” dönüşmüştür.

Karakterler ve mekân ilişkisi irdelenirken, onların duygularıyla nesneler arasında da belirgin bağların mevcudiyeti ortaya çıkmıştır. Cahide Birgül’ün de üzerinde durduğu husus, çizilen karakterin içine doğru okuru bir yolculuğa çıkartmaktır. Bunu gerçekleştirmek adına, yalnızca karakterlerin sözcük seçimlerine başvurulmamış, yeri geldiğinde onların suskunlukları ve bu durumun mekân ile nesnelere ne şekilde yansıdığını göstermek de, satır aralarındaki boşlukları lezbiyen feminist eleştirinin perspektifinden daha net okunabilir hâle getirmiştir. Melisa Gürpınar, bu romana ilişkin kaleme aldığı yazıda, mutsuzlukların, kişiliklere yansıyan izdüşümlerinden söz etmektedir; bu izdüşümler, karakterlerin ruhsal durumuyla bağlantılı olarak hem eşyalarda, hem de mekânlarda açıkça görülmektedir. Örneğin Esin’in Deniz’le beraber olduktan sonra duyduğu mutluluk, bir anda tüm odayı

değiştirmiş gibidir. Ancak Deniz'in ortadan kaybolmasından sonra, eşyalara ve Esin'in girdiği her mekâna, Deniz'den önceki kasvetli hava tekrar hâkim olur. Gürpınar'ın ifade ettiği üzere, romanda “örtülü, şiirsel bir rota” izlendiği göze çarpmaktadır. Fakat bu rota, yalnızca dil ile sınırlı kalmayıp, eşya ve mekânlara da sinmiştir; Esin ve babasının evindeki ışıksızlık ve bunaltının, Deniz'le birlikte hareketli bir atmosfere yerini bırakışı, izlenen bu rotanın örtüsünü kimi zaman kaldırmakta ve karakterin iç dünyası doğrultusunda şekillenen mekânların anlatımında kendini göstermektedir. Esin'in kendi cehennemine sürüklendiği ortamlar daha bulanık ve ağırken, onun Deniz'le kazandığı canlılık, bulundukları yerin üzerindeki kasvetin kalkmasıyla renklenmektedir. Eser Demirkan, romandaki ‘gölgeler’in sadece anlatılan olaylardan kaynaklanmadığını vurgular. Yapıttaki ağır atmosfere dikkat çekerken, mekânlardaki kasvetin aslında karakterlerin iç dünyasından yansıdığını ve mekân-karakter ilişkisinin bu noktada ne denli önem taşıdığını göstermiş olur. Orhan Duru'nun tabiriyle bir “ruhsal bilmece romanı” olan *Gölgeler Çekildiğinde*, ‘gölgeler’in hem karakterlerin diline, hem de nesne ve mekânlarla olan bağlantılarına sirayet ediş biçimini açığa çıkarmaktadır; böylece karakter ile dil-mekân-nesne örüntüsü, roman kişilerinin ruhsal bilmecelerini yansıtmaya işlevi üstlenir. Neticede Birgül de, ‘derin bir lezzet duygusuna’ ancak yapıtın daha derin katmanlarına uzanan bir yolculukla erişilebileceğini belirtmiştir. Bu nedenle, dış mekânların ve somut nesnelerin, karakterlerin iç dünyalarına açılan bir kapı işlevi gördüğü, ya da tersine nesnelerin karakterlerin iç dünyalarını somutlaştırdığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, yeni okumalar, mekân ve nesneler ile karakterler arasındaki bağların irdelenmesini gerekli kılmıştır.

2.3. Karakterler ve Zorunlu Heteroseksüellik

Bu bölümde zorunlu heteroseksüellik kurumu nedeniyle mecburi birlikteliklerden oluşan aile ilişkileri; heteroseksüelliğin bireyler arasında nasıl zorunlu bir kuruma dönüştürüldüğü; heteroseksizmin karakterlerdeki dil ve davranışlara nasıl yansıdığı; içselleştirilmiş homofobi ve lezbiyen görünmezliği konuları incelenecektir. “Zorunlu heteroseksüellik ve lezbiyen var oluşu” adlı makalesinde Rich'in belirttiği üzere, “heteroseksüellik kurumu şiddetin ayrılmaz bir parçasıdır ve heteroseksüelliğin kurumsallaşmış olması, onun ‘doğal’ olmayışının da göstergesidir” (6). Dolayısıyla bu konu bağlamında inceleneceği ifade edilen noktalar, ‘doğallık’ kavramının yarattığı normlar üzerinden ele alınacaktır. Böylelikle zorunlu heteroseksüellik kurumunun romanda ne şekilde kendini gösterdiğini açıklamak hedeflenmektedir. Lezbiyen bireyler heteroseksüelleştirilerek büyütüldüklerinden, lezbiyen feminist yazında da, heteroseksüel bir yaşam sürdükten sonra

hemcins arzularını keşfeden karakterin kendi kimliğini kurma yolculuğu işlenmektedir. Dolayısıyla erkek tanımlı olmayı reddederek, bunu anlamsız bulduğunu fark eden lezbiyen karakter, kendini heteroseksüellik ideolojisine karşı bir konumda bulmaya başlar. Ancak cinsel yönelimi fark etme aşamasının kesin olarak ne zaman başladığına ilişkin açıklamalara bu metinlerde yer verilmez (akt. Ögüt 292). Zorunlu heteroseksüellik kurumu, ezen-ezilen ilişkisini her alanda meşrulaştırmakla kalmayıp, bireyler arasında hâkimiyete dayalı bir hiyerarşi kurmaktadır. Aile ise, patriarkal düzenin egemen olduğu tüm ilişki biçimlerini yansıtan bir mikrokozmos görevi görmektedir. Bundan hareketle romandaki karakterler arasındaki ilişkiler, zorunlu heteroseksüellik kurumu çerçevesinde, lezbiyen feminist eleştirinin sunduğu görüşlerle ilintili olarak irdelenecektir.

Heidi Hartman, bireylerin toplumsal cinsiyet kategorilerine göre davranmalarının temelini ailede başladığını saptamıştır (368-69). Millet’e göre de aile, ataerkil içinde, bu yapının çekirdeğini temsil eden bir başka birimdir (60). Dolayısıyla bu yapı, ataerkil düzenin sürdürülmesi adına zorunlu heteroseksüellik kurumunun devamlılığını da sağlamaktadır. Bilhassa sevgiden değil de, mecburi aile ilişkilerinden kaynaklanan birliktelikler, patriarkanın baskı biçimlerini yansıtmaları bakımından oldukça önemli bir gösterge niteliğindedirler. Bu husus, Esin ile ebeveynleri arasındaki ilişkinin anlatımıyla somutlaştırılabilir: “Baba: ‘Sana konuyu değiştirme dedim!’ . . . Hâlâ konuşuyordu. Son söylediği, ‘daha bunamadım’, oldu. Doğru, henüz bunamamıştı. Keşke bunasaydı. Artık böyle düşündüğüm için kendimi suçlamıyordum” (10). Bu alıntıda, baba kız arasındaki ilişkinin zoraki sürdürülen bir beraberlik olduğu açıkça görülmektedir. Cahide Birgül’ün, aile kurumuna ilişkin dile getirdikleri de, zorunlu heteroseksüelliğin bu noktada nasıl işlev gördüğüne ilişkin daha net bir kavrayış sunmaktadır. Birgül’e göre, dışarıya her şeyin iyi yansıtılmasına karşın, insanlar etraflarını saran çemberde kaldıkları sürece hem kendilerini hem de beraber oldukları kişileri tüketmektedirler. Esin, babasının bunamasını dilediğinde suçluluk hissetmediğini ifade ettiği zaman, esasen bu tüketilmişliği yansıtmaktadır. Kadını kısıtlayan, onun özgürlüğüne ket vuran düzenin adı olarak patriarka ve hegemonik mekanizmalar, Esin’in bunama konusundaki ifadeleri üzerinden daha net bir şekilde kavranabilir: “Babam bunasa günün birinde, şimdi bir tür özlemle beklediğim bu hâl ola ki gerçekleşse neyi ‘gizlemenin’ tadını çıkaracaktım?” (11). Burada, Esin için deneyimlerini gizlemek zorunda kalmanın, bir tür keyfe dönüştüğü anlaşılmaktadır.

Birgül’ün de belirttiği gibi, “hiçbir şeyin dışarıdan görüldüğü gibi olmadığı” (“Kurgulayacak Ama Asla Kurcalamayacaksın.” Metiskitap.com.19.03.2019) konusu, evin

yaşanılabilir hâle gelmesi için çabalayan Selcan Abla'nın öfkesi üzerinden okunabilmektedir: “Bana içten içe sinirlendiğini hissediyordum. Son yıllarda daha da belirginleşen kayıtsızlığımı, benim gibi kolayca kabullenemiyordu Selcan Abla. Belki de bu yüzden, o güçlü vefa duygusuna karşın, yapabileceğinin daha azını yapıyordu. Böylece, evde, ancak yaşanılabilir bir ortamın sağlandığı söylenebilirdi” (12). ‘Ancak yaşanılabilir ev’ ortamından hareketle, Sürer’in de vurguladığı gibi, Birgül’ün heteronormatif “sıcak aile yuvası” klişesini yerle bir ettiği görülmektedir” (Sürer, Hülya. Kişisel görüşme. 15.04.2019). Bireyler, aileyi destekleyen tahakkümcü kültür içinde şiddeti kabul edilebilir bir kontrol aracı olarak içselleştirerek toplumsallaşırlar (Selek 47). Bu durum, Esin’in annesine ilişkin anıları aracılığıyla da ortaya çıkmaktadır: “Babamla o gecelik işinin bittiğine, nefretinin taşan bölümünü akıtıp biraz olsun rahatladığına inanınca da bana dönerdi. Kapımıza dayanacak başka dünyalara ait karanlık adamlardan benim onu koruduğunu, küçücük bir kâğıt parçasının, onun üzerinde yazan isminin ‘ailemizi’ perişan olmaktan kurtardığını anlatırdı” (24). Aile içindeki egemen gücü temsil eden annenin uyguladığı psikolojik şiddet, yerleşik hiyerarşik yapının tehdit edilmesi üzerine belirmiş ve ailenin, içerdiği tüm hiyerarşik düzen çerçevesinde korunması gerektiği, bu şiddet yoluyla vurgulanmıştır. Annesinin ölümüne rağmen, onun etkisini devamlı üzerinde hisseden Esin, tıpkı babasının bunamasına dair hissettiği özgürlük duygusunda olduğu gibi, aile kurumuna duygusal taciz ile yerleştirilen normların kolaylıkla silinemeyeceğine de dikkat çeker: “Bizi yoğurmuş, kişiliğimize kendinden pek çok özellik katmış bir insanın ölümüyle, bitmesi gereken etkilenme süreci bitmiyordu ne yazık ki! İlk günlerde annemi kaybetmiş olmanın acısı, daha derin bir rüzgârla sarsılmıştı. ‘Özgürlük’ü bu rüzgârın adı. Ama yasak bir bahçeye girmekten hiç de farklı olmayan bu baş döndürücü duygu, beni utandıracak kadar uzun sürmemişti” (63).

Babasıyla arasındaki sessiz gerilim göz önüne alındığında, Esin’in ‘öteki’ konumuna düşmenin öcünü almakta olduğu da ileri sürülebilir; zira Selek (33) ve Millet’in (60) öne sürdüğü biçimde aile, tüm toplumsallaşma süreçlerine işleyen tahakküm kültürüyle bireylere toplumsal cinsiyet kategorileri uyarınca hareket etmeleri gerektiğini dayatmaktadır. Böylelikle egemen güç ilişkilerinin sürekliliğini sağlayan bu kurum içinde, toplumsal cinsiyet kategorisine uymayan her birey, egemen güç ilişkilerinin devamı gereği dışlanır. Esin’in, saatlerce pencerede Deniz’i beklediği zaman babasına bunun nedenini açıklayamaması, düştüğü bu zor durum yüzünden babasını mutlu edecek küçük ritüellerden sakınması, söz konusu duruma ilişkin daha net bir kavrayış sunmaktadır. Baba: ‘Neden sık sık dışarı bakıyorsun?’ Esin: ‘Su bitti. Sucuyu bekliyorum.’ Baba: ‘Sokağa girdiklerini sağır sultan bile

duyuyor.’ Güzel bir darbeydi. Ama ölümcül değil. Sıra bendeydi şimdi. Sustum, biraz bekledi, sonra yenilmiş, dönüp mutfağa doğru sürdü tekerlekli sandalyesini. Alet çantasını çok az gürültü yaparak dolaba yerleştirdiğini duydum. Gerindim koltuğumda, kazanmıştım. Bu, babamla aramızdaki iki kişilik oyunlardan biriydi. Canı sıkıldığında alet çantasını kapar, yanıma gelir, ben de sevinmiş gibi yaparak, zamana uygun düşen cümleler kurardım: “Yaşa baba! Demek musluğu tamir edeceksin! Aslında oyun, onun sevinmesi üzerine kurulmuştu. . . . Ama bu kez ona yardımcı olmak istemiyordum. Onu mutlu etmek istemiyordum” (56-57). Vefa Saygın Öğütle’nin tanımıyla norm, “sosyal pratikleri düzenli hâle getiren kültürlerin koyduğu kurallar” (34) olarak düşünüldüğünde, Esin, hemcinsine duyduğu ilgi nedeniyle ‘doğal’ addedilenden öcünü almaya çalışmış ve bunu bilhassa babası aracılığıyla, ‘doğal’ görülen heteroseksüel aile kurumuna yöneltmiştir.

Butler (93) ve Fine’in (akt. Pilcher 116) ifade ettiği üzere, heteroseksizmin zorbalığı, bireylerin kendi farklılığında yeşermesine imkân tanımayışından ileri gelmektedir. Aile, medya, arkadaşlar vb. heteroseksizmi yeniden üreterek, kişinin kendini keşfetme sürecine bu zorbalıkla ket vuran etmenler arasında sayılmaktadır (Wittig 67). Heteroseksizm, herkesin heteroseksüel doğduğunu ve bunun tek ‘normal’ cinsel yönelim olduğunu varsaydığından (Boratav 73), Aysel’in, Esin’i daima Kenan’a odaklamaya çalışan heteronormatif tavırlarıyla daha somut bir biçimde örneklendirilebilir: “Aysel: ‘Dalgınsın bugün. Kenan’dan bir haber mi var?’ Güne yayılan bütün davranış biçimlerimi ne yapıp edip, Kenan’a uzatmayı çok seviyordu Aysel. . . . İsteksiz isteksiz bir şeyler geveledim, o da çok üzerinde durmadı. Az öncesinde, Kenan’daydı o hâlâ. Beklenen soru geldi hemen: ‘Kenan gelecek mi?’ Esin: ‘Yılbaşında’. Aysel: ‘İyi, artık konuşursunuz’” (34). Aysel’in bu noktada Esin’e karşı iktidar konumundan konuştuğunu ve hegemonik düzenin ‘doğal’lık anlayışını temsil ettiğini belirtmek gerekir. Candansayar da, iktidarın sürdürülmesi adına hangi cinsel ilişki tarzları işe yarıyorsa, o biçimin ‘sağlıklı’ ilân edildiğine dikkat çekmektedir (40). Aysel’e göre ‘sağlıklı’ olan, Esin’in Kenan’la birlikteliğidir; dolayısıyla Deniz’i geride bırakıp Kenan’la tatile çıkmak istemediği zaman da, Esin’in aynı tavırla karşı karşıya kaldığı göze çarpmaktadır: “Kenan yolculuk teklifini beni bunaltacak kadar sıklıkla yineliyordu bu arada. Mazeretim yoktu. Sınavlar var gibi zayıf çıkışım da Aysel’in dostça yardımıyla son buldu. Kenan’ın okula geldiği bir gün Aysel önce onu dinlemiş, sonra hakkında karar veremediği bir öğrencisine bakar gibi bana bakıp; ‘Neler oluyor Allah aşkına, neden üzüyorsun adamı?’ demişti” (91). Esin’in, ‘olması gereken de bu’ düşüncesiyle Kenan’a adeta itildiğini anlamak, kendisinden beklenen cinsel yönelimin dışına çıkmaması adına, iktidarın bireye uyguladığı

baskı mekanizmalarını yorumlamayı da kolaylaştırmaktadır. Zira Candansayar da, ‘doğallık’ kavramının, iktidar ilişkilerinin yapısında belirleyici olduğunu ileri sürmüştür (70). Aysel’in heteroseksist psikolojik tahakkümü, tanımlanmış güç ilişkileri içinde kişiyi ‘normalleştirme’ çabasına işaret etmektedir.

Audre Lord, erotizmin yalnızca erkeklere güç sağladığı fikrini, patriarkanın yansıması olarak değerlendirir ve kadının asıl kısıtlanmışlığını, onun cinselliğini erkekler tarafından tanımlayan heteroseksizmle ilişkilendirir (akt. Douglas 25). Heteroseksizmin izleri, Esin ile Kenan arasındaki cinselliğin deneyimlenişindeki yapaylıkla, açık bir şekilde gözlenebilmektedir: “O kıpırtısız yaz gecesinde her şey hızla yaşanıp bitmişti. . . . Olabildiğince hoşgörülüydük. Şimdi anlamakta zorlanıyorum. Nasıl böyle davranmayı başarmıştık? Kalktığımızda çarşaf kırışmamıştı bile. Beynime yer etmiş o darmadağın, terli yatak görüntüleri, gerçek dünyalara ait olmamalıydı. . . . Sonra, o sıcak odada, yan yana uzanırken, uzun zamandır hissetmediğim bir kimsesizlik duygusu çökmüştü içime. Bekâr evlerinin, içe işleyen hüznüne bağlamıştım bu hâlimi. Ama yine de kendimi engelleyememiş, ağlamıştım” (61). Esin’in karşı cinsle yaşadığı deneyimden ötürü duyduğu mutsuzluk, kendisine dayatılan normların içinde ne denli sıkışmış olduğunu da açığa çıkararak Lord’un kuramını somutlaştırmaktadır. Selek’in de üzerinde durduğu husus, normların ‘ötekiler’e uygulanan toplumsal baskı aracılığıyla hegemonyayı bir şekilde rızaya dayandırması olmuştur (33). Esin’in Kenan’la girdiği cinsel ilişkinin de, aynı normların beslediği hegemonyaya dayalı rızadan kaynaklandığı anlaşılmaktadır: “Bu zaman içinde, bir kez birlikte olduk Kenan’la. Ama bu da, diğerleri gibi anlatılmaya değer değil. Bir arkadaşının iri çiçek desenleri olan çekyatı üzerinde geçen o yarım saat gerçekten çok anlamsızdı. Üstümü başımı düzeltirken, kırmızı çiçeklerin nasıl olup da böyle gıcırdadığını düşünmüştüm” (78). Girdiği heteroseksüel cinsel ilişkiyi “anlamsız” olarak tanımlaması, Esin’in bunu bir görev duygusuyla yaşadığına işaret etmektedir. Kenan’ın cinsel gereksinimi, Esin’in anlamsız dakikalar yaşaması için fazlasıyla yeterli görünmektedir; zira Rich de heteroseksüelliği, erkeğin gereksinimlerini ön plâna koyup kadınların var oluşunu yalanlayan bir kurum olmasından ötürü eleştirmiştir (6). Solanas gibi radikaller, cinsellik doğuştan gelen bir dürtü olsa da, bunun bir göreve, yasal ya da kültürel bir kuruma dönüştürülmemesi gerektiğini ifade etmişlerdir (38). Ancak zorunlu heteroseksüellik, iki yüzlü tek eşlilik kurgusunu sadece kadınlara uygulamaktadır. Görev duygusuyla, kültürel bir yaptırım gereği “anlamsız” olarak tanımladığı hâlde Kenan’la birlikte olan Esin, nişanlısının başka kadınlarla yaşadığı cinselliği sezdiği zaman da bunu yadırgamaz: “Neden bilmem, başka kadınlarla yattığını hissettim o

yemekte” (82). Lezbiyen feministlerin de belirttiği şekilde, erkeğin kadın üzerindeki temel baskısının cinsellik aracılığıyla sürdürüldüğü, zorunlu heteroseksüelliğin iki yüzü kurgusunun işleyişine dair daha net bir kavrayış sunmaktadır. Esin’in “anlamsız” bulduğu ve “anlatmaya değer” bile görmediği heteroseksüel cinsel ilişkisi, karar mekanizmasının daima Kenan olması ve Esin’in buna bir tür mecburiyetle boyun eğmesi, bu hususun somut örneklerini teşkil etmektedir. Lezbiyen feministler de, bu nedenle heteroseksüel çifti, erkek egemenliğinin politik yapısının temel birimi olarak yorumlamışlardır (akt. Ögüt 296). Bu yapı içindeki eril kontrolün köleleştirme araçlarından sıyrılmak, Wittig’in nazarında “kaçak bir firarı” hâline gelmek demektir (43-52). Esin’in de, Deniz’e yönelik duygularının deneyime dönüşmeye yaklaştığı eşikte, zorunlu heteroseksüellik kurumundan firar etmek için ilk adımı attığı görülür: “Kenan’la odada yalnız kalacağımız saatler de yine böyle, kadınların sıkça başvurduğu klasik bir yalanla karabasan olmaktan çıkmıştı. Mahcup, gözlerimi yer döşemesinden çekmeden hasta olduğumu söylemişim” (101). Wittig, gerçekte bir kadını ‘kadın’ yapan şeyin, bir erkeğe bağlı toplumsal bir ilişki olduğunu ifade etmektedir; Esin’in heteroseksüel cinselliği reddedişi, lezbiyen feminizm bağlamında ‘erkek tanımlı olma’ya son vermesi anlamına gelmektedir; zira artık Kenan’la “anlamsız” birliktelikler yaşamak zorunda değildir. Wittig, lezbiyenlerin heteroseksüel olmayı ya da kalmayı reddederek kaçtıkları şeyin, kişisel ve fiziksel zorunluluklar dayatan ilişki olduğunu dile getirir. Bu yüzden Esin, Wittig’in kuramıyla değerlendirildiğinde, ‘doğal’lık ideolojisi’nin zincirlerini kırarak köleliğinden firar eden bir kaçak hâline gelmiştir. Zorunlu heteroseksüellik kurumuna göre kadının hem bedeni hem de hizmeti bir erkeğe aittir. Wittig’in görüşleri ışığında, heteroseksüel ilişkiyi reddederek, Esin’in kendisine dayatılan siyasal rejimden ve tuzaktan uzaklaştığı öne sürülebilir. Esin, ancak içselleştirdiği homofobisiyle yüzleştiği ölçüde, zorunlu heteroseksüelliğin de ‘doğal’ olmadığını kabul etmeye başlayacaktır.

Heteroseksizm kavramı, içselleştirilmiş homofobiyi de kapsamaktadır; bu noktada Boratav, cinsel yönelimlerini keşfetme sürecinde olan bireylerin, farkındalık aşamasında caydırılabilirliklerine dikkat çekmektedir. Ona göre, “bu kişiler cinsel azınlık kimliği oluşturmakta zorlanacakları için, homofobiyi içselleştirirler” (79). Esin’in maruz kaldığı heteronormatif yaşam göz önüne alındığında, toplumsal yargıların onu bir tür huzursuzluğa ve içsel çatışmaya sürüklediği görülmektedir. Deniz’e duyduğu aşk belirginleştikçe, Esin’in sergilediği tavırlar ile iç dünyası arasındaki uçurumun büyüdüğü göze çarpar: “‘Deniz... Burada kalamazsın.’ . . . Deniz: ‘Neden?’ Esin: ‘Görüyorsun, ev çok küçük.’ Kendi sesim, olması gerekenden daha metalik geliyordu kulağıma. (Git anne... Defol! Git) Deniz: ‘Beni

sevmiyorsun değil mi? Hiçbir zaman da sevmedin.’ İşte bunu beklemiyordum. Ama tıpkı sesim gibi, onu da inanılır kılmayı beceremedim. . . . Deniz: ‘Siz kimseyi sevemezsiniz.’ (Ah anne, yine aynı takımdayız). Battaniyeyi hızla iterek kalktı. İçini gösteren, yazlık bir gecelik vardı üzerinde. Bir kez daha, bana hiç benzemediğini düşündüm” (45-46). Anne figürünün hegemonik iktidarı temsil eden, ‘normal’liğin kurallarını koyan konumu, Esin’in içselleştirilmiş homofobisi üzerindeki belirleyiciliğini ortaya koymaktadır. Parantezlerde yer verilen iç sesler ile Esin’in dile getirdikleri arasındaki çelişki, bunu doğrular niteliktedir. Öte yandan Esin, Deniz’e ilişkin gelişen olayları ve aldığı kararları, bu yüzden olduğu gibi çevresine yansıtmaktan kaçınmak zorunda kalır: “O gecedan sonra Deniz’in evde kalıp kalmayacağı sorunu bir daha konuşulmadı. . . . Benim durumum da ilginçti aslında. Başkaları ile konuşurken, ‘Deniz’in geleceğine mani olmamak için,’ diyordum” (47). Esin’in kendini heteronormatif yargılar doğrultusunda hareket etmeye mecbur hissetmesini, kamusal alanda kendini ifade ediş biçiminde de görmek mümkündür; söz konusu nokta, yukarıda da belirtildiği üzere, patriarkanın logos üzerindeki iktidarına ve Esin’in içselleştirilmiş homofobisine işaret etmektedir.

Boratav’ın içselleştirilmiş homofobi konusunda vurguladığı husus, kişinin kendi yöneliminden duyduğu kaygı nedeniyle, yaşantısını farklı şekillerde tanımlama çabasına girme ihtimalidir (79). Esin’in ayna karşısında uzun uzun Deniz’e baktığını hayal ederek geçirdiği dakikalara karşın hissettiklerini sorgulamaktan kaçışı, bu durumun romanda somutlaştığı noktalardan birini teşkil etmektedir: “Ne o zaman içinde, ne daha sonrasında, niçin böyle davrandığımı hiç kurcalamadım. Sorularımın beni çıkışsız, karanlık sokakların başına taşıyacağını, bunun da uzun zamandır yakaladığım o en mutlu zamanı bozacağını seziyordum galiba” (49). Mary Lynne Ellis, homofobinin nedenini, bilinmeyenin yarattığı dehşet duygusunda aramak gerektiğini ifade etmektedir (210). Zira korku, bilinmeyenden beslenir. Esin’in “çıkışsız, karanlık sokaklar” olarak tanımladığı ‘bilinmeyen’ de, onu dehşet duygusuna sürükleyerek, duygularını sorgulamaktan kaçmasına yol açmıştır. Butler homofobiyi, kişinin kendi yasak homoseksüel arzusunu tanımasıyla ilişkilendirerek, zorunlu heteroseksüellik kurumunun eşcinsel bireyler üzerindeki tesirine dikkat çekmektedir (akt. Ellis 210). Heteronormativite, hemcins arzusuna baskın geldiği ölçüde Esin’in içselleştirilmiş homofobisini pekiştirir. Deniz’in Adnan’la çıktığını Aysel’den öğrenmesi, bir anda kendini korunmasız hissetmesine zemin hazırlar: “Esin: ‘Onlar görüşüyorlar mı?’ Aysel: ‘O... Görüşmek mi, çıkıyorlar ayol, bilmiyor musun?’ Günlük hayat içinde gizlenen acının ne sıradan yöntemlerle çirkin yüzünü gösterdiğini biliyordum da, bu zavallı bilgi, bana

korunmam için gereken zamanı sağlamıyordu” (71). Öğrendikleriyle dehşete düşmesine rağmen, Esin, heteroseksizmin gerektirdiği şekilde davranmayı seçerek bir kez daha içsel arzularına karşıt bir iktidara boyun eğmektedir: “Kafamda uç uca eklenen ve asla sormaya cesaret edemeyeceğim onca soru, alacağım cevapların korkusuyla bir köşeye sinip kalmıştı. . . . Esin: ‘Eğer ondan hoşlanıyorsan, bu hepimizi sevindirir.’ Kızının iyi bir izdivaç yapmasını dileyen bir annenin söylediklerinden farksızdı dudaklarımdan dökülenler. Ama bazen öyle aptalca cümleler kurmak gerekiyor hayatta. . . . Deniz: ‘Dalga mı geçiyorsun?’ dedi. Esin: ‘Hayır. Hoş bir çift olduğunuzu düşünüyorum.’ Harika! Acaba hangi oyuncu, nefret ettiği bir rolde benim kadar başarılı olabilir?” (73). Sürer’in, yukarıda sözü edilen söyleşide de ifade ettiği gibi, heteronormatif toplumsal patolojinin bireyleri nasıl nevrotikleştirdiği, kendilerine ve birbirlerine nasıl yabancılaştırdığı, Esin’in duyduğu acıya rağmen verdiği heteroseksist tepkiyle açıkça ortaya çıkmaktadır. “Hayatta bazen aptalca cümleler kurmanın gerektiği”ni düşünmesi, Sürer’in de değindiği bu hususu netleştirir niteliktedir: Normların dışına çıkmamak adına kendine yabancılaşan birey, “nefret ettiği bir rolde başarılı olmak” zorunda hisseder kendisini. Esin, kendine yabancı bir karaktere bürünmeye mecbur kaldığından, iç dünyası ve söylemleri arasında adeta iki farklı kişilik oluşmuştur. Onun bu nevrotik yapısı, zorunlu bir kurum olarak heteroseksüelliğin, bireyleri sürüklediği bölünmüşlükten kaynaklanır. Dışarıda sergilediği davranışlar ile iç dünyasında gelişenler arasındaki uçurum, Esin’in yaşadığı iç çatışmayı her seferinde biraz daha derinleştirmektedir. Babasına ve Kenan’a gösterdiği karakterin, Deniz’e duyduğu aşk oranında farklılık göstermesi, bu hususa ilişkin daha net bir kavrayış sunmaktadır: “Son iki gündür bir arkadaşında kalıyordu ve bu gidişi babamı çok üzmüştü. Sanırım Deniz’e iyi davranmadığımı düşünüyor, ona daha yakın olmamı bekliyordu. Kenan’ın da düşünceleri farklı değildi. . . . Hâlâ onunla yaşadıklarımızı, kimsenin bilmediği, sadece ikimize ait zamanlarda aramızda olup biteni düşündüğümde, içimde bir çift kanat açılıp şefkatle sarmalıyor onu” (93). Esin’in duyduğu şefkate karşın dışarıda gösterdiği tepkiler, heteronormatif toplumsal yargılar çerçevesinde karakterini şekillendirmiş ve onu derin bir içsel bölünmeye sürüklemiştir. Göregenli’nin ayrımcılığa yönelik ifadelerinden hareketle, homofobik tavrın, zorunlu heteroseksüellik üzerinde temellendiği ve bireyi damgalanma korkusuyla kaçınma davranışına ittiği söylenebilir (73). Esin’in hissettiklerini sorgulamaktan kaçışı, Vehbi Bayhan’ın da ortaya koyduğu biçimde, bireyin bedeninin tıp ve din gibi otoriteler tarafından müdahale edilen bir varlık olduğunu göstermektedir (149). Esin’in kamusal alanda sergilediği yapay kişilik, heteronormatif toplumsal bileşenlerden doğmuştur. Bu bileşenleri besleyen iktidar kurumlarından biri olarak dinin, ahlaki yaptırım rolü üstlenerek bireylerin düşünce yapılarını nasıl belirlediğine değinen

Candansayar'ın görüşleri (70), Esin'in Kenan'la tatile gitmek istemediği hâlde, Aysel tarafından heteroseksist psikolojik tahakküme maruz kalışının anlatımında netleşmektedir: “Tanrı işini bilmiyor. Ya da bize eziyet etmek için böyle uyumsuz dağıtımlar yapıyor yukarıdan” (92). Dolayısıyla cinsel yönelimlerin tarih boyunca siyasi ve dini otoriteler tarafından bastırılmaya çalışılması, heteroseksüelliğin ‘tek gerçek ilişki biçimi’ olmadığını ortaya koyarak, onun ‘doğallığı’nı yerinden eder.

Lezbiyen feministlere göre heteroseksüellik, erkeklerin cinsel egemenliklerinin devamını sağladığından, erkek egemen bir toplumda cinsellik, zor kullanma ile iç içedir. Bu nedenle taciz, tecavüz ve pornografi, kadına ‘yerini bildiren’ şiddet unsurları olarak eleştirilmiştir. Adrienne Rich, bu durumun zorunlu heteroseksüellik kurumunu besleyen temel noktalardan birini teşkil ettiğini belirtmektedir; dolayısıyla Rich’e göre “cinsel şiddetin yarattığı davranış kalıpları, bir kadının başka bir kadını sevebilme potansiyelini ortadan kaldırmaktadır” (6). Bu yüzden cinsel zorbalıktan söz ederken, erkek egemenliğinin yarattığı ezme-ezilme ilişkisi bağlamında, sömürgeleştirilen bir kurbandan bahsedilmektedir. Rich’e göre kadın cinselliğini inkâr eden cinsel zorbalık, zorunlu heteroseksüelliği pekiştirmektedir. Dolayısıyla cinsel istismar söz konusu olduğunda, istismar mağduru, genellikle kendi deneyimini tanımlayamaz (7). Kadınlar, farklı yollardan ve farklı derecelerde cinsel zorbalığın mağdurlarıdır ve Rich, söz konusu durumu, zorunlu heteroseksüelliğin ayrılmaz bir parçası olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda Esin’in kopya çektikten sonra okul müdürü tarafından taciz edilmesi, hegemonik iktidarın, cinsel zorbalık yoluyla bireylere ‘yerini bildirme’ işlevi gördüğünü örneklendirmektedir:

Üstünlüğünü kabul ettirmiş bir büyük edasıyla uzanmış, çatlak parmaklarıyla önce yüzümü, sonra omuzlarımı, daha sonra da dizlerimi okşamıştı uzun uzun. Gölgesi koyulmuştu ama başımı kaldırdığım sayılı anlarda kara bıyıklarının seğirdiğini görebiliyordum. . . . Böylece dokunuşlarını hissetmiyorum, uzak ve onun asla ulaşamayacağı bir zamana sığınıyordum. . . . O vahşi işkence yöntemlerini onun yağlı bedeni üzerinde denemeye başladığını okusaydı gözlerimden, böyle pervasızca bacaklarımı okşamayı sürdürebilir miydi acaba. (17-18)

Görüldüğü gibi, Esin’in maruz kaldığı taciz, iktidarın kadın cinselliğini inkâr etme yollarından birini göstermiş ve kopya çekmesinin cezası olarak kendisine ‘ikincil konumunu’ hatırlatıcı bir işlev üstlenmiştir. Rich’in, istismar mağdurunun deneyimlerini adlandıramayışına ilişkin görüşlerinden hareketle, Esin’in de anlatımında mağduriyetini adlandıramadığı göze çarpmaktadır. Esin, açıkça müdürün davranışlarını taciz olarak ifade edemez, yalnızca onun

pervasız okşamaları karşısında beslediği şiddet duygusunu dile getirir. Aynı şekilde, Esin'in öğretmenlik yıllarında, babası tarafından tecavüze uğrayan bir öğrencisini anlatış biçimi, zorunlu heteroseksüellik kurumunun, şiddetin nasıl ayrılmaz bir parçasını teşkil ettiğini yeniden ortaya koymaktadır:

Aslında, perdeler çekilmiş bile olsa, gözleri sınıfta, tahtada ve diğerlerinin üzerinde dolaşa da, daima dışarı bakardı, bilirdim. Bilirdim, çünkü bana, gençliğime öyle benziyordu ki. . . . Gençliğimi hatırlatan çocuklardan uzak durmaya çalışırım. İçimi acıtırlar. . . . Gençlik suretimin benden şanslı olmasını istemiştim. . . . Sınıfta yalnızdık ve ansızın söyleyivermişti o gün. Öylece, sanki herhangi bir şeyden söz eder gibi. Öğrenci: “Babam beni sikiyor.” Ben dehşete kapılmış ona bakarken o, o utangaç ve sessiz kız, baş edilmez bir nefretle parlayan gözlerini sıkıntıyla çimdiklediği ellerinden çekip bana çevirmişti. Artık başka biriydi karşımda duran. . . . Şaşkınlığım geçtiğinde, “keşke bunu hiç öğrenmeseydim, diye düşündüğümü hatırlıyorum. O ise konuşmuş, konuşmuş, konuşmuştu. (117-18)

Sürer'in de değindiği gibi, “sıcak aile yuvası” masalının bu noktada gerçeklikten denli uzak kaldığını görmek gerekir. Esin'in yaşadığı taciz ve öğrencisinin dile getirdiği tecavüz, zorunlu heteroseksüellik kurumuyla cinselliği inkâr edilen roman kişilerinin onları yaşamları boyunca acıtacak olan ruhsal çatlaklarını göz önüne sermektedir. Ayrıca Esin'in, öğrencisiyle arasındaki karakteristik özelliklerin benzerliği, heteronormatif toplum kaynaklı iç çelişkilerin ortak niteliklerini de açığa çıkarmıştır. Kız çocuğunun içe dönük yapısı, daima bulunduğu mekândan yabancılaştığına işaret eden davranışları ve ketumlugu, onun da tıpkı Esin gibi söylemleriyle iç dünyası arasındaki farkın boyutlarına dikkat çekmektedir. Utangaç ve sessiz görünen öğrencinin, esasen nefret dolu olması, patriarkanın çekirdek birimi olan aile içinde bireylerin sürüklendiği ikilemi yansıtır niteliktedir. Öte yandan okul müdürünün tacizini ‘cinsel istismar’ olarak adlandıramayan Esin'in, öğrencisinden duydukları karşısında bunu hiç öğrenmemiş olmayı dilemesi, Esin'in kabullenemediği noktalara rağmen, zorunlu heteroseksüellik kurumu karşısında sessizliğe kaçışına işaret etmektedir. Oysa öğrenci konuşmayı sürdürerek, zorunlu heteroseksüelliği besleyen patriarkal şiddetin dilini kendi sözcükleriyle yıkmaya çalışmış ve Mary Daly'nin de belirttiği şekilde (akt. Douglas 124), kendi dişil gerçekliğini yaratmak adına ataerkinin ifadelerini tahrip etmiştir. Böylelikle patriarkanın tanımladığı “utangaç, sessiz kız” kimliğinden sıyrılıp aşağılanan bir kadın imgesine hapsedilmeyi reddetmiştir. Zira eril hegemonyaya ödün vermemenin elzem yollarından biri de, Daly'nin belirttiği üzere, ürkütücü sözcükleri dönüştürmekten geçer (akt.

Donovan 287). Esin'in "keşke öğrenmeseydim" düşüncesiyle düştüğü dehşete karşın, öğrencinin konuşmayı sürdürmesi, zorunlu heteroseksüellikte olumsuzlanan kadın prototiplerinin ancak dil ile yıkılabileceğini örneklendirmiş olur.

Heteroseksüelliğin kuramsallaşmasının, erkek egemenliğinin politik yapısında temel bir birim teşkil ettiği incelenirken, karakterlerin hemcins arzularına karşın besledikleri içselleştirilmiş homofobi; maruz kaldıkları cinsel istismarın ruhlarında yarattığı gerilim; patriarkanın temel birimi olan aile içerisindeki mecburi beraberliklerden kaynaklanan görev duygusu; 'normal'lik algısının biçimlendirdiği davranışlarla kişilerin iç dünyaları arasındaki farkın derinleşmesi; zorunlu heteroseksüellik kurumunun, önceliği erkeğin gereksinimlerine vererek kadının sözde rızasını alışı ve onu ikincilleştirmesi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Söz konusu hususlara işaret eden kuramların roman alıntılarıyla desteklenmesi, günlük hayatta sürekli maruz kalınan heteroseksizmin somut örneklerle daha net bir şekilde kavranmasına imkân tanımaktadır. Zira Esin'in içselleştirilmiş homofobisini örnekleyen pasajlar Boratav, Göregenli, Ellis ve Ögütü'nün açıklamaları ışığında netlik kazanmış; Hartman ve Millet'in düşünceleri ışığında, bireyleri toplumsal cinsiyet kategorileri uyarınca şekillendiren ailenin yapısına değinmek, Esin'in babasına karşı tepkilerindeki zorunlu beraberliği aydınlatmış; Kenan'la yaşadığı cinsel deneyimin anlamsızlığı vurgulanırken Selek ve Lord'un zorunlu heteroseksüelliğe dair görüşleri netleştirilmiş; bireyin kendi farklılığında yeşermesini önleyen toplumun heteronormatifliği Butler ve Fine'in kuramları çerçevesinde, Aysel'in heteroseksist tutumuyla açığa kavuşmuştur. Patriarkanın diline karşı heteroseksizmle mücadele adına dilin radikal biçimde yıkılmasını ve yeni bir dişil gerçekliğin yaratılmasını içeren Daly'nin kuramı, zorunlu heteroseksüelliğin şiddetle iç içe olduğunu kanıtlayan tecavüz mağduru kız öğrencinin, nefretini gizlemeden kendini ifade etmesi üzerinden yorumlanmıştır. Esin'in "karabasan" olarak tanımladığı heteroseksüel cinsel ilişkiden kaçmak adına Kenan'a "hasta" olduğunu söylemesi, heteroseksizmin köleliğinden kaçan firariler olarak lezbiyenleri ayrı bir kategoride değerlendiren Wittig'in teorisiyle aydınlanmaktadır. Ayrıca kadın cinselliğinin inkârı, zorunlu heteroseksüellikte istismarlar aracılığıyla gerçekleştiğinden, Rich'in kuramı bağlamında, Esin ve öğrencisinin maruz kaldığı cinsel zorbalık ile örneklendirilmiştir. Buradan hareketle, zorunlu heteroseksüellik kurumunu besleyen farklı unsurların, roman karakterleri tarafından farklı biçimlerde deneyimlendiği ve ele alınan kuramsal çerçeveyi örneklendirdiği öne sürülebilir.

2.4. Lezbiyen Karakterlerin Temsili

İlk bölümde yer verilen roman örneklerinde de görüldüğü gibi, lezbiyen temsilleri edebiyatta kimi zaman olumsuz kadın prototipleriyle aktarılırken, kimi zaman güçlü kadın imgeleri biçiminde sunulmuştur. Bu noktada şayet roman, olumsuzlanan lezbiyen imgeleri içeriyorsa, yapının cinsiyet rolleriyle heteroseksist bir algıya dayanarak kaleme alındığı görülmektedir. Öte yandan söz konusu durumu daha farklı bir biçimde ele alan yazarlar, cinsiyet rolleri aracılığıyla heteroseksizmi sorgulayan yaratıcı bir dil kullanmışlardır. Üzerinde durulan bu ayrımın, iktidar ve kadın yazını arasındaki ilişkiden ileri geldiği düşünülmektedir. Dolayısıyla incelenen bu romanda, lezbiyen ilişkinin cinsiyet rollerinden azade bir anlatımla mı, yoksa eril perspektiften ‘dikizleyici’ bir üslupla mı yansıtıldığı oldukça önem taşımaktadır. Romanda kullanılan dilin, heteronormatif dayatmaları pekiştiren bir konum içerip içermediğini, yaratıcı dil stratejileri aracılığıyla yazarın feminist bilincine ne ölçüde kapı aralayabildiğini irdelemek, lezbiyen temsillerin analizi bağlamında belirleyici niteliktedir. Dolayısıyla bilhassa değinilmesi gereken sorular şunlardır. Romanda mutsuz biten aşkın, eril kanonu yansıtacak şekilde acıya mahkûm kadın imgelerinden mi kaynaklandığı; ele alınan lezbiyen ilişkinin cinsellikten mi ibaret olduğu; bu karakterlerin, sapkınlığı imleyen lanetlenmiş, doyumsuz kadın temsillerini mi pekiştirdikleri; ‘adını dillendiremeyen aşk’, bireyde utanç yaratıyorsa, bunu besleyen kaynağın heteroseksist algıdan mı ileri geldiği; romanın lezbiyen görünürlüğünü ne şekilde işlediği; lezbiyenliğin özentiyle edinilmiş bir hevesten doğduğunun mu savunulduğu gibi noktalar, bu analizin temel sorularını teşkil etmektedir (Tyson 328). Söz konusu izleklerin odağında, ‘bu roman geleneksel edebiyat kalıplarını perçinlemiş midir, lezbiyen karakterlerin temsil ediliş biçimleri, lezbiyen feminist edebiyatı besleyen unsurlara sahip midir?’ sorularının yanıtını aramak yer alır. Bu bağlamda lezbiyen temsillerin ele alınış biçimi, lezbiyen feminizmin ve lezbiyen feminist edebiyat eleştirisinin sunduğu argümanlar ışığında incelenecektir.

Zimmerman’a göre, lezbiyenlerin ataerkil toplumun sınırlarına yerleştirilmiş olması, lezbiyen feminist eleştirinin temelinde yer almaktadır (473). Esin’in marjinalite itilmişliğini hem dili, hem de mekân ile nesneler arasındaki ilişki üzerinden okumanın ne şekilde mümkün olduğuna yukarıda değinilmiştir. Onun Deniz’e duyduğu ilgi, hem duygusal ve romantik hem de cinsel çekimi kapsamı nedeniyle lezbiyen bir aşk olarak kendini göstermektedir. Ancak lezbiyen bir bireyin yönelimini fark etmesi ile bunu kabullenmesi arasında yıllar geçebilir. Lezbiyen cinsel yönelimin ilk farkındalık süreci, bir kadının hemcinslerine karşı dostluk diye tanımlanamayacak hisler içinde olduğunun keşfedildiği aşamayı ifade etmektedir. Esin’in

yönelim farkındalığı, ilk kez fizik öğretmenine duyduğu hislerin tasviriyle saptanabilmektedir: “Böyle gayret göstermemin, kimsenin bilmediği bir nedeni vardı: Öğretmene hayrandım. Benim gözümde olağanüstü bir kadındı o. Başka zamanlardan gelmiş, benzersiz, şeffaf, uçucu bir kadın. . . . Bir gün, asla gelmeyecek bir gün ona dokunabilsem, elimin beyaz teninin içinden sonsuz bir uzay boşluğuna uzanacağından adım gibi emindim. Sınıfa girişini, ince, uzun parmaklarıyla tebeşiri tutuşunu, başını kendine özgü bir yumuşaklıkla bize çevirişini ağızım açık izlerdim. . . . Onun bedenini de, güneşe açılan bir Japon gülünü izler gibi an be an zevkle seyredebilirdiniz. . . . O hızlı saatlerde, yüreğim ağzımda, bir soru sormasını beklerdim. O zaman beni göreceğini, sakın, durgun akışlı gözlerinin bir zaman için bile olsa üzerime çevrileceğini bilir, o büyülü anın çarpıntısıyla beklerdim” (15-16). *Her Kadın Heteroseksüel Değildir* adlı kitapçıkta da belirtildiği gibi, her kadının cinsel yönelimini keşfettiği farkındalık aşamasını, aynı sürede ve aynı yaşta yaşamadığını vurgulamak gerekmektedir (17). Dolayısıyla ergenlik yıllarında Esin’in dokunma arzusu ve yürek çarpıntılılarıyla fizik öğretmenin kendisini göreceği kısacık bir anı beklemiş olması, hemcins arzusu duyduğu ilk döneme işaret etmektedir. Öte yandan bu durumu lezbiyenlik olarak adlandırmak için, herhangi bir cinsel ilişkinin varlığına ihtiyaç yoktur; Rich’in “lezbiyen süreklilik” (lesbian continuum) olarak tanımladığı deneyimler, cinsel ilişkiye girmemiş pek çok lezbiyen kişilikli kadının mevcudiyetini göstermektedir. Rich’e göre lezbiyenlik, kadına mahsus bir bilgi ve güç kaynağıdır (8). Fizik öğretmenin de Esin için benzer bir kaynağı temsil ettiği öne sürülebilir. Bu bağlamda Rich, her kadının, hayatının belli dönemlerinde kadınla özdeşleşmiş deneyimler yaşadığını, bu deneyimlerin derin dostlukları da, dayanışma odaklı bağları da kapsayacak derinlikte olduğunu, dolayısıyla bunun cinsel ilişkiyle kısıtlanmaması gerektiğini vurgulamaktadır (8). Nihayetinde Esin’in fizik öğretmeniyle arasındaki bağlılık, hatta Aysel’le arkadaşlığı da, lezbiyen süreklilik çerçevesinde değerlendirilmeye elverişlidir. Öte yandan Deniz’i delicesine kıskandığı, ona duyduğu aşkın günden güne serpildiği dönemde, deneyimledikleri cinsel ilişkiden sonra bile Esin, bu duygulanımın adını koymaya ancak yıllar sonra cesaret edebilmiştir: “Yoksa bunun da benim bilmediğim, aklımın köşesinden bile geçmeyen bambaşka bir nedeni mi vardı? Aşk... Bu neden aşk olmasındı? Şimdi daha soğuk kanlı yaklaşabildiğim o küçücük kelimeyi o günlerde uzak tutuyordum düşüncelerimden. Her aklıma gelişinde, ateşe uzanmış gibi geri çekiyordum kendimi. Bir yerlerden sızmaya çalışsa engelliyordum. Biliyordum ki bir girse içeri, bir aralık bulurse, orada ne varsa yakıp kül edecekti. Benim ise bununla başa çıkmam imkânsızdı” (183-84). Yukarıda sözü geçen kitapçık, Esin’in sözünü ettiği kaçınma davranışını pek çok kadının yönelimlerini itiraf etme aşamasında yaşadıklarını

göstermektedir. Kitapçıkta sözü edilen farkındalık, kişinin lezbiyenliğinin bilincine erme aşaması olarak tanımlanır ve lezbiyen görünmezliği nedeniyle, bu kabul aşamasının oldukça sancılı geçtiği dile getirilir (*Her Kadın Heteroseksüel Değildir* 17). Esin'in içinde bulunduğu sosyal çerçevenin heteroseksist kurumlaşması da göz önünde bulundurulduğunda, hemcinsine yönelik arzularını ilk kez duyumsaması ile bunu itiraf etmesi arasında geçen sürenin uzunluğunu, bu heteronormatif yapıya sıkışmışlık hâlinin belirlediği anlaşılmaktadır. Zira egemen ideolojinin yarattığı lezbiyen görünmezliği, Esin'in Deniz'e duyduğu özlemi dile getirmesini olanaksız kılarken, Kenan'ın aynı özlemi cesurca ifade etmesini kolaylaştırır: “Kenan: ‘Onu özledik, değil mi?’ Gafil avlanmışım. Kenan’dan beklenmeyecek bir hamleydi bu ve ben hiç hazır değildim. . . . Kenan: ‘Deniz’den söz ediyorum.’ . . . Sesi yumuşak ve sevecendi. Ama bunun nedeni ben değildim. Yine o yakıcı, tanıdık duygu gelip yerleşmişti içime. . . . Ona (Deniz’e) sokulmalı, başımı yüzüne, gözlerindeki aydınlığa eğmeli ve o sararmış fotoğrafta olduğu gibi zamanı korunaklı bir bahçe içinde durdurmalıydım. Bu, Deniz’i Kenan’dan ilk ve son sakınışımdı. Bazen, ‘acaba kıskançlık mıydı hissettiklerim’ diye düşündüğüm olmadı değil. . . . Kenan bende, ben de onun gözlerinde Deniz’i görmüştük. O zaman, daha yürekli olan, onun adını seslendirmişti” (101-103). Bu noktada adını dillendirmeye cesaret edemeyen aşkın, heteronormativite içinde daha da belirsiz hâle geldiği görülmektedir; Esin’i susturan, Kenan’ı ise özlemini söylemeye cesaret eden taraf olarak belirleyen heteroseksizm, sevme ve bunu dillendirme hakkını karşı cinse vererek lezbiyen görünmezliğini perçinlemiştir.

Rich, lezbiyen görünmezliğini, zorunlu heteroseksüelliği sürdürmenin temel kaynaklarından biri olarak yorumlamaktadır (8). Bu kurumun tabusunda lezbiyen deneyimi sapkın veya iğrenç olarak görülür, ya da tümünden görmezden gelinir. Selcan Abla’nın aslında her şeyi bildiği hâlde, Esin’le aralarında geçen konuşmada bunu adlandırmaktan ikisinin de kaçınması, hemcins aşkın nasıl görmezden gelindiğini de örnekler niteliktedir: “Selcan Abla: ‘O senin nişanlın değil mi?’ Esin: ‘Artık değil, ayrıldık.’ Selcan Abla: ‘Şeyden sonra mı?’ Esin: ‘Şeyden sonra. Demek biliyorsun.’ Selcan Abla: ‘Evet.’ . . . Ağzını topladı, sigarasını bastırdı, ne söyleyeceğini bu kez gerçekten bilemeyerek: ‘İyi o zaman,’ dedi) 138). Rich’e göre bu şekilde görmezden gelinen kadın tanımlı deneyimler, güç veren potansiyeliyle kadınlardan çalınmış olur (9). Zorunlu heteroseksüellik kurumu böylelikle dil üzerindeki tahakkümüyle, bireylerin iç dünyaları ve söylemleri arasında da bir çatışma alanı yaratır. Aynı şekilde Selek de, eş ve anne olmaları dışında, kadınların kendi aralarında cinsel ya da sosyal

ilişkiye izin verilmeyişini vurgulayarak, lezbiyen görünmezliğinin heteroseksizmle ne denli iç içe olduğuna dikkat çekmektedir (49).

İlk bölümde seçilen roman örneklerine bakıldığında, kamusal alanda sevgilerini göstermekten kaçınan, damgalanma korkusuyla deneyimlerini adlandırmakta güçlük çeken lezbiyen temsilleri öne çıkmıştır. Ayrıca bazı romanlarda lezbiyen aşkın mutsuz sonlara mahkûm, kaçınılmaz bir kader olarak yansıtılması da, lezbiyen görünmezliğini pekiştirmeye hizmet etmiştir. Birgül ise, Tuğcu’ya verdiği röportajında, gerçek aşkın doğasını tanımlarken herhangi bir yönelim farkı götmemiş ve Esin’le Deniz arasındaki ilişkinin yarım kalmışlığının nedenleri konusunda okurunu aydınlatmıştır: Ona göre günümüzde sonsuz aşk, yarım kalan, bitmeyen ve kavuşulamayan ilişkilerde saklıdır; bu nedenle aşkta seçen taraf, seçilenin bir gün gideceğini daima bilir (“Kurgulayacak Ama Asla Kurcalamayacaksın.” Metiskitap.com. 19.03.2019). Dolayısıyla Birgül’ün romanındaki lezbiyen temsili, ‘kadına yerini bildiren’ ve ‘doğal olanı tanımlayan’ hegemonik bir konumdan sunulmamıştır; dolayısıyla lezbiyen ‘varlığı’nın üzerindeki ‘gölgeler’e ışık tutan bu yapıt, lezbiyenliğin bedeli olarak kadını mutsuz sona mahkûm etmemiştir.

Wittig’e göre patriarka içinde iktidardan yoksun bir kadının, yine kendisi gibi iktidara sahip olmayan hemcinsine yönelmesi, anlaşılmaz bir durum olarak etiketlenip lezbiyen görünmezliğini pekiştirir (43-52). Lezbiyen görünmezliğinin kamusal ve özel alanda aldığı biçimi, Esin’le Deniz’in paylaştığı gizli anların anlatımıyla somutlaştırmak gerekmektedir: “Pek çok insanın içinde, çağıran bakışları gelip beni bulduğunda... Yan yana yürürken ansızın uzanıp mantomun cebindeki elimi tuttuğunda yalnız olduğumuz o akşam saatlerinde, göğsüme usulca sokulup orada durulduğunda korumak için dayanılmaz istek duyduğum küçük bir kadını o” (94). Birgül, hem kamusal hem özel alana işleyen lezbiyen görünmezliğinin hemcins aşkları üzerindeki etkisini anlatırken, tarafları cinsiyet rollerine büründürmeye gayret etmeyerek, bu karakterlerin heteroseksist temsillerinden de kaçındığını göstermektedir. Daly’nin de belirttiği üzere, lezbiyenlik, rol beklentilerinden arınmış bir yaşam biçimine işaret eder ve eril-dişil stereotiplerinin çarpıklığı, kişinin benliğini yıkacak niteliktedir (akt. Donovan 289). Kimi zaman Esin’in korumacı kıskançlığı, kimi zaman Deniz’in istediğini elde eden yapısı baskın çıkar ve ikisi de, lezbiyen ilişkilerde bir tarafın erkek rolünü benimsemesi gerektiği yargısına meydan okurlar. Zira Wittig, lezbiyenlerin önce ‘gerçek kadınlar’ olmamakla, ardından erkek olmayı istemekle suçlandıklarına değinmektedir (43-52). Hâlbuki lezbiyen yönelimli bir birey, bir erkeğe dönüşme arzusu taşımamaktadır.

Esin'in Deniz'i "küçük bir kadın" olarak tanımlaması ve kendi kadınlığıyla barışıklığı, bu durumu netleştirir niteliktedir.

Rich'in nazarında lezbiyen görünmezliğini perçinleyen bir diğer husus, pornografidir (6). Edebiyatta bu durum, lezbiyen cinselliğinin eril bir dikizlemeye işaret eden pornografik anlatımlarıyla kendini göstermektedir. Oysa Birgül, daha romanın yayınlandığı tarihte yaptığı açıklamada, "popüler çizgide bir lezbiyen öykü ve onun cinsel açılımları gibi beklentileri olanların umduğunu bulamayacaklarını" (akt. Demirkan 261) belirterek, geleneksel eril pornografik üsluplarıyla edebiyatta lezbiyen görünmezliğini pekiştiren kalemlerden ne denli uzak olduğunu ortaya koymuştur: "Yanımda yatan Deniz'e baktım. Yüzünü göremiyordum. . . . Onu rahatlatabilirmişim gibi, yorgandan sıyrılan çıplak omzuna dokundum. Uyandırmayı göze alarak usulca sarıldım. Bir şarkı mırıldanır gibi anlaşılmaz bir şeyler söyleyerek bedenini yasladı bana. . . . Kaygan denilecek kadar pürüzsüz olan teninin bedenime değen bütün noktalarındaki farklı etkisini ağır ağır içilen güzel bir içki gibi akıttım içime. . . . Karanlığın içinde parlayıveren o hiç bilmediğim ateşi ve onunla yalınlanan bedenlerimizi düşündüm, bir kez, bir kez daha. Keyiflenerek içimi çektim ardından ve Deniz'in artık ısınmaya başlayan boynuna, oradaki yumuşak çukura biraz daha sokulup odama baktım" (128-29). Elizabeth Gross, lezbiyenlikte cinselliğin bir işlev ya da organ olarak fallusu gerektirmeyişi üzerinde durmaktadır (35). Esin ve Deniz'in cinsel birlikteliğinin tasviri de, Gross'un dikkat çektiği hususu doğrulamakla beraber, kadınlar arası aşkın herhangi bir cinsel role bürünmeye ihtiyaç duymadığını da ortaya koymuştur. Bu yönüyle roman, Birgül'ün de değindiği gibi "popüler çizgide bir lezbiyenlik öyküsü ve onun cinsel açılımları"ndan azade anlatımıyla, Rich, Gross ve Wittig gibi kuramcılarının lezbiyenliğe ilişkin argümanlarını aydınlatmaktadır. Zira lezbiyen ilişkide heteronormatif ilişki kalıplarının aksine erotik aşk, aynı zamanda arkadaşlığın önemli bir ifadesidir. Rich, sevgi ve arkadaşlık ilişkisi ile cinsel beraberlikler arasındaki sınırların belirginliğini yitirdiği ilişkiler üzerinde durmuştur. Söz konusu durum, patriarkaya karşı bir tehdit unsuru olarak algılandığından, 'lezbiyen sözcüğü 'öcüleştirilmiş', ürkütücü hâle getirilmiş ve adını anmaya cesaret edemeyen aşkın utancı olarak kalıplaşmıştır. Esin'in Deniz'le yaşadığı aşkı ancak yıllar sonra adlandırabilmiş olmasında, bu hususun payı büyüktür. Solanas'ın radikal kalemi, konuşma gibi sevginin de ancak bağımsız iki kişi arasında mümkün olabileceğini ileri sürerken, cinsellikten söz etmemiştir (38). Lezbiyen ilişkilerin de salt cinsellikten ibaret olmadığı, aradan geçen onca yıla rağmen Esin'in duyduğu özlemin anlatımıyla teyit edilebilir: "Hiç konuşmadan anlaşıcağımız o anı, onu kapıdan içeri alışıma görüyorum rüyalarımda. Bana bakıyor uzun uzun. Yüzündeki anlam hiç değişmeden

ağladığını görüyorum. Gözyaşlarına dokunuyorum, parmak uçlarım ıslanıyor. Sıçrayarak uyanıyorum gecenin bir yerinde. Yatağın içinde oturup başımı sallıyorum. ‘Ben de öyle,’ diyorum usulca. ‘Ben de öyle’ (187-88). Bu noktada, aşkın, doğası gereği yönelim ayırt etmeksizin kişilerde yıllar süren izler bırakabildiği göz önüne serilerek, lezbiyenliğin cinselliğe indirgenişine kelimelerle ağır bir darbe indirilmiştir.

Lezbiyen feministlere göre aşk ile arkadaşlık benzer özellikler taşımaktadır ve baskı uygulamadan da sevgiyi deneyimlemek mümkündür. Esin’le Deniz’in tümüyle birbirlerine adadıkları son üç gün boyunca aralarında gelişen ilişki, kadınlar arası aşkın erotizmden ibaret olmayıp, temelinde arkadaşlığı da barındırdığına işaret eder niteliktedir. Üstelik paylaştıkları bu bağın, zorunlu heteroseksizmi temsil eden tüm mekân ve karakterlerden azade bir ortamda perçinlenmiş olması da kayda değerdir: “Üç gün yalnız kaldık. Hayatımın en mutlu günleriydi desem, abartmış olmam. Ben raporluydum. Deniz okulu asmıştı, babam da iyiydi. Bunun dışında kalan ve o günlerde ‘parazit sesler korusu’ gibi dinlediğim Selcan Abla, Kenan ve Aysel’den de uzaktım” (125). Görüldüğü üzere lezbiyen görünmezliğini pekiştirmeye hizmet eden kurumların aile, okul, zorunlu heteroseksüel ilişkiler ve akran zorbalığı gibi unsurlar olduğu da, bu üç gün boyunca Esin’in hayatında olmayan isimler üzerinden imlenmektedir. Heteroseksizmden soyutlanan bu dönem içerisinde pekişen bağın anlatımı, iki kadının birbirine yönelen sevmeye potansiyelindeki gücün, arkadaşlıktan nasıl beslendiğinin ifadesi olarak okunabilir:

Kışın içindeydik, güneşli günler çok uzaktı, ama öylesine iyimserdik ki, gizli bir define haritasını ele geçirmiş afacanlardan farksız, baharın izini sürüyor, dalların ucuna, kardan sıyrılan toprağa, çok yükseklerden geçen bir kuş sürüsüne ümitle çeviriyorduk gözlerimizi. Her belirti yeni bir ipucu demekti ve biz hiç gecikmeden, sevinçle düşüyorduk onun peşine. İkimizin de bilmediği yerlere gidiyorduk. . . . Onunla ilk olsun istiyordum. Çok eğlenmiştik. . . . Bazen mutluluk, tıpkı o üç gün olduğu gibi engel tanımıyor. (125-27)

Lezbiyen feminizminin değindiği hususun, burada da somut bir örnek teşkil ettiği görülmektedir: Kadınlar arasındaki aşk, ne bir kurbanın tecavüzcüye tepkisi, ne de zorla alınacak bir şeyin verilmesi olabilir. Hayvansal şehvetin ötesinde bir cinselliği ancak lezbiyenlerin deneyimleyebileceğini öne süren lezbiyen feministler (akt. Donovan 285), kadınlar arasındaki aşkın sınıf ayrımı ve diğer engelleri aşabileceğini belirtmektedirler. Deniz’le Esin’in cinsel ve duygusal birlikteliği, hem arkadaşlıktan, hem de erotik aşktan beslenir. Aralarında yaşanan cinselliğin de, Kenan’la Esin’in deneyimlediği “anlamsız”

birliktelikten büyük ölçüde farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır. Esin'in tecrübe ettiği bu ayrım, lezbiyen feministlerin teorisini doğrular niteliktedir. Kadının aşkta aradığı özgürlüğü bulması, yine bir kadınla mümkündür. Jill Johnston'ın görüşleri de, lezbiyenliğin, cinsiyet rollerinden azade bir yaşam biçimi olduğu hususunu desteklemektedir; ona göre, bir dişilik ilkesi, doğuştan gelen bir 'kadınlık' vardır ve bunlara asıl sahip olan, lezbiyendir. Gerçek anlamda sevişmek, yalnızca cinsellikleri ve varlıkları aşk içinde bütünleşmiş iki kadının yapabileceği bir şeydir. Bu bir göreve ya da kültürel bir kuruma dönüştürülmemelidir (akt. Douglas 147). Oysa Kenan'la yaşanan cinsel beraberliğin "karabasan" şeklinde tanımlanması dahi, heteroseksüel cinselliğin bir göreve dönüştürülüşüne örnek teşkil etmektedir.

Rich'in lezbiyen görünmezliğine dair vurguladığı noktalardan biri de, erkek bakışıyla nesneleştirilen kadının, başka bir kadına bakması ve bu durumun kadını görünür hâle getirişi olmuştur (9). Kadının görünürlüğü bu kez yine bir kadın bakışının onaylaması, lezbiyen görünmezliğine meydan okur niteliktedir ve Esin'in, uzun bir süre direk Deniz'in gözlerine bakamayışı da, lezbiyen görünmezliğine yönelik yapılan okumayı derinleştirmektedir:

Görüntümü biraz sağa çekince, Deniz'in yüzü için de yer açılıyordu. O da, hiç zaman kaybetmeden, parıltılı gözleriyle aynada gösteriyordu kendini. . . . Aynanın içinden büyük ve ıssız bir vadiye akıyorduk onunla. Sıkıca tuttuğum elini bırakmadan yüzüne bakıyordum oraya bakınca. Tanıdık bir dünya üzerinde asla beceremediğim bir şeyi yaptığım, saatler boyu yanında, soluğunu duyabilecek kadar yakınında olup da hep gözlerimi kaçırdığım birine böyle sakınmasız bakabildiğim o an müthişti. (48-49).

Esin için "tanıdık bir dünya üzerinde asla beceremediği bir şey", onun Deniz'e sakınmasız bakabilmesine ket vuran lezbiyen görünmezliğidir. Bu yüzden aynada ancak kimsenin erişemeyeceği ıssız bir vadide Deniz'in elini tutup yüzüne bakabildiğini hayal eder; zira orada, bir kadının başka bir kadını sevebilme potansiyelini kısıtlayan heteronormatif ölçütler mevcut değildir. Esin, kendini çevreleyen erkek egemenliğinden kaçabildiği bir sığınak olarak, hemcins arzusunu görünür kılabildiği bir alan inşa etmiş olur. 'Seçen' ve 'Seçilenin' birleştiği, sevgi nesnesi ile öznenin arasındaki çizgilerin, aynada belirginliğini yitirdiği başka bir dünya yaratma çabası içindedir. Zira Deniz'e karşı hissettikleri, içinde bulunduğu "tanıdık dünya"nın tanımayacağı bir durumdur; bu da Rich'in ifade ettiği gibi, 'sapkın' ve 'iğrenç' addedilerek lezbiyenliğin nasıl görünmez kılındığını ve bu yolla kendini keşfetme aşamasındaki bireylerde yarattığı içsel bölünmenin derinliğini somutlaştıran bir örnek niteliğindedir. Deniz'in üzerindeki gözler, ona sakınmasız bakamayan Esin'i girdiği mekâna yabancılaştırarak daha da görünmez kılmaya yetmektedir. Söz konusu durum, Esin'in egemen

kültürlerin söylemleri ve normlarıyla girdiği içsel çatışmada, ‘öteki’ olarak yarattığı alt kültüre de işaret eder: “Deniz odalara açılan koridorun başında, genç bir grubun arasındaydı. Gülüyordu. Ama başını gülerken geriye attığında boynunda beliren ince damarı seçemeyecek kadar uzaktım ona. Aysel’in erkek kardeşi Adnan hemen yanındaydı. . . . Birlikte gülüyorlardı. . . . Sadece hemen gitmek, gitmek istiyordum oradan” (52). Görüldüğü üzere, Esin’in duyduğu kıskançlık ve onu acıya mahkûm eden aşkı, ‘doyumsuz, histerik kadın’ imgesini pekiştiren bir üslupla aktarılmamıştır; bilakis bu duygulanımların temeline inilmiş, ataerkil düzeni tehdit ettiği ölçüde lezbiyenliğin görünmez kılındığı ve bireyleri kendine yabancılaştırdığı vurgulanmak istenmiştir. Öte yandan lezbiyen feminist edebiyatta, ‘histerik kadın’ imgesi, çifte standartlarla kadınları ikili bir hayat yaşamak zorunda bırakan patriarkal dayatmaların patolojisini gözler önüne serecek şekilde işlenmiştir. Böylelikle çoğunluk kültürünün çoğunluğu temsil ettiğini öne süren eril kanonun temel öğeleri, olumsuzlanan imgelerin dönüştürülmesiyle parçalanmış olur (Wittig 90). Daly’ye göre sözcük denetimi erkeğin tekelindedir; heteronormatif olmayan arzu ve kimliklerin edebiyatta sansürlenmesine meydan okumak için de, patriarkanın kelimelerini dönüştürecek yeni bir anlambilim yaratmak gerekmektedir (akt. Donovan 288, akt. Öğüt 309). Dolayısıyla ‘histerik kadın’ imgesinin, stereotipleri yerinden eden işleviyle bu romandaki yerini vurgulamak oldukça önemlidir. Bireyin içsel bölünmesi, çoğunluk kültürünün çoğunluğu temsil ettiğini öne süren ataerkil patolojiyi ortaya koyacak şekilde işlenmiştir.

Lezbiyen feministlere göre ‘kadın tanımlı’ olmak, heteroseksüellik kurumu tarafından israf edilmiş ve sürekli bastırılmış olan enerjinin kaynağıdır. Kadınların hemcinslerine duyduğu tutkunun görünürlüğü, bu bağlamda adeta bir köşe taşı niteliğindedir. Esin ve Deniz’in, kendilerini taşıyan ticari taksideki duygusal temaslarının anlatımı, hemcins tutkusunun kamusal alandaki görünürlüğünü örneklendirmektedir; ancak bu kez, ortak mekânlarda paylaşılan gizli işaretlerin yerini, somut bir gerçekliğin aldığı göze çarpar: “Uzanıp elini tuttum. Ölü bir beden parçasından farksız, soğuk ve hareketsiz parmaklarını usulca sıktım avucumda. . . . Bana döndü, Gözleri çağılıtlı bir su gibi üstüme akıverdi. . . . Nefesi yüzümü kaplarken soluğum kesilmişti. . . . Dudakları dudaklarımın bitişine hızla dokunup uzaklaşırken, şoförün dostluk aramaktan vazgeçmeyen sesini duydum” (91). Gittikçe daha somut hâle geldiği anlaşılan bu görünürlük, Esin’in Deniz’e adadığı enerjinin de daha somut neticeler vermesiyle pekişmektedir.

Lezbiyen feminizminde, kadınlar arası ilişkilerin cinsel rollere bürünmek zorunda olmayışı ve rol beklentilerinden arınmış bir yaşam biçimini temsil etmesi bakımından

lezbiyenlik, zorunlu heteroseksüellik kurumuna karşı bir duruştur. Bu kurama göre lezbiyen bir feminist, erkekler tarafından ezilen ve tecavüze uğrayan kendi iç dünyasındaki yaralarından kurtulup kendisiyle barışmalıdır. Esin'in gecikmiş bir yüzleşme olarak yaşadıklarını yıllar sonra yazması da, böyle bir barışma gayretini temsil etmektedir. “Biz Ölüler Uyandıığımızda” adlı makalesinde Rich, radikal bir edebiyat eleştirisi için, kadınların öz yaşam öykülerine odaklanmayı önerir. Ona göre, kadınların hemcins aşklarını, en çok günlüklerde, otobiyografilerde ve anılarda görmek mümkündür (21).

Lezbiyen, enerjisini kadınlara adanmış, erkekler tarafından tanımlanmayı reddetmiş bir kadındır. Ancak toplum içinde tümüyle kendisine yönelik baskıya karşı giriştiği bu eylem, lezbiyeni acı bir çelişki içine sokar (akt. Douglas 143). Enerjisini Deniz'e adadıkça en yakınındaki insanları karşısına almak zorunda kalışı, gördüğü baskıdan dolayı Esin'in düştüğü acı çelişkiyi göstermektedir. Rich'in kuramı doğrultusunda yorumlandığı zaman, Esin'in lezbiyen kişiliğinin tam da bu noktada ortaya çıktığı öne sürülebilir; Rich'e göre otoritelerin hükümlerini kabul etmediği an, heteroseksüelleştirilen bireyin lezbiyen kişiliği kendini göstermektedir. Hem Aysel'le, hem de Selcan Ablayla karşı karşıya gelişinde Deniz'in tarafında yer alması ve bunu hayatında ilk kez birisi için yapıyor oluşu, Esin'in hemcinsine adanmış enerjisindeki gücü ortaya koyar niteliktedir:

Deniz'i alıp çıktım oradan. Ardımdan seslendi Aysel: “Adnan'ı görmeyecek misin?” Ne geri döndüm ne de cevap verdim. İlk defa, açıkça birinin yanında oluyordum. Yüreğimin gürültüsü durulmuş, o güne değin hiç işitmediğim bir ses usulca yapmam gerekeni fısıldamıştı kulağıma. . . . Geride bıraktıklarım için üzülüyordum. Ne Aysel'i incitmiş olmam, ne de bundan sonra başkalarını karşıma alacağım fikri tedirgin etmiyordu beni. . . . Selcan Abla: “Deniz gitmezse bir daha bu eve gelmeyeceğim, dedi. . . . Esin: “Sen bilirsin.” Kapıyı kapadığımda, kendimi hiç de kötü hissetmediğimi ayımsadım. Böylece iki etmişti. . . . Bakalım gelecek günlerde kimler vardı sırada bekleyen? . . . Onlarla karşılaşmak için sabırsızlanıyordum doğrusu. (121-23)

Lezbiyen kuramcılarının da vurguladığı gibi, hemcins arzusunun yalnızca cinsellikten ibaret olmadığı da burada kendini göstermektedir; lezbiyen ilişkide esas belirleyici nokta, kadının tüm duygusal enerjisini hemcinsine yöneltmesi ve onu ruhsal dayanağının temel kaynağı olarak görmesidir. Esin'in, yakın çevresindeki insanlardan da fazlasını karşısına alacak güçte olduğunu dile getirmesi, ruhsal kaynağının dayanağı olarak Deniz'i duygusal enerjisinin odağına yerleştirdiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda lezbiyen feministler, kadınların, kendi

kimliklerini birbirlerinin gereksinimlerine, deneyimlerine ve algılamalarına göre şekillendirmeleri gerektiğine değinmektedirler. Esin de, roman boyunca sergilediği tüm pasif duruşa ve boyun eğdiği heteronormativiteye rağmen, söz konusu Deniz’in yanında yer almak olduğunda, ona duyduğu bağlılık baskın gelmektedir. Rich bu hususta, bir kadın heteroseksüelliğe boyun eğse bile, duyguların boyunduruk kabul etmeyeceğini ifade etmiştir (Rich “zorunlu” 7). Bu yönüyle eril kanonda ‘histerik’ olarak yorumlanmaya açık olan Esin, gösterdiği bu kararlılıkla, ‘tanımlı kadın’ prototipine dönüşür ve ataerkile isyan eden bir figür hâline gelir. Daly, ‘lezbiyen’, ‘kız kurusu’, ‘histerik’ gibi patriarkanın olumsuzladığı geleneksel terimleri tersine çevirmeye çalışır. Böylece olumsuzlanan kadın imgelerinin kahramanlara dönüştürülmesiyle patriarkaya meydan okunmuş olur. Esin’in meydan okuduğu da, Aysel üzerinden zorunlu heteroseksüellik kurumu, Selcan Abla aracılığıyla da geleneksel çekirdek aile tabusudur. Esin, ataerkilde olumsuzlanan karakterinin bu dönüşümü sayesinde, Daly’nin tabiriyle, içindeki lezbiyeni keşfetmektedir. Dolayısıyla Daly’nin nazarında, kadınlara harekete geçmek için enerji sağlayan asıl unsur, onların bir araya gelmesiyle doğan kutsal ateşin sıcaklığıdır. Esin de enerjisini, Deniz’in yanında bulunduğu duyduğu kutsal ateşin gücünden alır; çünkü artık yüreğinin gürültüsü dinmiş, içindeki sesin yapması gerekene dair fısıltılarını izlemeye başlamıştır. Böyle güçlü bir bağlılık karşısında, artık düşmana ihtiyaç yoktur; bu bağlamda ‘düşman’, zorunlu heteroseksüellik kurumunu ve geleneksel çekirdek aileyi temsil eden karakterlerdir. Esin böylelikle Daly’nin kuramı çerçevesinde, eril kanonun olumsuzladığı tüm yönleriyle, hegemonyaya direnen kadın prototipi hâline gelmiştir. Lezbiyen feminizm ışığında, sevgi ve enerjisini kendisiyle birlikte özel alanda mücadele eden Deniz’e yönelterek hayatının geri kalanında Esin’in heteroseksüel ayrıcalıklardan faydalanmayı reddettiği öne sürülebilir (akt. Donovan 289; akt. Douglas 82).

Eril kanonda cinsiyet rollerine bürünen lezbiyen, lezbiyen feminist edebiyatta ‘kadın tanımlı bir kadın’dır. Lezbiyen edebiyatta bu durum, kimi zaman eril kanonun cinsiyetçi anlatımlarına göndermeler yapılarak vurgulanmaktadır (Wittig 90). Söz konusu husus, Deniz ile Esin arasında geçen diyaloglarda ve paylaştıkları anlarda kendini açıkça gösterir: “O karşımdaydı, onca yolu beni almak için kat etmişti. Bir bilgisayar oyununda olduğu gibi, bin bir tehlikeyi atlatıp şatodaki sevgilisine ulaşmış prensle karşı karşıya duruyordum sonunda. Şimdi beni kucaklayacak ve Kafdağı’nın ardına, uzak bir ülkeye götürecekti” (89). Yüzeydeki anlamın derinlerine inildiğinde, hem masallarda kahramanlaştırılan prens figürünün eleştirisi, hem de eşcinsel aşkların dile getirilişine sirayet eden heteroseksizmin ifşası göze çarpmaktadır. Rich de, “Biz Ölümler Uyandıığımızda” adlı makalesinde, bilhassa masallardaki

cinsiyetçi kalıpların lezbiyen yazında yeniden ele alınmasını, alternatif bir kanon yaratma çabasında arz ettiği önem dolayısıyla dile getirmiştir (19). Wittig’e göre eril kanona kelimelerle indirilen bu tür darbeler, ataerkilin bir propaganda silahı olarak kullandığı geleneksel simgeleri yıkmak adına elzemdir (98). Zira Butler da, “Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı” adlı çalışmasında, geleneksel simgeleri taklit etmeyi, toplumsal cinsiyet rollerini ‘doğal’lığından etme taktiği olarak belirtmiştir (26). Geleneksel edebiyatta katı gerçeklik biçiminde inşa edilen kalıplar kullanılarak yapılan göndermeler, heteroseksist kurguya kelimelerle indirilen darbenin gücünü de ortaya çıkarmaktadır. Kenan’la tatile gitmek zorunda olduğunu açıklarken Esin’in Deniz’e karşı kendini içinde bulduğu konum, yine yapılan bir gönderme aracılığıyla, bu kurumun ikiyüzlü ahlak anlayışını somut bir şekilde örneklendirmektedir:

Belki sesindeki kırıklıktan, belki konuşurken gözlerini kaçırışından, sevgilisiyle konuşan evli bir erkek gibi hissetmişim kendimi. Karımla bir tatile çıkmak zorundaydım ve yasak aşkıma sıcak bir kafede sıkıntıyla, bunu yapmak zorunda olduğumu anlatmaya çalışıyordum. Ve yine, tıpkı o adamın hissettiklerine benzer bir yalnızlık duygusu taşıyordum içimde. Ne karım anlıyordu beni, ne de sevgilim. Kollarımdan tutulmuş, acımasızca farklı yönlere çekiliyordum sadece. (85)

Burada işlenen lezbiyen temsili, esasen patriarkanın genel olarak bireyler üzerinde yarattığı bölünmüşlüğü açığa çıkaran bir mikrokozmos işlevi görmektedir. Kişiyi yalnızlığa ve iç çatışmalara iten heteronormatif baskının sadece eşcinsel bireylerle sınırlı olmadığını, ataerkil yapının farklı derecelerde farklı yönelimlere sahip insanları da acı bir çelişki içine sürüklediğini göstermesi bakımından işaret edilen bu kapsamlı çerçeve, kayda değer görülmektedir. Dolayısıyla Esin’in, acıyla arasında sağlıklı bir ilişki olduğunu belirtmesi ya da Deniz’in aslında bir sosyopat olduğunu öğrenmesi, bu kadınların sırf hemcins arzuları nedeniyle ‘hastalıklı, mutsuzluğu hak eden sapkınlar’ olarak temsil edilme gayretiyle kaleme alındıklarını doğrulamamaktadır. Çizilen çerçevenin tamamına bakıldığında, heteronormativitenin, cinsel yönelimden bağımsız olarak pek çok bireyi aynı sancılı çelişkiye sürüklediğini kavramak, Zimmerman’ın da belirttiği biçimde, ancak yüzeysel anlamın ötesine geçerek satır aralarındaki boşluklara nüfuz edebilen bir feminist okumayla mümkündür (459).

Wittig’in nazarında edebiyat, öznenin kurulması ile ilgili teşebbüslerin çarpıştığı bir savaş alanı olarak tanımlanmaktadır; azınlık yazarı da bu alana dolambaçlı bir yoldan girer ve o, her yerde gördüğü, ama asla yazılmamış olanı kaleme alır. Nitekim onu ‘azınlık yazarı’ konumuna iten unsur da budur (91). Günümüz popüler edebiyatından Birgül’ü ayıran çizgi,

“asla yazılmamış olan”ı, asla yazılmamış biçimiyle kaleme alışından ileri gelmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere, anlamın ilk düzleminde eril hegemonyaya boyun eğdiği sanılan Esin’in, feminist bir okumayla, Daly’nin, Rich’in, Zimmerman’ın görüşlerini yansıtacak şekilde, güçlü kadın prototipine dönüştüğü görülmektedir. Zimmerman’a göre, lezbiyen feminist edebiyatın gücü, yüzeyin derinlerine inildiğinde feminist okumalara imkân tanıyan, lezbiyen stereotipleri tersine çevirerek estetik bir dille aktaran kalemin yaratıcılığından doğmaktadır (468). Rich, bu tür okumalara elveren yapıtları, uyanmış bir bilince duyulan ihtiyaçtan ötürü, feminist edebiyat geleneğinin köşe taşları olarak yorumlar (18). Birgül’ün romanında da, aynı yaratıcı estetik anlatım, feminist bir bilincin uyanışına elveren okumalara zemin hazırlamıştır.

Yukarıda irdelenen noktalardan hareketle Birgül’ün yazınında, heteroseksist kurumsal ve ideolojik uygulamalara karşıt bir üslubun mevcudiyetinden söz edilebilir. Dolayısıyla roman, bilinçli feminist okumalara kapı aralayarak, lezbiyen feminist edebiyat geleneğinin yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Birgül, kendine has şiirsel ve çok katmanlı üslubuyla yaratıcı bir dil kullanmış ve lezbiyen temsillerini yerleşmiş stereotipleri aşan bir perspektiften yansıtarak, *Gölgeler Çekildiğinde* ile feminist eleştirinin derinden incelemesi gereken eserlerden birini ortaya koymuştur. Zimmerman’ın da değindiği temel nokta, lezbiyen perspektifini yazarın tatmin edici bir biçimde ifade edebilmesidir. Kadınlar arası ilişkiyi erkek fantezileriyle örtüşen bir perspektiften yazmak, lezbiyen feminist edebiyatın olumlu örneklerini teşkil etmemektedir. Birgül, zorunlu heteroseksüellik ve lezbiyen temsillerini, heteroseksist anlatımlardan azade biçimde kaleme alışıyla, yeni önermelere kapı aralamıştır. Esin ve Deniz arasındaki ilişki, eril kanonda olduğu gibi, erkek eşcinselliğinin taklidi biçiminde veya cinsiyet rollerine sıkışmış hâlde sunulmamıştır. ‘Öcüleştirilen lezbiyen’ imgelerinden uzak ifadeler, bireyin çektiği acının temelinde heteronormativitenin yarattığı bölünmüş kişilikler olduğunu açığa çıkarmaktadır. Geleneksel edebiyatta ‘histerikleştirilen kadın’lar, burada Juliet Mitchel’in de belirttiği gibi, romanın asıl edebi gücünü yansıtır (akt. Humm 168-69). Esin’in iç sesleriyle bölünen diyaloglar, yapıtın derinlerine işleyen patriarka gerçeği, lezbiyen temsillerdeki iç çatışmalar, romanın özgünlüğünü pekiştiren başlıca unsurlardandır. Wittig, kadın yapıtları ile cinsel deneyimleri arasında kurulan benzerliklerin, lezbiyen feminist edebiyata yeni perspektifler kazandırdığını ileri sürmektedir (92). Birgül’ün bu eseri de, kadın cinselliğinin dile getirilişini baskılayan kalıpları geride bırakma gayretini ortaya koyar; romanda bir kez dahi ‘lezbiyen’ sözcüğüne yer verilmemiş olması, lezbiyen görünmezliğine işaret eden bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Winterson

da, “olgular arasında özyaşamdaki görünmezi yazan bir mürekkebin varlığı”ndan söz eder (*Vişnenin Cinsiyeti* 6). Lezbiyen feminist edebiyat, çoğunluk kültürünün görünmez kıldığı hususları görünür hâle getiren kalemlerden beslenmektedir. Dolayısıyla Esin’in duygulanımlarını ve Deniz’le yaşadığı cinsel birlikteliği dile getirirken yazarın tercih ettiği örtük anlatım, lezbiyen feminist edebiyat geleneğinin yaratılması konusunda kat edilen tarihsel yolu ortaya koyar niteliktedir. Zira ilk lezbiyen yapıtların, göndermelerle yüklü, muğlak bir çatıya sahip olduğu düşünüldüğünde, Birgül’ün ilk romanı ile son eseri arasında lezbiyen var oluşuna ilişkin göze çarpan fark, yirminci asır boyunca lezbiyen edebiyatın geçirdiği değişimleri ortaya koymaktadır. Bu durum, *Eflatun Koza*’nın içerdiği üslup farkı irdelendiğinde daha net bir şekilde açıklanacaktır. Lezbiyen feminist edebiyatın gelişim seyri incelendiğinde, göndermelerden beslenen muğlak anlatımların, yerlerini daha belirgin ifadelerle dikkat çeken eserlere bıraktığı görülmektedir. *Gölgeler Çekildiğinde* romanından *Eflatun Koza*’ya doğru yapılacak bir yolculuk, bu seyrin kaydettiği ilerlemeyi ortaya koyması bakımından hayli önem arz etmektedir. Lezbiyen feminist edebiyat geleneğini kurma gayretiyle tarih boyunca yapıtların üzerindeki örtünün nasıl kalktığını keşfetmek adına, *Gölgeler Çekildiğinde*’den *Eflatun Koza*’ya uzanan bir analizin, bu hususta daha net bir kavrayış sunması umulmaktadır.

3. EFLATUN KOZA: ERİL KANONUN KOZASINDAN ÇIKMAK

Birgöl'ün son yapıtı olan *Eflatun Koza*, dil, mekân ve karakterler arasındaki ilişkinin işlenişi, heteronormativitenin bireyde yarattığı bölünme, heteroseksizmden doğan homofobik tutum gibi hususlarda, ilk romanla arasında pek çok ortak nokta barındırmaktadır. Öte yandan, *Gölgeler Çekildiğinde*'ye hâkim olan lezbiyen görünmezliği ve bundan beslenen örtük anlatım, bu eserde yerini lezbiyen var oluşunu ele alan cesur bir üsluba bırakmıştır. Yazarın ilk romanında hangi unsurların lezbiyen feminist edebiyat eleştirisiyle örtüştüğü konusu, lezbiyen feminist kuram çerçevesinde detaylı bir şekilde açıklandığından, tekrara düşmemek adına benzer hususlar, aynı teoriler yeniden incelenerek sunulmayacaktır. Önceki başlıklarda, lezbiyen feminizmi, kadın yazını ve iktidar, Fransız feminizminde dil kuramları, *Gölgeler Çekildiğinde*'den pasajlarla örneklendirildiği için, *Eflatun Koza*'nın analizi, daha ziyade iki roman arasındaki benzerlik ve farklılıkları temel almaktadır. Bilhassa önceki eserin incelenmesi esnasında üzerinde durulan lezbiyen karakterler, bu yapıttaki lezbiyen temsilleriyle kıyaslandığında ortaya çıkan ortak paydalar ve ayrımlar vurgulanmaya çalışılacaktır. Zira daha önce de değinildiği üzere, ilk romana hâkim olan muğlak anlatım ve *Eflatun Koza*'nın cesur üslubu arasındaki fark, lezbiyen feminist edebiyat geleneğinin tarihsel seyrine işaret etmektedir; 1970'lere dek kaleme alınan lezbiyen temalı yapıtların taşıdığı göndermelerle yüklü, örtük üslup, ardından lezbiyen var oluşunu açıkça işleyen yapıtlara yerini bırakmıştır. Lezbiyen feminist edebiyatın kat ettiği yolu daha net kavramak adına, söz konusu tarihsel seyrin gelişim aşamalarını böylelikle gözler önüne sermiş olan her iki roman, aralarındaki benzerlik ve farklılıkların ne şekilde belirlendiğini açıklamayı gerekli kılmaktadır.

Öncelikle burada da bir psikolojik gerilim hikâyesinden söz edildiğine değinmek yerinde olacaktır. Özellikle adının aslında Ece olduğu sonradan öğrenilen ana karakterin korkuları, tutkuları ve hüznüleri, nesneler üzerinden kendini göstermektedir. Ancak Ece ve kız kardeşi Evrim arasındaki içsel çatışmayı vurgulamak adına, karakterden özellikle Evrim ismiyle söz edilecektir. Anlatıcıyla okur arasındaki mesafeyi daraltarak, olayları ana karakterin perspektifinden görmeyi sağlayan öykü, yine gerilimler ve gerginliklerle örülüdür. Gizemin çözülüşü, gerilimin ortadan kalkması anlamına gelmez; dolayısıyla *Gölgeler Çekildiğinde*'de olduğu gibi, “insanın ‘tekinsiz yalnızlığı’nı ruhsal bir bilmece” olarak irdeleyen *Eflatun Koza*, okuru yine son anda şaşırtmayı ve esasen hiçbir karaktere güvenilemeyeceğini ortaya koymaktadır

(“Cahide Birgöl ile Muamma”.Radikal.com.tr.19.04.2019). Evrim de Esin gibi, tek ebeveynli bir ailede yaşayan genç bir kadındır. Esin ve Evrim’i birleştiren temel nokta, onların yalnızca tek ebeveynli aileleri değildir; her iki karakterde de iç dünyasında kaybolan bireyin, mekâna, eşyaya ve dile sirayet eden bunaltısı göze çarpmaktadır. İç seslerin anlatımında edindiği yer, burada da oldukça önem arz eder.

Evrin, Şişli’nin tanınmış terzilerinden biri olan annesiyle, karanlık bir apartman dairesinde yaşamaktadır ve babasının eskiden matbaacı olarak çalıştığı gazetede stajer muhabirlik yapmaya başlar. O, sosyal fobik, agorafobik ve beklentisiz bir kadındır. Evrim’i dışarı çıkmaktan dahi alıkoyan, sadece agorafobisi değildir. Örümceklerden, kış denizinden ve hatta evdeki tahta manken Zarife’den de korkmaktadır. Babası ölmüş, kız kardeşi Ece, Evrim’in erkek arkadaşıyla kaçmıştır. Roman boyunca Evrim ne kadar silik ve donuksa, Ece’nin bir o kadar sevecen ve çekici olduğu anlatılır. Bu anlatıma, Ece’nin geçmişte sürekli Evrim’e yaptığı haksızlıklar hâkimdir. Kız kardeşi tarafından sürekli psikolojik tahakküme uğramış olan Evrim’in bir ayağı aksamaktadır. Hikâyenin anlatıcısı Evrim, kardeşiyle aralarındaki tüm bu tezatın, Ece’nin yaptıklarından kaynaklandığını dile getirir. Evrim’in çalışmaya başladığı gazetede, kaybolan kadınlarla ilgili bir yazı dizisi hazırlanmaktadır; aynı ortamı paylaştıkları muhabir arkadaşı Aslı, kendisine verilen dosyayı beğenmediği için, onun elindeki malzemeyi içeren dosya araştırarak haber yapması amacıyla Evrim’e verilir. Kırk yaşlarındaki Çağla Akışlı ve yirmi dört yaşındaki Irmak Derderoğlu’nun kaybını konu alan dosya, Evrim’in adı geçen kişilerin yakınlarıyla görüşmeler yapmasını gerektirmektedir. Bu sayede Irmak’ın eski arkadaşı Neslihan ve bir gey barın sahibi olan Necla Kıratlı ile tanışarak lezbiyen kadınların dünyasına adım atmış olur. İki lezbiyen aşık ile onların eski sevgilileri arasındaki hikâyeye, Evrim’i günden güne sarmalarken, romandaki gerilim, sıradan görünen hayatların sıradışı gerçeklerinin açığa çıkmasıyla, karakterin iç dünyasında ansızın bir kopuşa dönüşerek okuru şaşırtır; Evrim’in, esasen kız kardeşi olarak tanıttığı Ece’nin kendisi olduğunu öğrenmek, yapının sonunda çözüldükçe karmaşık hâle gelen tek bilmece olmayacaktır.

İktidar ile ‘öteki’ arasındaki ayrımı sorgulatan bu eser, eşcinselliğin olağanlığını ele alış biçimiyle Türk romanının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Olağan görünen yaşamların tam ortasındaki aykırılıkları da irdelleyerek, yazar Birgöl ‘normallik’ algısını yerinden etmiştir. 2009 yılının en iyi on Türk romanı arasında gösterilen bu yapıt, lezbiyen var oluşu üzerindeki ‘gölgeler’in çekildiği üslubuyla da dikkat çekmiştir. Zira Birgöl, son eserinde de, bireyin ruhsal çatlakları üzerinden, esasen toplumun aksayan yönlerine dikkat çekmektedir.

Gölgeler Çekildiğinde'de olduğu gibi, iç dünyalara ilişkin derin çözümlemelerin yer aldığı göze çarpmaktadır. Bilhassa karakter ve mekân incelemesi, yazarın kamusal ve özel alan arasındaki politik ayrımı ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Kamusal alanda sansürlenmiş kadın dilinin yanı sıra, ev içerisinde de zorunlu birliktelikten doğan bir suskunluğun hâkim olduğu görülmektedir; Esin ve babası arasındaki mecburi, kısa diyaloglar, Evrim'le annesinin paylaştığı yalnızlık ve suskunluktan pek de farklı değildir. Burada da mutlu sıcak aile tablosunun, hiç de dışarıdan görüldüğü gibi olmadığı açığa çıkarılır. Dolayısıyla patriarkal düzenin bir tür mikrokozmosu olan aile de, 'aykırı' addedilenlerin kaynağı olarak sunulmaktadır. Anne-baba arasındaki baskın-silik karakter çatışması, zorunlu heteroseksüellik kurumunun kutsallaştırdığı ailenin iç yüzünü ortaya koyar niteliktedir. Evrim'in Necla'ya duyduğu aşkı kendine itiraf edememesi ve Necla'yla birlikte kozasından çıkmaya başlaması, *Gölgeler Çekildiğinde*'de Esin ve Deniz arasındaki benzer ikilemi anımsatmaktadır. Birgül, toplumun homofobisinin, insan psikolojisindeki karmaşaya ne şekilde zemin hazırladığını bu yapıtta yeniden gözler önüne serer; zira Esin'in yaşadığı içsel çatışmaları perçinleyen en temel unsurun heteroseksizm olduğu, ilk romanın analizinde kendini göstermiştir.

Cahide Birgül'ün sözü edilen yapıtlarındaki ortak özelliklerin, kendisinin yazın serüveniyle de yakından ilgili olduğu iddia edilebilir. Zira Radikal gazetesindeki "Tam bir teslimiyettir; kendimi bırakırım" (2005) adlı yazısı, bilhassa gerilim öğeleriyle Birgül'ün bir romanı kaleme alış süreci arasındaki paralelliğe işaret etmektedir: "Bir kitabım çıktıktan sonra bir süre yazıdan uzak dururum. Sanki bütün o kahramanlar, bütün o olaylar, romanın kurgusu, yaptıklarım ve yapamadıklarım ayağıma bağlı bir pranga gibi benimle yaşamaya devam eder. . . . Ben, asla bir romanı bütün olarak kurgulamış oturmam bilgisayarın başına. Hiç böyle yazmadım ve sanırım beni yazmaya çeken en önemli etkenlerden bir de bu. Yazacağım romanın içinde sakladığı bilinmezlik. Neyi anlatmak istediğimi bilirim. . . . Ama ne karakterler nettir, ne olaylar, ne de son. . . . Ondan sonrası tam bir teslimiyettir. . . . O sırada kimi ana kahramanlarım geri düşer, hiç ummadıklarım öne çıkar, olay başka bir akış kazanır, son ise tam bir sürprizdir. Bittiğinde 'vay canına' derim, 'demek bunu yazmak istiyor muşum?' Patricia Highsmith gibi serin, inanılır ve sakın yazmak istiyordum. Asıl amacım şuydu, bütün karakterlerimin üzerinde esrarlı bir bulut kalsın, kimse onların gerçekte nasıl biri olduğunu sonuna kadar anlamasın. Kitap bittiğinde okuyanı çözemedikleri bir dünya sarmalasın, ama hiçbir okur asla o bilmece ile baş edemesin. . . . Romanım, bittikten sonra birkaç gün okuyana huzur vermesin isterim. Okur, hiç değilse bir karakteri yanı sıra taşısın. Şimdi yeni bir romanla 'flörtleşme' aşamasındayım. . . . Aykırı bir aşk romanı. Bu kez şunu

istiyorum, pek yapamadığım bir şey bu; taraf tutmak. Arzum, hayatta tecrübenin her şey olmadığını, kabalığın, duygusuzluğun, kötülüğün, çiğliğin karşısında büyümüş olmanın, ‘kandırılmayı’ yine de engelleyemeyeceğini anlatmak” (Radikal.com.tr.26.04.2019).

Birgül’ün yapıtlarındaki ortak noktalar, onun cümleleri aracılığıyla daha net bir biçimde açığa çıkmaktadır. Roman bittiğinde dahi okurun aklında yer ediyor olması, yazarın özellikle amaçladığı bir durumdur. Kitabın sonunun yazar için dahi bir sürpriz olması, tümüyle kurgulanmış bir planla yazmaya başlamaması, beklenmedik anda yoğunlaşan ve çözülen gerilim unsurlarının roman seyri üzerindeki tesirini açıklar niteliktedir. Birgül’ün, son ana dek eserdeki hiçbir karaktere güvenilemeyeceğini vurgulaması, yapıtın sonunda açığa çıkan gerçeklerin karakterleri asıl benlikleriyle yüzleştirdiği anlara işaret etmektedir. ‘Aykırı bir aşk romanı’ olarak tanımladığı *Eflatun Koza* ve ilk roman arasındaki bağlantı ortaya kondukça, sözü edilen benzer hususların, yazma sürecinde belirleyici olan bu maksatlarla ne şekilde örtüştüğü daha iyi anlaşılacaktır. Roman kişilerinin içsel bölünmüşlüğü, aile kurumundaki çatlaklar, heteronormatif toplumun patolojik hâle getirdiği bireyler, içselleştirilmiş homofobi gibi unsurlar da, yukarıda kuramsal bağlam ışığında incelenen ilk romanın ardından, *Eflatun Koza*’nın analiziyle daha da açıklık kazanacaktır.

Karakterlerin dil, mekân, nesne, zorunlu heteroseksüellik gibi konularla olan bağlarını irdelemeden evvel, Sürer’in her iki roman arasındaki ilişkiye dair açıklamalarına yer vermek, yapılacak incelemedeki ortak paydaları açığa kavuşturacaktır: “*Gölgeler Çekildiğinde*’den *Eflatun Koza*’ya giden süreçte, Türkiye’de yaşanan toplumsal dönüşüm, LGBT aktivizminin güçlenmesi, hem sistemin sürekli yeniden ürettiği heteroseksizme yönelik farkındalığı ve eleştiriye güçlendirdi, hem de homofobik tutumları belirginleştirdi. . . . Toplumsal evrilmelerle paralel yansımalar bunlar” (Sürer, Hülya. Kişisel görüşme. 15.04.2019). Buradan hareketle, ilk romandan son yapıta uzanan bir yolculuğun, hem lezbiyen feminist edebiyatın tarihsel seyrini, hem de Türkiye’nin geçirdiği dönüşümleri yansıttığı öne sürülebilir. Dolayısıyla son esere, artık ‘koza’sından çıkmış bir anlatım hâkimdir. İlk yapıttaki örtük anlatım, lezbiyenliğini açıkça yaşayan karakterlerle birlikte, yerini daha net ve açık ifadelere bırakmıştır. ‘Gölgeler’in imlediği lezbiyen görünmezliğinin, ‘koza’sından çıkmaya gayret eden lezbiyen varlığına dönüştüğü görülmektedir.

3.1. Karakterler ve Dil

Bu roman da, ilk yapıt gibi, birinci tekil şahıs anlatım üzerine kuruludur. Lezbiyen edebiyatının temel özelliklerinden biri olarak görülen ve Birgül’ün ilk romanında da kendini

gösteren başlıca unsurlar, bu eser için de geçerliliğini korumaktadır. Tıpkı Esin gibi, Evrim de heteroseksüel bir yaşam sürdükten sonra, lezbiyen bir bilinçle yeniden doğar. Üstelik lezbiyen bir kurguyla, beklenmedik anda gerçekleşen ilk karşılaşmaların çarpıcılığı, lezbiyen edebiyatın temel niteliklerindendir (akt. Ögüt 301-302). Evrim de, çalıştığı gazetede haber yapması için kendisine verilen bir dosya aracılığıyla, kendini lezbiyen kadınların dünyasında buluverir: Sıradan, gündelik hayatımı sürdürüyor olabilirdim, der Evrim romanın başlangıcında; “eğer güneşli bir Şubat günü ‘kayıp kadınlar’ dosyası masama bırakılmasaydı. O zaman ben de insanlara soru sormak, çoktan kapanıp gitmiş bir hikâyeyi kurcalamak ve soğuk bir kış gecesi bir gey bara gitmek gibi, bana hiç uymayan şeyler yapmak zorunda kalmazdım” (3). Lezbiyen bir kurguyla beklenmedik anda gerçekleşen ilk karşılaşma, Esin için Deniz’in aniden hayatına girmesiyle, Evrim için “kayıp kadınlar” dosyası olmuştur. Söz konusu dosya yoluyla Evrim’in Necla’yı tanıması ve ona karşı dillendiremediği duyguları düşünüldüğünde, lezbiyen bireyin kendini keşif sürecinde bu tip karşılaşmaların rolü daha da anlaşılır hâle gelmektedir. Öte yandan lezbiyen feminist edebiyatta anne, ana karakter için labirentin merkezinde yer alır. Annesinden nefret etmesine rağmen ölümünden sonra kişiliğinde onun karakterini taşımaya başlayan Esin, aynı labirenti örneklendiren Evrim’le benzerlik göstermektedir: “Teyelleri söker, anneme uzatırdım elbiseleri. . . . Kumaşın üzerinde kalan her bir teyel için bir iğne. Annem, düzgünce, sanki dikiş diker gibi iğneyi batırır çıkarırdı elimin üzerine. Her biri diğeri kadar acıttırdı. . . . O zamanlar sessizce ağlardım, küserdim anneme. Artık kızmıyorum” (28). Karmaşık anne-kız ilişkisi kalıpları, Irigaray’a göre lezbiyen ilişki için bir metafor olarak kullanılabilir (*Başlangıçta Kadın Vardı* 13). Bu önerme, ‘adaletin kılıcı’ gibi ceza kesen Esin’in annesiyle, teyel sayısı oranında Evrim’in eline iğneyi batırıp çıkaran anne arasındaki analogiyi daha net kavramaya imkân tanımaktadır. Üstelik kız kardeşine nazaran Evrim’in daha az sevildiğini hissetmesi, bu labirenti daha da karmaşık hâle getirir: “Ama benim kardeşim bencildi. Kendinden başka kimsenin önemi yoktu onun gözünde. Oysa annem de, babam da benden çok severlerdi Ece’yi, benden çok güvenirlerdi ona” (34-35). Bu durum, anneyi Ece’nin davranışlarına yandaş olan bir suç ortağı konumuna iter ve annesiyle arasındaki ilişkinin daha gerilimli bir hâl almasına yol açar: “Gözüm gibi koruduğum bir de defterim vardı. Çiçekli, mavi bir kapağı olduğunu hatırlıyorum. Sonra bir gün okuldan eve geldim ve Ece’nin elinde gördüm onu. Annem bir eteği daraltıyor, Ece de benim şiirlerimi okuyordu. Ece’nin yüzündeki aşağılama içeren gülümsemeyi hatırlıyorum. Anneme bakmıştım sonra, o daha çok bir suça ortaklık eder gibiydi. Gülsün mü, kızının elinden defteri alsın mı, kalkıp gitsin mi, bilemiyordu” (43). Görüldüğü üzere, anne-kız arasındaki ilişkinin labirenti, anneyi de kendine karşı bir

bölünmeye zorlayarak içine almıştır. Dolayısıyla anne-kız labirenti, her iki tarafı da katı bir ikileme sürüklemiştir. Evrim’in, hak ettiği hâlde alamadığı sevgi, ona kız kardeşinin karakterini olabildiğine olumsuzlama hakkı vermiş gibidir. Anne-kız arasındaki karmaşık ilişki, ikisi arasında neredeyse kullanılmayan dil üzerinden de okunabilmektedir: “Şimdi ben laf açmazsam, televizyondan başka tek ses olmuyor evin içinde. Bu durum beni üzmüyor. Konuşmamayı her zaman yeğlemişimdir. Ama kafamı kurcalıyor; evde şu küçük karanlık dairede hemen hiçbir şey değişmezken annemle beni değiştiren, her geçen gün biraz daha suskunlaştıran ne olabilir ki” (30). Bu noktada, karakterlerde görülen değişikliklerin, ilk romanda olduğu gibi burada da öncelikle dilde kendini gösterdiği öne sürülebilir. Zira Birgül, Sürer’in ifadesiyle, “insan ruhunun karanlık labirentinde gezinmek” için romana yönelmiş ve roman kişilerinin dili aracılığıyla bu ‘labirent’in nasıl oluştuğunu ortaya koymuştur (Sürer, Hülya. Kişisel görüşme. 15.04.2019).

Evrin’in kendi içinde, kendine karşı konuşuyor olması, eril kanonda dışlandığı oranda lezbiyen edebiyatta sahip çıkılan ‘histerik kadın’ portresini ve onun artık duyulması gereken dilini de ortaya koymaktadır. Zira okur, Evrim ve Ece arasındaki tezatlığın anlatımına odaklanır ve esasen Evrim, Ece’nin ta kendisi olduğu için, roman, ruhsal bölünmenin dili üzerine kurulmuştur. Öte yandan her iki karakterin anlatımında belirleyici olan sarsıntı neredeyse aynıdır: İkisinin de sıradan hayatlarını ansızın sıradışı kılan bir öykü anlatılmaktadır ve yaşananlar olup bittikten sonra da bu öykü, karakterlerin peşini bırakmaz: “Anlatacağım, başkalarına ait bir hikâye. Nice hikâye gibi hayatıma benim isteğim dışında giren ve sonra da yakamı bırakmayan bir hikâye” (4). Hayatlarını geri dönülmez biçimde sıra dışı kılan öykülerinin yanı sıra, iki romanın da ana karakterini dil üzerinden birleştiren diğer hususlar da mevcuttur. Esin gibi Evrim de, söylemleri ve düşünceleri arasında bölünmüş bir kişiliktir: “Düşündüklerini söyleyebilenlerden olmadım, o aşamaya hiç gelemedim” (94). İç seslerin, kamusal alanda dile getirilen düşüncelerle çelişmesi, her iki karakterin de suskunluğunu pekiştirmektedir.

Her karakterin dili, kişilik yapılarına yönelik ciddi ipuçları barındırmaktadır. Dolayısıyla Evrim’in Esin’i andıran suskunluğu, yine öncelikle dil aracılığıyla ortaya çıkar. İç dünyasına kimseyi almayan, sosyal ilişkileri zayıf bir karakter olarak Evrim, iktidarın bastırdığı kadın dilini temsil etmektedir. Bunu, çalışma arkadaşı Aslı ile arasındaki farkın anlatımında da görmek mümkündür: “Aslı gazetede işe başlayalı üç yıl olmuş. . . . Onun yanındaki bölmeme yerleştiğimde iyi arkadaş olacağımızı bana sezdirenen bir ifade gördüm yüzünde ve hemen önlemimi almaya karar verdim” (8). Kimseyi kabul etmediği iç dünyasıyla

Evrim, yalnızca sözcüklerinin değil, kişiliğinin de bastırılmış olduğunu gösterir ve patriarkanın dile sızmışlığının boyutlarını ifşa eder: “Sonra amirim, ‘iki ay var önünde, zaman da çabucak akar gider, bilirsin, diye ekledi, ‘zaman’ üzerine sanki yeni bir şey söylemiş gibi. ‘ben öyle bilmem, zaman mekânla değişir, her yerde çabucak akıp gitmez,’ diyemedim tabii. . . . Kısa bir sessizlik oldu. . . . Şefim ellerini masamdan çekti. Aynı zamanda ruhumdan da. Aslı işiyle ilgiliydi. . . . O bakmıyorken çabucak Ahmet Bey’in parmak izlerini sildim kalın camın üzerinden” (33-34). Görüldüğü üzere Evrim’in iç dünyasına sirayet eden iktidar, hakiki düşüncelerini ifade etmesine mani olur. Amiri Ahmet Bey’in parmak izlerini silişi, onun hem iktidar karşısında kendi logosunu koruma gayretine, hem de kendi dünyasında kimseye yer vermeyişine işaret etmektedir.

Esin’e benzer biçimde, Evrim de kamusal alanda sahip çıkamadığı dili nedeniyle pasif konuma itilmiştir ve düşüncelerini dillendirebilmesini mümkün kılan sesine dahi tahammülü yoktur: “Kendi sesimi duymayı sevmemişimden, konuşmaktan hoşlananlar daima ilgimi çekmiştir. Nedir onlarda olan da bende olmayan, nedir kendime uzak hissettiğim o yabancı yaradılış özelliği merak ederim. Konuşmayarak, bakmayarak, ama karşımdakini dinleyerek geçirdiğim o zaman içinde, sesin sahibinin nasıl biri olduğu üzerine düşünürüm” (37). Irigaray’ın kuramını doğrulayacak şekilde, Esin örneği üzerinden görüldüğü gibi, logosu elinden alınan kadın, karar mekanizmalarından dışlanır (akt. Tyson 102). Çoğunlukla dinleyen taraf olması, Evrimin de benzer bir durumu deneyimlediğini ortaya koymaktadır. Ayrıca onun anlatımı da, tıpkı Esin gibi silik ve iddiasız bir karaktere sahip olduğunu açığa çıkarır niteliktedir: “Yanlış anlaşılmasın, ‘en güzeli benim hazırladığım yazı olacak’ gibi bir iddiam yoktu, keza, hiçbir konuda iddialı biri değilimdir” (19). İddiasızlığının yanı sıra, Evrim’in diline de Esin’in iç dünyasına işleyen aynı ayırım hâkimdir. Her ikisi de, söylemleri ile iç sesleri arasındaki fark nedeniyle bölünmüş gibidir. Öyle ki, Evrim, düşündüklerinin fark edilmesinden dahi kaygılanır: “Bir gece önce Labris’te ve şimdi, gündüzün orta yerinde olduğu gibi Necla bana tanıştığımızdan beri hep böyle olağanüstü anlar yaşıtıyordu. İçinde sıkışıp kaldığım ve çok çok bunaldığım hayatın dışına çıkaran bir yanı vardı varlığının. Kafamdan geçenleri okuyabileceği korkusuyla Necla’ya baktım. . . . ‘üşüdün mü?’ ‘Hayır, çok güzel yürümek’ Seninle diye ekleyecektim aslında. Demedim” (96). Deniz’in, Esin’i soluk hayatından çekip çıkarışı düşünüldüğünde, ortak noktaların sadece söylem ve iç ses arasındaki ayrımla sınırlı olmadığı da anlaşılmaktadır. Irigaray, patriarkanın dilinden çıkabilmek için öğrenilmiş biçimleri yıkmak gerektiğini vurgulamaktadır (akt. Tyson 102). Bu bağlamda Esin’in Deniz’e duyduğu ilgi oranında sessizleştiğine değinilmiştir. Aynı

şekilde Evrim'in de ataerkil dil içine sıkışmışlığı, Necla'ya duyduğu çekime rağmen, öğrenilmiş biçimleri pekiştiren davranışlar sergilemesinden ileri gelmektedir.

Öte yandan iki roman karakterini edilgenlikleri doğrultusunda birleştiren bir diğer husus da, gizemlerin ardındaki gerçeği öğrenmekten itinayla uzak durmalarıdır. “Kendinize ait bir sır ise izini sürdüğünüz, işler daha da karışabilir. . . . Bazen de sırrın kokusunu alır, başınıza gelecekleri sezer, peşini bırakırsınız. Öyle ya da böyle her iki durum da ‘güçlü’ olmakla ilgilidir. Sanırım ben asla böyle bir güce sahip olmadığım için çoklarının yaptığını yaptım,” der Esin ilk romanda (183-84). Esin'in Kenan ve Deniz'i Selcan Abla'ya sormaktan kaçınması, şüpheden hoşlanmadığını ifade etmesi ve “evde bir fil yaşasa farkında olmazdım” (105) tümcesiyle, kuşkuya çektiği set göz önüne alınırsa, Evrim'le arasındaki benzerlik daha net bir çerçeveden görülebilmektedir. Her ikisi de, yanı başlarında olup biten olayların izini sürerken, asıl ‘sırlar’ı son ana dek görmezden gelmiştir.

Daima normlar doğrultusunda sorgulayarak hüküm veren iktidarın sesi ise, Aslı'nın tümcelerinde ve patron Ahmet Bey'in buyurgan dilinde açığa çıkar: “‘demek Neslihan'la görüştün önce?’ ‘Selçuk Bey burada değildi... Ondan...’ Niye bir bahaneye ihtiyaç duyuyordum acaba? Ahmet Bey her zamanki ‘patron benim!’ duruşuyla dikiliyordu başımda. Elleri o kadar büyüktü ki, açılmış parmakları masamın tamamını kaplıyordu sanki. ‘eee? Nasıl geçti?’ ‘Ben de şimdi ilk taslak yazımı hazırlıyordum. Ahmet Bey boş masama baktı. İnandırıcı yalan söylemek de bir meziyettir” (41). Özel alanı ihlâl edilmişçesine Evrim'i rahatsız eden, görünüşte Ahmet Bey'in masayı kaplayan elleridir. Oysa onun ellerinin büyüklüğü, Evrim'in logosunu silen iktidarın gücünü temsil etmektedir. Öte yandan Aslı, iktidarın sesini temsil eden bir diğer karakter olarak, konuşkan yapısıyla Evrim'le arasındaki farkı belirgin bir şekilde ortaya koyar: “Aslı gazetede işe başlayalı üç yıl olmuş. Konuşkan bir kız. Hatta konuşmakta çok ustalaşmış diyebilirim. Çalışırken, okurken, çekmecesinde bir şeyler ararken, yemek yerken, telefonu tuşlarken, hatta başka biriyle konuşurken bile benimle konuşmayı başarıyordu” (8). *Gölgeler Çekildiğinde* romanındaki Aysel karakteriyle Aslı'nın benzerliği, konuşkan olmalarından değil, ileride de değinileceği üzere heteronormatif dilin sağladığı ayrıcalıklı konumla konuşuyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Aslı'nın iktidardan beslenen konumu, sürekli gözaltında olduğu duygusuyla Evrim'i daha da kısıtlar: “Nedense şöyle hissediyorum: Bana bakıyor da, tam ben ona bakacağım zaman başını önüne eğiyor sanki. Unutmak istediğim kötü bir duygu gözaltında olmak” (16). Tecrübe ve duyumlarını dile getiremeyen Evrim, patriarkanın ikincilleştirdiği bir karakter olarak, sürekli gözaltındadır. İkincilleştirilmeyi o denli içselleştirmiştir ki, sözü elinden alındıkça ‘diğeri’ olmak onun bir

parçası hâline gelmiştir: “Kız ikide bir başını benim tarafıma geçiriyor ve sürekli yorum yapıyordu. Üstünlüğünün farkındaydım; elimdeki dosyayı biliyordu. Ama o burun kıvrımış, istememişti. Yabancıysa değildim başıma gelenin, beğenilmeyenin bana kalmasına alışkındım” (16). Bu bağlamda ele alındığı zaman, Evrim sustukça Aslı’nın yorumlarının artması da, kadın dilini baskılayarak bilginin tekeli elinde bulunduran ataerkinin dilsel zorbalığına işaret etmektedir. Bu zorbalık karşısında nadiren görünürlük kazandığı anlar için fırsat kollayan Evrim ise, Ahmet Bey ile Aslı’nın yarattığı iktidar alanında, takdir beklerken daha da görünmez kılınır: “‘iyi bir yazı dizisine imza atacaksın, biliyorum...’ Bana gaz vermeye çalışıyordu, farkındaydım. . . . Gururlandım, dosya daha da önem kazandı gözümde. Acaba Aslı duydu mu amirimin söylediklerini diye yan tarafa baktım, bizimle ilgilenmiyor, çalışıyordu sanki. Hayat böyledir işte, görülmek istediğinizde kimse görmez sizi” (19). Sansürlenilen diliyle daima ‘öteki’ konumuna itilerek görünmez kılınan Evrim de Esin gibi, heteronormatif toplumun roman kişilerinde yarattığı içsel bölünmeyi örneklendirmektedir. Aslı ve Ahmet Bey’in aynı iktidar konumunu paylaşarak Evrim’e ‘üçüncü’ rolünü giydirmeleri, ‘öteki’liğini daha güçlü bir şekilde algılamasına yol açmaktadır: “‘pek işe yaramamış anlaşılan gey bar ziyareti. Ahmet Bey bir şey çıkmaz demişti zaten.’ ‘Ortağım’, beni dışarda bırakan, Ahmet Bey’le bu konu hakkında benim olmadığım bir zamanda konuştuklarını ima eden son cümleyi kasıtlı kurmuştu” (107). İktidarı temsil eden karakterlerin, bilhassa gey bar konusundaki homofobik tutumları da dikkat çekicidir. Birgül bu noktada heteroseksist yargıları, bir mekân aracılığıyla yansıtır. Sürer’in tabiriyle, “eşcinsellerin sosyalleşmesinde, biraraya gelmesinde önemli bir yeri olan gey barın, romanda önemli mekânlardan biri” olarak belirmesi, karakterlerin homofobisini açığa çıkarmaktadır (Sürer, Hülya. Kişisel görüşme. 15.04.2019). Homofobiden beslenen dışlama mekanizması neticesinde, Evrim’in söylemleri ve iç sesi arasındaki fark o kadar derinleşir ki, ikiyüzlü heteroseksist toplumun patolojisi, ansızın okurun yüzüne vurulur: “Dünyada en çok cinayet, gün gelip insanlar birbirlerinin zihnini okumaya başladığında işlenecek” (82). Evrim, iç dünyasıyla sergilediği davranışlar arasında iki farklı kişi gibidir ve bu durum, onun Necla’yla diyaloguna da fazlasıyla yansır: “‘sana, siz diye hitap etmemi ister misin? Senin gibi?’ ‘Benim için fark etmez.’ Sesim yine hiç içimi yansıtmıyordu. Buz gibiydi” (97).

Evrım ve Aslı arasındaki fark da, kişilik yapısı olarak Deniz ve Esin’de görülen tezatlığı anımsatmaktadır: “Aslı yemeğe çıkmama fikrimi hiç doğru bulmadı tabii. Onun için insanın olmadığı ya da seyredildiği bir hayat mümkün değil. Sürekli gazetadaki kadın arkadaşları geliyor yanına. . . . Neyse, bana işim hakkında bir şey sormasın da ne yaparsa

yapsın” (24). Dolayısıyla Deniz’in ‘bir canlılık bulutu’ gibi konuşkan ve hareketli tavrını Aslı’da görmek mümkündür: “Aslı, ben sormadan gecesinin harika geçtiğini, çok eğlendiğini anlattı. . . . Ona özendiğimi mi sanıyordu acaba? Ah Aslı, hiç tanıımıyorsun beni. ‘ne güzel, sevindim eğlendiğine...’ ‘sen ne yaptın?’ ‘Dosyayla uğraştım.’ ‘Arkadaşın gelmedi mi?’ Unutmuştum yalanımı. ‘geldi. Ama erken gitti’” (32). Evrim ve Esin kalabalıklara ne kadar uzaksa, Aslı ve Deniz de kalabalıkların gözdesi olup girdikleri mekânla bütünleşmeye o denli yakındır. Aslı ve Deniz, iktidara aykırı düşmeyen logoslarıyla patriarkal bir dil düzenini örneklendirir. Esin ve Evrim ise, ataerki tarafından susturulup silik kılınan kadın dilini temsil etmektedir: “Benim sadece Gürdal’la değil, herkesle ilişkiyi ümitsiz kılan da asla anlaşılabilir makul açıklamalarımın olmamasıydı. Onları dile getirdiğimde yüzlerde beliren ifadenin daima aynı olacağını bilmemdi” (124). Bir süre sonra esas düşüncesini dillendiremeyen kadın, kendi adına kararlar alınan bir ‘nesne’ konumuna itilir. Bu durumu Esin’in Deniz’e hayır diyemediği anlarda olduğu gibi, Evrim’in Necla’ya karşı çıkmadığı pasajlarda da görmek mümkündür: “‘bir içki daha?’ Daha fazla içmemem gerektiğini biliyordum. Ama ‘hayır’ diyemedim” (90). Görüldüğü üzere, Esin gibi Evrim de, karar mekanizmalarıyla dil içinde ‘belirlenen’ konumuna düşmektedir.

“Dil ile icra edilen psikolojik baskı” (akt. Humm 39), Esin ve Evrim’in anlatımlarına fazlasıyla sirayet etmiştir. Bu psikolojik baskının, heteronormatif yapının dışladığı bireyler tarafından da uygulanabildiği anlaşılmaktadır: “Neslihan: ‘Konuşmayacak mısınız?’ Baskı karşısında dirençli biri değilim ben. Böyle anlarda kocaman, ağır bir metal kütle altında ezilerek, dümdüz olan bir arabadan farkım yok” (125). Evrim kendini yalnızca Aslı, Ahmet Bey ya da Neslihan karşısında silik hissetmez. Evdeki tahta manken Zarife dahi, Evrim’e ne denli silik bir karakter olduğunu hatırlatarak onun sözcüklerini adeta elinden alır. Bu husus, mekân ve karakter ilintisinin irdelenmesiyle daha da netlik kazanacaktır. Zira Evrim’in girdiği mekâna yabancılaşması, fobi geliştirdiği nesneler ya da hayatını belirleyen objeler, karakterinin neden ve nasıl silik kılındığını daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Karakterin mekân ve nesneler ile bağıntısı, onların ‘ben’ konumundan konuşarak işitilebilir hâle gelme hususunda kat ettikleri yolu da gözler önüne serer. Zira Evrim’in de Esin’e benzer biçimde kuşkudan uzak, düşüncesi alınmayan, karar mekanizmalarından dışlanan bir karakteri yansıtmaması, onun da ‘kadınlar hakkında, kadınlar üzerinden konuşan’ bir dile tabii olduğunu ortaya koyar niteliktedir. Bu nedenle her ikisi de, kendileri dolayısıyla tanımlanır ve başkaları tarafından belirlenirler. Esin de Evrim de kendilerine karşı yaşadıkları bölünmeyi aştıkları an, ‘heteroseksizmin köleliğinden çıkıp fallik düzenin dayattıklarını’ (Wittig 43-52)

reddedebilmişlerdir. Dolayısıyla Esin gibi Evrim’de de logosun susturulmuş bir varlık üzerine kurulduğunu öne sürebilmek adına, karakterin edilgenliğini yansıtan nesne ve mekânları analiz etmek gerekmektedir.

3.2. Karakterler ve Mekân

Romanın öne çıkan kasvetli mekânları, karakterlerin nesnelerle özdeşleşmesiyle kendini gösteren korku ve yalnızlık duygusu, girdiği mekâna yabancılaşan karakterin ‘öteki’liğine işaret eden hususlar, bilhassa Evrim’in söylemlerinin analizi üzerinden incelenmeye çalışılacaktır. Patriarkanın dışlama mekanizmasının nasıl işlediği, mekân içinde ‘diğeri’ konumuna itilen Esin ile ilk romanda açığa çıkmıştır. *Eflatun Koza* da, söz konusu duruma Evrim aracılığıyla dikkat çeken ortak noktalara sahiptir. Bu yabancılaşma kimi zaman kendini içinde bulunduğu yere ait hissedememe, kimi zamansa mekânın kasvetini arttıran gözetlenme düşüncesiyle kendini göstermektedir. Kişiyi daha da ‘öteki’leştirme işlevi gören ortamlara bakıldığında, patriarkanın kamusal ya da özel alan ayrımı yapmadığı da anlaşılmaktadır. Bunun ilk örneği, Evrim’in evinden ilk çıkışındaki anlatımda açığa çıkar: “Sonra döndüm, ürkütücü bir koyulukla yükselen apartmanımıza baktım. Doğduğum ev bu muydu? Gecenin bir yarısı ne kadar yabancı, ne kadar düşmanca bir duruşu vardı” (1). Evrim’in korunaklı sığınağı gibi görülen ev, dışarıdan bakıldığında onu savunmasız bırakmış, bir düşmandan farksız hâle gelmiştir. Zira ev, onun güvenli kozasıdır: “Ne zamandır içinde olduğum kozanın kalın kabuğunu delerek dışarı çıkmayı başarmış, ama gördüklerimden memnun olmamıştım” (3). Aile içindeki gerilimlere rağmen, evi bu denli korunaklı kılan husus, Evrim’in sosyal fobisinden ileri gelmektedir. Bu da, duyduğu yabancılaşmayı perçinler: “Cesaretimi toplamak için kapının önünde dikilirken bütün gözüme takılanlar dünyanın çok uzak, hiç bilmediğim bir köşesinde olduğum duygusu veriyordu. Hayatım boyunca bu kadar geç bir saatte dışarı çıkmamıştım. Ama çıkınca da anlamıştım, hiçbir şey görüldüğü gibi değildi” (2). İlk romanda da, dış mekâna adım atan karakterin, daha ışıltılı bir ortamla karşılaşmadığına dikkat çekilmiştir. Evrim’le Esin’in ortak paydalarından biri de, çıktıkları alanın, terk ettikleri mekânlardan daha aydınlık olmadığı gerçeğiyle yüzleşmeleridir. Tıpkı bastırılmış logoslarındaki ağırlık gibi, iç mekânda sıradan bir yaşam sürmeyi daha güvenli addeden bu iki karakter, alelade hayatlarının durgunluğu nedeniyle duydukları memnuniyetten ötürü, dünyalarına yabancı birinin girmesiyle tedirginleşir: “Evdeki hayatımdan memnundum, bütün ömrümü o loş dört duvar arasında hiç şikâyet etmeden geçirebilirdim” (5).

Evrim için kalabalıkların içinde olmak, özel alanı elinden alınmışçasına kendini korunaksız hissetmesi anlamına gelir: “İnsan kaynayan kocaman duvarsız bir mekânın kıyısında duruyordum. . . . Birileri böyle plânlanmış yerlerin ‘hepimiz bir aileyiz’ duygusu vermeyi amaçladığını, bunun da çalışma şevkini arttırdığını söylemişti. . . . Ahmet Bey uğultuyu bastırmaya çalışarak, hatta bağırarak beni tanıttı. Ne kadar göz varsa ofiste, hepsi bana bakıyordu. Benim için ölümcül bir andı” (7-8). Görüldüğü üzere, her hamlenin gözlenebildiği çalışma alanı da, aile kurumuna benzer biçimde, iktidara tabii kılma işlevi üstlenmektedir. Bu iktidar alanında Evrim’in tedirginliği ve suskunluğu, onun girdiği mekânları daha kasvetli hâle getirir. Üzerinde çalıştığı dosya nedeniyle sahibiyile görüşmeye gittiğinde, ilk kez bir gey barı ziyaret ediyor olması, onun duygu durumuyla mekân algısının nasıl özdeşleştiğini de örneklendirmektedir: “İçerinin sıcaklığı ve ceketimin ağırlığı rahatsızlığımı arttırırken, sodamı bitirdim. Necla Hanım’ın bir an önce gelmesinden ve onunla konuşup hemen bu loş delikten çıkmaktan başka bir şey istemiyordum” (77). Duyduğu rahatsızlık, bulunduğu yeri kaçılması gereken ‘loş bir delik’ olarak algılamasına neden olmuştur. Zira Evrim’in kendini rahat hissettiği mekânlar, onun kişiliğine sirayet eden sessizlikle örtüşen yerlerdir: “Üstelik bence öğle saatleri ofisin en güzel zamanı. Sessiz, kimsesiz” (24). Evrim’in iç dünyasındaki kimsesizlik, bu durumu somutlaştıran ortamlarla bütünleşerek daha da netlik kazanmaktadır. Kız kardeşiyle arasındaki kişilik farkı da, benzer bir şekilde Evrim’in mekân seçimlerindeki tezatlıkla kendini gösterir: “Ece, sokakta mahalle çocuklarının ‘ece’si olarak oyunlar oynarken, onun üstü kirlenecek diye bir kez bile adım atmadığı o baraka, benim içinden hiç çıkmak istemediğim sakin, sessiz, gölgeli bir sığınaktı” (51). Görüldüğü üzere Evrim’in sessiz mekânlara duyduğu ilginin ardında, kendini kimsesiz hissedişinin acısını bastıracak bir sığınak arayışı belirmektedir.

Mekânın anlatımı, karakterin psikolojik durumuna göre değişmektedir. Görünüş itibarıyla sıkıcı bulunabilecek yerler, Evrim’in iç dünyasındaki duygulara göre, bir keyif kaynağına da dönüşebilir: “Necla’nın evini nasıl anlatmalı bilmem. Pek çoklarına şirin gelebilecek, stüdyo tipi bir daire. Bizim evimizden bile daha küçük. Bütün ayrıntıları düşünülmüş, içeri girenin kendini iyi hissetmesi için her şey ince ince hesaplanmış sanki” (114). Kendi küçük apartman dairesine karşın, Evrim, Necla’nın evinin boyutunu bir kasvet nedeni olarak yorumlamaz ve orada olmaktan duyduğu mutluluk, mekânın tasvirinde de kendini açıkça gösterir. Necla’nın evi ile Evrim’in yaşadığı daire arasındaki fark, kendini ait hissetmesini sağlayacak olan sıcaklığın eksikliğidir: “Ev buz gibiydi. Necla’nın sıcacık salonuna girdiğimde ne zamandır ısınmış bir eve adım atmadığımı düşünmüştüm. Ve bunu ne

çok özlediğimi” (135). İlk romanda Deniz’in gidişinin ardından daha da soğuyup ıssızlaşan Esin’in evi düşünüldüğünde, karakter ve mekân ilintisinin benzerliği dikkat çekici hâle gelmektedir. Zira Evrim’in yaşadığı evin içindeki boğucu hava, içeri ve dışarıyı da içine alarak mekânı tümünden sevimsiz kılar: “Neredeyse bütün Pazar gününü tülün gerisinden ıslak, iç karartıcı sokağımızı seyrederek geçirmiştim” (116). Görüldüğü üzere, mekânı kasvetli kılan unsur, onun küçüklüğü ya da genişliği değil, Evrim’in karanlığa aşına olan ruh hâlidir. Dolayısıyla denilebilir ki, karakterin iç dünyasındaki aydınlığın ölçüsü, mekân üzerinde belirleyici olmuştur. O an Evrim’in dünyasında mutluluğa yer yoksa bulunduğu mekânda da Evrim’e ve aydınlığa yer yok gibidir.

Aslı ise tam aksine, yeni gelişmelere de, yeni mekânlara da uyum sağlamakta güçlük çekmez: “Patronun odasına giderken bütün gözler bize çevrilmişti. Aslı, başı havada, sanki önemli bir başarı elde etmiş de etraftakilerden kutlanmayı beklercesine azametle yürüyor[du] (132). Yeni ve beklenmedik durumlar Evrim’i ne kadar zorluyor ise Aslı’nın uyum sağlama kabiliyeti de o kadar güçlüdür. Evrim, Aslı’nın “çok çabuk uyum sağla[ma]” yeteneğinin farkındadır: “Kız, içine girdiği her kabın şeklini almakta ustaydı,” der Evrim (132). Bu noktada her şeye üstten bakan, statü peşinde koşan Aslı’nın, ilk romandaki Aysel karakteriyle bu yönüyle de benzerlik gösterdiği ileri sürülebilir. Hem etrafındakileri etkileme gücüyle geniş bir çevre edinen konuşkan Deniz, hem de heteroseksist tutumu ve yükselme hırsıyla Aysel, Aslı karakterinde bir araya gelmiş gibidir.

Evrim’in dile getiremediklerinin fazlalığı, kendisiyle baş başa kaldığı zamanlarda ortaya çıkmaktadır. Kimseyi kabul etmediği iç dünyasındaki bölünmüşlük, kimsenin giremeyeceği mekânlarda ve kimsenin aynı gözle bakamayacağı objelerde kendini gösterir: “Banyoya gittim, kısa sürede bembeyaz bir buhar dumanı içinde kaldı içerisi. Bir jilet açtım, bluzumu sıyırdım ve diğer çizgilerin yanına bir tane daha çektim. Giderek daha az yanıyordu canım ve bu daha cüretkâr bir kesik atma arzusu yaratıyordu bende. . . . Sonra aynaya kaldırdım başımı, buhardan yüzüm görünmüyordu. Buna sevindim. Orada olmayan biriydim sanki ve başkasının yaptıklarını izliyordum sadece” (137). Banyoda, kendi mahrem alanında, Evrim kendinden kaçmak zorunda değildir. Buhar yüzünden aynada kendi yüzünü göremeyişi, onun içindeki Ece-Evrim bölünmesine işaret etmektedir. Dolayısıyla camdan yansıyan suret, onun kimlik arayışında düştüğü boşluğu temsil eder. Aslında Evrim’in buhardan seçemediği, onun ruhsal kaybolmuşluğunun yarattığı hiç kimsedir. Öte yandan Esin, kimsenin gözlerine bakamadığı gibi, aynaya kendi görüntüsünün seyri için bile gözlerini çevirmez. Esin’in baktığı yansımada aradığı, sadece bir başkasıdır. Esin için ayna, Deniz’in

hayaline daha fazla yer açıp onu sakınmasızca izleyebildiği tek yerdir. Dolayısıyla Esin'in nazarında aynadaki siluet Deniz'ken, Evrim'in buharlı camda gördüğü, kendi kişilik bölünmesinin yarattığı boşluktur. Esin'in çalıştığı okula ve yaşadığı eve bir türlü ait olamayışına değinilirken, kendine yabancılaşan karakterdeki mekân algısının da üzerinde durulmuştur. Evrim de, ait olduğu alanların işgal edilmesiyle kendine yabancılaşır, hissettiklerine tam bir tezat yaratan tavırlar sergiler ve iç dünyasına izinsiz girilmişçesine hırçınlaşır. Üstelik bu hırçınlığın kaynağı, ilgi duyduğu bir kadın dahi olabilmektedir: “Gelen Necla idi. Gazetenin kocaman lobisindeki deri kanepede ayak ayaküstüne atmış, kendinden emin havasıyla beni bekliyordu. . . . Dikkatle yüzüme baktı. Sonra mekânın hâkimiyimş gibi kanepeyi işaret etti. . . . Sinirlendirici bir tavrım olduğunun farkındaydım. Soğuktum, uzaktım, hiç de dostane davranmıyordum” (142). Türker'e göre Birgül'ün romanlarındaki mekânlar, “kendi ateşine yürüyen insanların iç dünyalarındaki loşluğu yansıtır ve eşyalar, adeta onların hayatlarında bir tiran” görevi üstlenir (“Cahide Birgül ile Muamma” Radikal.com.tr.19.04.2019). Dolayısıyla Esin'de olduğu gibi, kasvetli mekânlara eşlik eden nesneler de, Evrim'in ‘kendi ateşine yürüyüşünü’ temsil etmektedir. Yine en mahrem anlarını paylaştığı objelerin karşısında, kendinden kaçmaksızın yalnızlığıyla açıkça yüzleştiği görülür. Girdiğinde Evrim'i kendine yabancılaştıran mekânlar, ‘hayatının gardiyanlığını yapan nesneler’, karakterin ‘öteki’liğini ısrarla hatırlatmaktadır. Tahta manken Zarife, bu hususu somut bir şekilde örneklendiren en belirgin nesnelerden biridir: “Zarife çocukluğumun kâbusudur. . . . Salonu koşarak geçer, tuvalete girer girmez kapıyı kilitler, bir süre kapının buzlu camına düşecek şapkanın gölgesini korkuyla bekler, ardından alelacele işimi görür, sonra da hızla odama dönerdim. . . . Benim için bir korku abidesi olarak salonun ortasında dikilen Zarife, babama göre dalga geçilesi bir tahta mankenden başka bir şey değildi” (10). Bu fobi nesnesinin, bir süre sonra iç dökme sahnelerine eşlik eder hâle gelmesi de dikkat çekicidir: “Salonda Zarife'den başka kimse yoktu. Galiba o da yoktu ki, cevap vermedi bana. . . . ‘Söylesene Zarife, ben neden hep üçüncü oluyorum?’ Yine ses yok. . . . Peki, neden bazıları hep üçüncü olur? Nedir onu diğer ikisinden ayıran, dışarıda bırakan? İçimdeki yalnızlık hissi, ‘üçüncü’ olmamı hatırlamamla biraz daha büyümüştü” (171-72). Evrim'in ‘öteki’liğiyle yüzleştiği en yalnız anında, çocukluktan beri korktuğu ve bir insandan farksız görmediği Zarife, bir tür dert ortağına dönüşmüştür. Dolayısıyla onun ‘hayatının gardiyanlığını yapan’ fobi nesnesi, yeri geldiğinde kederini paylaştığı bir dost hâline gelerek, Evrim'in kişiliğindeki bölünmeye işaret eder. Söz konusu durum, mekânlarla karakterin özdeşleştiği anlarda da kendini göstermektedir: “Duvardaki çatlağa bakıyorum. Her gün biraz daha büyüyor. Yarılma orada değil de, içimde sanki. Bedenim, o duvar olmuş gibi, çatlağın derinleşmesinin acısını

duyuyorum. Gözle algılanamayacak kadar yavaş oluyor duvarın ikiye ayrılması, ama durmuyor. Bir an gelecek, ortadan ikiye bölünecek, biliyorum” (173). Evrim’in kişiliğindeki yarılma da, tıpkı sözü edilen duvar gibi ağır ağır gerçekleşmiş, ancak sonunda ansızın gözle görülür hâle gelmiştir. Zira Evrim’in psikolojisindeki bozulma, evvela mekân ve nesneler üzerinden, tıpkı aniden ortadan ikiye ayrılan o duvar gibi, birden açığa çıkar: “Birdenbire oluverdi az sonra anlatacaklarım... Bazen evin, bazen de gazetenin tıpkı bir tiyatro sahnesindeki benzer biçimde, pek de gerçeğe uymayan, sanki çok eski bir zamana uygun dekorlarla donatıldığı, o dekorlara göre kostümler giymiş insanların girip çıktığı, mekânlara düşen ışığın bile hiç değişmediği için doğal olmadığı sanısına kapıldım durdum hafta boyunca. . . . Özgür ve güçlüydüm: Canım isterse oyuna dalıyor, istemezse dışarıda kalıyordum” (164). Esin’in aynada Deniz’i düşleyerek yalnızca ikisine ait bir zaman yarattığı ve ancak o zaman içinde özgürce hareket edebildiği göz önüne alınırsa, Evrim’e güç verenin de, tüm normlardan uzak bir yaşamın sanısında avuntu bulmak olduğu iddia edilebilir. Heteronormatif katı gerçekliğe hapsolan karakter, nesneler ve mekânlar aracılığıyla gücünün farkına vararak özgür olabileceği alternatif bir alan yaratmaya çalışmaktadır.

Gölgeler Çekildiğinde eserindeki benzer biçimde, bu yapıtta da karakterlerin ikili yaşamları ve özlemleri, çoğunlukla gizemlerin açığa çıkmasında etken rol oynayan defterler, mektuplar, kasetler ve fotoğraflar aracılığıyla ortaya koyulmuştur. Deniz’den gelen ilk mektup, pek de ziyaretçisi olmayan posta kutusunda sıra dışı olayların habercisi gibi Esin’in hayatına giriverir. Evrim ise, hayatını değiştiren olaylar dizisine bir klasör vasıtasıyla dâhil olur: “O sabah hayatımı değiştirecek olan klasör geldi. . . . Kaybolan insanları konu alan yeni bir yazı dizisi hazırlığı vardı gazetede. Bana verdiği klasör iki olayı kapsıyordu ve listedeki yaklaşık elli klasörden biriydi” (13). Posta kutusundaki Deniz’in mektubu ve gazetede Evrim’e verilen klasör, feminist yazında görülen ani karşılaşmaları, Necla’nın sesinin kaydedildiği kaset ise “çoktandır konuğu olmayan” salonun ıssızlığını gözler önüne sererek, karakterlerin yalnızlığını vurgulamaktadır (105). Her ikisi de, bir kadının başka bir kadına duydukları, ancak dillendiremedikleri aşkın ilk emareleridir: “Necla’nın sesi olmasa, kasetin de hiçbir anlamı olmazdı. Birkaç kez daha, kendimi o günkü kadar mutlu hissedene dek dinledim kaydettiklerimi” (105). Deniz’in tekrar tekrar okunmaktan sararan günlüğü, Esin’in duyduğu özlemi dindiremez ve düğümleri tamamen çözmesini sağlayamaz. Necla’nın kaseti de Evrim’in hayatındaki yeri bakımından, Esin’in yıllarca tekrar tekrar okuduğu günlüğü andırmaktadır: “Her gece defalarca dinlediğim kaseti ezberime almış, sadece onun sesini değil, en küçük bir tınıyı bile kaydetmiştim hafızama” (112). Ancak nasıl ki Esin, tam

anlamıyla Deniz'in günlüğünün içine girememişse, Evrim de bir şekilde söz konusu kasetin dışında kalmıştır: “Fazla dinlendiği için bozulmuş Kilyos kasetine baktım. Belki uğraşsam o karmaşık kahverengi şeridi düzgün sarabilir, Necla'nın özlediğim sesini duyabilirdim yeniden” (171).

Deniz'in Kenan'a yazdığı mektuplar, onun yaşadığı ikili hayata işaret ederken, kaybolan kadınlardan Irmak'ın günlüğü de, heteronormatif toplumun dış dünyada kişiye giydirdiği kimliklerin yapaylığını göstermektedir: “Irmak 2003 yılının Mart ayında günlük tutmaya başlamış, kaybolduğu güne kadar hemen her gün bir şeyler yazmıştı. . . . Duygudan uzak bir anlatımı vardı kızın. . . . Sanki iyi bir çocuk olmanın çabası vardı kızın satırlarında. . . . Irmak kendini gece ve gündüz gibi ortadan ikiye bölmüştü. . . . Belki de gece gibi karanlık ve tehlikeli gördüğü aslını kendine saklamıştı. Böyle yapmıştı, çünkü günlüğün annesi tarafından okunmasını istiyordu” (116-17). Heteroseksist iktidar karşısında beklenen role girmiş gibi görünmek, Irmak'ın, annesinin homofobisi nedeniyle sürüklendiği bir zorunluluktur. Annesinden alacağı ‘cici kız’ onayını kaybetmemek adına, ‘asıl Irmak’ı, içindeki karanlığın bilinmezliğine saklamayı yeğlemiştir. Bu da kişinin kendinden beklenen normları yerine getirememesi neticesinde düştüğü iç çatışmayı ve rol beklentileri doğrultusunda yabancı bir karakter yaratma mecburiyetini örneklemektedir. Gerçek kimliğin aktarılamadığı bir konuşma, Irigaray’a göre kadın sözünün sansürlenmesine işaret eder (akt. Direk 156-58). Dolayısıyla Evrim'in bir türlü içini dolduramadığı kırmızı defteri de, ataerkinin sildiği kadın dilini temsil eden bir obje olarak okunabilir; ayrıca bu defter, onun hayata dair gerçekleşmeyen beklentilerini de ortaya koymaktadır: “Bir hafta önce Remzi Kitabevi'nden aldığım kırmızı kapaklı güzelim defterime tek bir not bile düşmemiştim. . . . Defter ne kadar gösterişli olursa o kadar güvenle başlarsınız işe. Onu ilk gün masanıza koyduğunuzda gülümsersiniz. Günaydın gelecek mutlu günler! Ama çabuk geçer o iyimserlik, ışıklı hâl. Hayatınıza giren bütün yeni objeler gibi, defter de kısa süren bir yanılsama yaratır sadece” (18).

Kırmızı defter, susmanın da bir konuşma edimi olduğunu ve feminist yazında satır aralarındaki boşlukları okuyabilmenin (Zimmerman 469) önemini anımsatır gibidir. Türker, roman karakterlerinin hayatlarındaki suskunluğa ilişkin dile getirdiği düşüncesiyle, Birgül'ün yapıtlarındaki boş sayfaların ve sessiz anların ehemmiyetine de dikkat çekmiş olur: “Kırmızı defterimi çekmeceme koydum, kilitledim. Ne olur, ne olmaz. Bazen boş bir defter, dolu bir defterden daha çok anlam taşıyabilir” (19). Defterin asıl sahibinin Aslı olması gerektiğine ilişkin kanaati de, Evrim'in iktidar karşısında ne denli baskılanmış bir karakteri temsil ettiğini

doğrular niteliktedir: “Aslı’ya baktım. Önündeki dosyayı inceliyor, bir yandan da eski bir ajandaya not alıyordu. Benim gösterişli kırmızı defterim ise öylece boynu bükük, içine en küçük bir not düşülmemiş olarak duruyordu masamın üzerinde. . . . Defterim Aslı gibi bir sahibi hak ediyordu aslında” (27). Görüldüğü üzere Irmak’ın günlüğü, bireyin norm beklentileri doğrultusunda giydiği kimlikleri örneklendirirken, Evrim’in kırmızı defteri, iktidarın sesiyle konuşamayan ‘öteki’nin suskunluğuna işaret etmektedir. Türker’in tabiriyle, “sessizlikleilmekilmek örülü olan bu yapıtlar[da],” objeler de mekânlar gibi, dilin yansıtıcıları olarak işlev görmektedir. İkili yaşamları ve bastırılmış kadın dilini gösteren bu mektuplar, günlükler, kasetler ve boş defterler aracılığıyla, feminist okumalarda satır aralarına sirayet edebilmenin önemine de dikkat çekilmiştir.

Fotoğraflar ise ilk romanda Esin’in ‘anneli acı anılar’ına ve Deniz’in çocukluğuna doğru çıktığı bir içsel yolculuğun işaretidir. Öte yandan Evrim için de aynı durumun geçerli olduğu öne sürülebilir. Çağla’nın babasına yaslanarak poz verdiği fotoğrafla özdeşleşmesi, Evrim’in kendi babasıyla olan ilişkisiyle ve aile geçmişindeki zorunlu beraberliklerle yüzleşmesine yol açmaktadır: “Fotoğraftan gözümü alamıyordum. Baba-kız arasında olan şey, çerçeveden taşıyordu. Sevgiydi galiba bu. . . . Kendi babamı düşündüm. O silik, varla yok arası adamı. . . . Onunla ne böyle bir fotoğrafımız, ne de hayat içinde böyle bir duruşumuz olmuştu” (108). Evrim, tam da kendi açıkladığı silik baba portresi nedeniyle fotoğrafa sahip olmayı ister. Girdiği mekânı, hayatından geçen insanları, kendi eşyalarını sahiplenemeyen bir karakterin, fotoğrafla arasında kurduğu bağ, oldukça güçlü görünmektedir. Öyle ki, karşısında iktidarın normatif yapısını temsil eden Aslı’nın baskın tavırlarına direnecek gücün kaynağına erişmiştir: “Fotoğraf benim olsun istedim. Sahip olma arzumu, ne zamandır hiçbir şeyi böyle istememiş olmamla birleştirdi, daha da engel tanımaz oldu. ‘Fotoğraflı alabilir miyiz?’ Aslı başını hızla bana çevirdi, ‘ama artık bu kadarı da fazla’ diyen gözleriyle karşılaşmamak için bakmadım ona” (109). Fotoğraflı o denli özümsemiştir ki hayatındaki tiranlık timsali olarak iktidar mekanizmalarına hapsedilişini anımsatan Zarife’ye de açıklama yapma gereği duyar: “Akşam eve gelince Çağla ile babasının fotoğrafını göreceğim bir yere, masanın üzerine koydum. . . . Zarife’nin salondaki varlığını her geçen gün biraz daha fazla hissettiğim için olmalı ona açıklama yapma gereği duydum ama. Kabak kafasına doğru konuştum. ‘Seni ilgilendirmez Zarife...’ Sonra Zarife’den cevap bekler gibi ona bakmayı sürdürdüm” (109-10). İktidarın timsalleri olarak yansıtılan Zarife’ye ve Aslı’ya karşı neden bu şekilde davrandığını anlatıcı, yine kendi ifadeleriyle dile getirerek, söz konusu hususa yönelik daha net bir kavrayış sunmaktadır: “Masanın üzerindeki fotoğrafa döndüm. Onlara biraz uzun

bakınca, Çağla'nın yerine geçtim. Bir babanın kolunun sıcaklığını hissettim omuzumda, bakışım buğulandı, uzatmadım anı, uzatamadım" (112). Fotoğraf bir süre sonra, Evrim'in Zarife'ye konuştuğu ve banyoda kendi canını yaktığı anlar gibi, iktidarın yargılayan bakışından saklanan mahrem bir alan hâline gelmiştir: "Gözlerim hemen Çağla ile babasının fotoğrafını aradı. Başka sorgulayıcı bakışların kirleteceği korkusuyla her gece yatmadan masama kapatıyordum çerçeveyi. O sevgi dolu fotoğrafı ne annemin ne de Zarife'nin görmesini istiyordum. . . . Baba-kıza baktım. Onlara her bakışımda olduğu gibi içim ısınıverdi" (120). Esin ve babası arasındaki uzaklık, silik baba figürüne karşın baskın anne modeli ve Esin'in bu ayrım dolayısıyla hissettiği yalnızlığa evvelce değinilmiştir. Evrim'in annesi tarafından eline batırılan iğneler ile fotoğraftaki baba sıcaklığını yalnızca uzaktan seyretmesini belirleyen baskı mekanizmaları, onu kendi melankolisine sürükler.

Evrin'in içsel karanlığı, eflatun defterdeki günlükle, Çağla'nın fotoğrafıyla ve Necla'nın kasediyle kurduğu bağı da zedelemeye başlar. Kendi çöküşünü, adeta objelerin anlamlarını yitirmesi üzerinden yorumladığı görülmektedir: "Çağla ile Irmak'ın aşk hikâyesi de tıpkı bozulan kasetle birlikte yok olup gitmiş Kilyos günü gibi, anlamını yitiren Çağla ile babasının fotoğrafı gibi, artık herhangi bir defterden farkı kalmayan eflatun defter gibi dünyamı parlatan ışığını kaybetmişti" (173). İlk romanda, tüm gerilimler ansızın çözülürken, karakteri de beraberinde çöküntüye sürükleyen mekân ve nesnelere değinilmiştir. Esin, Kenan ve Deniz'in ortadan kayboluşunun yedinci gününde bir telefon almış ve ikisinin birlikte kaçıp kaza yaptıklarını öğrenmiştir. Burada ise aynı gerilimin patlama noktası, Evrim için bir gazete haberinde ortaya çıkar: "Sonra, hafta ortasına doğru Necla'nın da, Neslihan'ın da gözaltına alındığını ve kısa bir süre sonra da salıverildiklerini herkes gibi biz de gazetelerden öğrendik. . . . Necla'nın adını tek bir fotoğrafın bile olmadığı sıradan üçüncü sayfa haberleri arasında görmek hiç içime sinmese de yapabileceğim bir şey yoktu ne yazık ki" (163-64). Görüldüğü üzere, gizemlerin çözülüşüne eşlik eden nesneler, iki romanda da karakterlerin ruhsal çöküşünü hızlandırmıştır.

Öte yandan Esin de Evrim de yaşananlardan kendilerine hatıra kalan nesnelere tekrar tekrar dönerek avunmaya, güç bulmaya çalışmışlardır. Deniz'in günlüğünün yıllar sonra dahi Esin için anlamını kaybetmeyişi gibi, Evrim'in gey bardan aldığı eflatun plâstik karıştırıcı da, çözülen sırlara rağmen manasını yitirmez. Zira karıştırıcıda gördüğü kaybolan kadınların birbirine sarılan hayali, bir tür umut kaynağı haline gelmiştir: "Plastik çubuğun ucunda iki çıplak kadın birbirlerine sarılmıştı. Neden bilmem, belki de bütün gece Çağla ve Irmak'tan konuşmuş olduğumuz için o tek beden olmuş kadınların onlar olduğunu düşündüm" (90).

İktidarın eril dikizlemesine karşı kendini korunmasız hissettiği anlarda, yanından ayırmadığı bu objeye dokunma ihtiyacı duyar:

Birden sanki Aslı deri ceketini Cuma gecesi için aldığı biliyormuş zannedip tuhaf bir savunma duygusuyla ellerini ceketin ceplerine soktum. İşte o zaman sol elim içki karıştırıcısıyla buluştu. Karıştırıcının ucundaki sarmaş dolaş olmuş iki kadını hatırladım ve Aslı ceketin sırrını tahmin ettiği gibi röntgen gözleriyle ceketimin cebinde olanı da görecekmış korkusuna kapıldım, kalbim hızlı hızlı atmaya başladı. . . . Avcumun içindeki içki karıştırıcısını bir daha sıktım, cuma gecesi gecesi elimi yakan o eflatun çubuk şimdi güç veriyordu bana. (91)

Karıştırıcıya yüklediği anlamlarla Evrim'in ondan aldığı güç öyle yoğundur ki kendisini sarmalayan tüm gerçeklerle yüzleştiği zaman bile, bu plastik çubuğun yarattığı umut, her şeye rağmen varlığını sürdürür: "Yine de sevgiyi anlatan sarılışlarına bakıyorum. Ben de başkalarına ait bütün hikâyelerde olduğu gibi büyük bir eksiklenmeyle kıskanıyorum onları. O incecik plastiği kırmak, bir daha hatırlamamak üzere unutmak geçiyor kimi kez içimden. Yapamıyorum. 'Eflatun kadınlar', hiç değilse onlar mutlu olsun istiyorum" (186). Esin için kendisinin hiç erişemeyeceği Deniz'i ve onun dünyasını temsil eden günlük, bu romanda da eflatun karıştırıcıda simgeleşen iki kayıp kadının ulaşılmazlığıyla paralellik gösterir.

Gölgeler Çekildiğinde'de göze çarpan karakter-mekân ilişkisinin, nesneleri de kapsayacak biçimde okuru bir içsel yolculuğa çıkarmaya hizmet ettiği görülmektedir. Zira yazarın asıl maksadının, 'yüzeyin altındaki anlamları irdelemek' olduğuna değinilmiştir. Bunu gerçekleştirebilmek adına ise yalnızca karakterlerin sözcük seçimleri değil, mekân ve nesneler de fazlasıyla ipuçları barındırarak, okuru yüzeyde görünenle yetinmemeye davet etmektedir. İkiye bölünmüş hayatları günlüklerde ve aynalarda, ansızın çözülen gizemleri alınan telefon ve okunan gazete haberlerinde; aile içinde eksikliği duyulan sıcaklığı ise fotoğraflarda görmek fazlasıyla mümkündür. Karakterin içinde bulunduğu mekân ne denli küçük ve kasvetli olursa olsun, onun değişen duygu durumuyla birlikte, ortama yüklediği anlamlarla söz konusu yerleri algılayış biçiminin de değiştiği açığa çıkmıştır. Deniz'le birlikte olduktan sonra, köhneliğinden sıkıldığı yeri 'mutlu bir kadının odası' olarak tanımlayan Esin, kendi evlerinin küçüklüğünden bunaldığı hâlde, Necla'nın daha küçük olan dairesini keyifle tasvir eden Evrim, söz konusu durumu örneklendirmektedir. Kısacası ilk yapıtta karakterlerin diliyle beraber mekân ve nesne ilintilerine de tesir eden 'gölgeler', burada kişilerin içinden çıkabildikleri ölçüde onların 'koza'larını yansıtır. Bu durum, karakterler ile nesne ve mekân arasındaki bağın, roman kişisini sarmalayan 'koza'nın', ne denli zayıf yahut güçlü olduğunu

ortaya koyar niteliktedir. Türker'in de değindiği gibi, karakterin dışarı çıkması, daha aydınlık bir mekâna adım atmadığı gerçeğiyle yüzleşmesine neden olur ("Cahide Birgül ile Muamma" Radikal.com.tr.19.04.2019). 'Gölgeler'in çekilmesiyle korunmasız kalan Esin ve kalın kozasının kabuğunu delip dışarı çıktığında dehşete düşen Evrim, bu savı doğrulamaktadır. Dolayısıyla yazarın içsel yolculuklara davet ettiği okur, roman karakterlerinin iç dünyalarına açılan kapıların izini sürebilmek adına, eserdeki mekân ve nesnelerin sunduğu ipuçlarını irdelemek durumunda kalır.

3.3. Karakterler ve Zorunlu Heteroseksüellik

Bu başlık altında, ilk romanda olduğu gibi, zorunlu heteroseksüellik kurumunu besleyen başlıca unsurlar analiz edilecektir. Söz konusu hususlara ilişkin iki romanda göze çarpan benzerliklere ve farklılıklara değinmenin, yapıtlara ilişkin karşılaştırmalı bir okuma yapabilmek adına daha net bir kavrayış sunması umulmaktadır. Dolayısıyla aile içi zorunlu birliktelikler, hemcins aşkı duyan bireyin içselleştirilmiş homofobisi, lezbiyen görünmezliği, heteroseksüelliğin ilişkilerde kendini zorunlu bir kurum olarak dayatması, heteroseksist roman kişilerinin davranış kalıpları, incelenecek olan başlıca konuları teşkil etmektedir. Yukarıda sözü edilen noktaları incelemeyen evvel, zorunlu heteroseksüellik ve lezbiyen temsilleri hususlarında bu yapıtı ilk romandan ayıran en belirgin farka değinmek yerinde olacaktır. İlk romanda bir kez bile 'lezbiyen' sözcüğünün kullanılmamış olması, lezbiyen görünmezliğine işaret etmesi bakımından önem taşır. Ayrıca eserin 'gölgeler'den doğan muğlak üslubu, çoğunlukla üstü örtük göndermelere elvermiştir. İçeriği ve ana karakterleri açısından barındırdıkları benzerliğe karşın, iki yapıtı birbirinden farklı kılan başlıca özellik, bu romanda kullanılan anlatımın cesurluğudur. Burada Birgül'ün tercih ettiği net ifadeler, kendisinin 'aykırı bir aşk' olarak tanımladığı öykünün gerektirdiği açıklığa sahiptir. Dolayısıyla ilk eser, içerdiği kapalı anlatımla lezbiyen görünmezliğine dikkat çekerken, bu roman, kozasından çıkabilen lezbiyen var oluşunu vurgulamaktadır.

Lezbiyen feminist yazında, ana karakterin genellikle heteroseksüel bir yaşam sürdükten sonra hemcins arzusunu keşfederek, lezbiyen bir var oluşla yeniden doğduna daha önce de değilmiştir (Humm 304). Bu husus Esin için olduğu kadar, Evrim'in hayatında da geçerliliğini korumaktadır. Aile içinde sanki herkes, hatta tahta manken Zarife ve kendi sevgilisi Gürdal bile tek bir taraftadır ve Evrim hepsini 'diğerleri' olarak, yabancı bir nesnenin parçaları gibi zihninde kodlamıştır: "Her yüzde mutlaka görmek istemediğim bir şey oluyordu; annemde acımasızlık, babamda eziklik, Gürdal'da zayıflık" (104). Gürdal'ın da, zorunlu heteroseksüelliğin temel birimi olan aile içinde, karşı bir cephede yer alıyormuşçasına

yansıtılması, Evrim'in onunla aynı dile konuşamıyor olmasından da kaynaklanmaktadır. Zira lezbiyen feministlerin nazarında aynı ilkeleri paylaşıyor olsalar bile, bir erkekle bir kadının aynı dili konuşması mümkün değildir (akt. Donovan 309): “O, heyecanla küpelerin hikâyesini anlatırken Barbaros caddesinde yüzlerinde güneşin parladığı pek çok insan geçiyordu. Sanki benim alınmadığım mutlu, özgür, kuralsız bir dünyaya ait gibiydiler. Pastaneden uçuvermeyi, bir anda caddedeki o insanların arasına karışık başka bir hayata başlamayı dileyerek metal sandalyenin soğuk bir yerini sıkı sıkı tutmuştum. Bir şey olmamıştı, aksine Gürdal'ın sevinmemi bekleyen yüzü bana daha da yaklaşmıştı. . . . Gürdal beni anlamamıştı. Bozulmuş, çok üzülmişti. Ben de kendimi ifade etmeye çalışmamıştım. Bunun için uğraşsam da başarılı olamayacağımı biliyordum” (123-24). Kenan'dan ayrılık konuşması beklerken tatil teklifi alan Esin gibi, Evrim de heteroseksist kuralların belirlediği daracık bir dünyaya sıkışmanın bunaltısını yaşamaktadır. Her ikisi de gerçek duygularını karşılarındaki adama ifade edemeyerek, karar mekanizmasından dışlanmışlardır. Böylelikle patriarkal düzenin bir birimi olan heteroseksüel çift rolünde kalmış ve erkek egemen yapıdan çıkamadıkları sürece, düşledikleri o ‘kuralsız dünya’ya adım atamamışlardır.

Aile içerisindeki zorunlu beraberliklerin bu yapıtta en somut örneği, esasen Ece'nin kendisi olan Evrim ile, iç dünyasında yarattığı kız kardeşi Ece'yle arasındaki gerilimden doğmaktadır: “İçimdeki kötü cin çirkin suratına bakmam için zorluyordu beni. ‘kötü haber ha?’ diyordu etrafımda dolanarak. ‘neresi kötü ki bunun? Sen hep kardeşinin ölmesini istemez miydin?’” (176). Evrim'in Ece'ye yönelik beslediği bu arzu, aileden biri hâline gelen tahta manken Zarife ve onunla özdeşleşen annesi için de geçerlidir: “Annem ölürse bir gün, ilk işim Zarife'yi evden atmak olacak” (111). Esin'in, babası için “keşke bunasa,” ifadesini kullanması, Evrim'in Ece, annesi ve Zarife konusunda düşündükleri de tahakkümcü kültürü destekleyen aile içinde bireylerin şiddeti kabul edilebilir bir unsur olarak gördüklerine işaret etmektedir (Selek 47; Millett 60). Ancak bu noktaya anlatıcının kendisinden yükselen itiraza kulak vermek gerekir: “Sadece benim aileme has bir şey değil bu. Aynı evde yaşayan insanlar birbirlerinin yüzüne gerçek anlamda bakmıyorlar. Merak edecek, öğrenecek bir şey kalmadığı için o yüzler kendini tekrarlayan sıkıcı suretler hâlini alıyor zamanla. Bize gerçek anlamda bakanlarsa ne yazık ki yabancılar. Bakmasını hiç istemediklerimiz” (104). İlk romanda da değinildiği üzere bu alıntı, Birgül'ün aile içinde birbirini tüketen bireylere ilişkin ifadelerini somutlaştırmaktadır. Zorunlu aile ilişkileri, özel alanda giderek suskunlaşan bireyler aracılığıyla da açığa çıkar: “Yattığımda annem hâlâ gelmemişti. Eskiden böyle yapmazdı. Gecikecekse haber verirdi. Birbirimizden giderek uzaklaşıyoruz sanki. Babam

ölmeden, Ece gitmeden, karşımıza devasa apartman dikilmemişken ve salonumuz hâlâ güneş alıyorken belki çok değil ama yine de konuşurduk” (30). Özellikle annesi öldükten sonra Esin ve babası arasında gelişen suskunluk, burada da patriarkanın baskı mekanizmalarından biri olarak işlev görmektedir.

Sürer, Birgül’ün romanlarındaki aile mefhumuna ilişkin yaptığı açıklamalarla, iki romanda da zorunlu heteroseksüelliği pekiştiren bir kurum olarak ailenin nasıl işlev gördüğünü ortaya koymuştur: “Birgül’ün kurgu evreninde aile, birey üzerindeki psikolojik şiddetin başladığı ilk yerdir. Sistemin birey kontrol merkezidir. Her iki romanda da anne-babalar, çocuklarına duygusal şiddet uygulamaktadırlar. Doğal olarak Cahide Birgül anlatısı, heteroseksist, baskıcı aile yapısının eleştirisidir” (Sürer. Hülya, Kişisel görüşme. 15.04.2019). Dolayısıyla zorunlu heteroseksüellik kurumunun sürdürülmesini sağlayan aile, baskın ve silik bireyler arasında bir hiyerarşi yaratarak, toplumsal cinsiyet kategorilerine göre hareket etmenin başlıca kurallarını da kişilere dayatmış olur. Bu durum ilk romanda, kopya çektiğinde Esin’i müdüre şikâyet eden annesinin baskın karakteri ile babasının silikliği üzerinden incelenmiştir. Terziliği öğretirken gözden kaçan her teyel için kızının ellerine soğukkanlılıkla defalarca iğne batıran Evrim’in annesi de, silik matbaacı baba karşısında aynı hiyerarşiyi örneklendirmektedir: “Kendi babamı düşündüm. O silik, varla yok arası adamı. . . . Artık yüzünü hatırlamakta bile zorlandığım matbaacıyı” (108). Ebeveynler arasında teşkil edilen bu hiyerarşik yapı, diğer bireyleri de ‘biri’ ya da ‘öteki’ olmayı seçmeye mecbur bırakmış gibidir. Esin’in ve Evrim’in karakterlerinde görülen silikliğin de, ailede perçinlenen çemberler içine sıkışmaktan kaynaklandığı öne sürülebilir. Bu husus, kamusal alanda daima karakterlerin kendilerini başkalarıyla kıyaslayarak siliklik düşüncesine daha da saplanmalarına yol açmıştır: “Kendimle kıyasladım; benim gibi silik biri değildi. Erkeklerle çekici gelen kadınlardandı Necla” (83). Böylelikle egemen güç ilişkileri gereğince, bireyleri toplumsal cinsiyet kategorileri doğrultusunda hareket etmeye zorlayan aile, tahakkümcü kültürün devamı adına, normlara uymayan bireyleri dışarıda bırakır (Hartman 368-69). Necla’nın silik bir karakter olmayışını, erkeklere çekici gelme ihtimaliyle özdeşleştiren Evrim de sosyal pratikleri düzenleyen ailenin dayattığı heteroseksist algı çerçevesinde çıkarımlarda bulunmuştur.

Aile, medya, akran zorbalığı, okul gibi, kişinin yönelimini keşfetme sürecine ket vuran etmenler, heteroseksizmin zorbalığını yeniden üretmektedir. Bu yapıtta bilhassa aile, medya ve akran zorbalığı, homofobiyi besleyen unsurlar arasında yer almış ve hemcins arzusu besleyen bireyin de homofobiyi içselleştirmesine yol açmıştır (akt. Donovan 305): “O gün

ofisten çıkmadan Aslı bana eğilmiş, ‘Neslihan lezbiyen, diye fısıldamıştı kulağıma. Hani ‘Neslihan katil’, ‘Neslihan psikopat, der gibiydi tonlaması” (37). Burada göze çarpan en belirgin husus, akran zorbalığıyla dayatılan heteroseksizmdir. Aslı, daima hesap soran merakıyla Evrim’i adeta göz hapsinde tutar: “Anlamıştım, Aslı Cuma gecesi ne olup bittiğini öğrenene kadar peşimi bırakmayacaktı” (91). Evrim’i heteroseksizmin kapanına kısıtıran bu tavır, lezbiyenliğin ‘iğrenç’ olarak damgalanarak kamusal alanda nasıl görünmez kılındığına da dikkat çekmektedir: “‘Nasıl biri Necla?’ Aslı’nın tiz sesiyle Kilyos’tan gazeteye savruluverdim. ‘Bilmem, sıradan biri işte.’ Aslı esas konuya gelmek istercesine çabuk çabuk başını salladı. ‘Lezbiyen, değil mi?’ ‘Sanmıyorum, değil galiba.’ Aslı inanmamıştı. Bunu bana göstermek için dudağını büktü” (100). İlk romanda Aysel’in heteroseksist tavırlarının, Esin’i Deniz’e duyduğu aşkı dillendirmekten alıkoyduğu göz önüne alınırsa, Evrim’in Necla’ya beslediği hisler için de aynı durumun geçerli olduğu söylenebilir. Zira Evrim’in içselleştirdiği homofobide, sözcüklere sirayet eden damgaların yanı sıra, maruz kaldığı medyatik kaygıların da etkisi büyüktür: “‘Ahmet Bey lezbiyenlik meselesinin üzerine gitmek iyi olur diyor.’ Bunu söyler söylemez nefret ettim kendimden. Sanki ‘eflatun kadınlar’a ihanet etmişim. Cephe değiştirmiş, Aslı’nın, Ahmet Bey’in, onlar gibi düşünenlerin yanına geçmişim” (69-70). Görüldüğü üzere, akran zorbalığına bir de medyanın lezbiyenliğe ilişkin ticari yaklaşımı eklenince, Evrim, düşüncelerinin tam aksi yönünde davranmaya mecbur kalır. Patriarkanın bu tip baskı mekanizmaları, bireyin homofobiye içselleştirme sürecini fazlasıyla perçinlemektedir. Zira kişi, kendisinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkmaması adına daima gözetim altındadır. Evrim’in Necla’yla yaptığı görüşmeyi yazıya geçirmeyişinin patronu tarafından sorgulanması, ataerkinin gözetimindeki bireyin baskılanmışlığını ortaya koymaktadır: “‘Hafta sonu Necla Kıratlı’yla görüşmüşsün?’ Haberci karga Aslı iş başında anlaşılan. ‘Evet...’ ‘Burada yok ama?’ ‘Daha kaseti çözmedim’ Olmayan bir kasetti sözünü ettiğim” (80). Evrim’i devamlı göz altında tutan iktidarın homofobisi, bir süre sonra kendisini suçlu hissetmesine yol açar. Akran zorbalığı yoluyla dayatılan heteroseksizmi, Aslı ve Evrim arasında Neslihan’a ilişkin yaşanan bir başka diyalogta da açıkça görmek mümkündür: “‘Seni Neslihan aradı az önce.’ . . . Sonra hafifçe sırtıttı, sanki kızla aramda gizli bir bağ varmış gibi. . . . ‘Aramayacak mısın?’ Bu kızın benden başka işi yok sanki. ‘Tekrar arar herhâlde’ . . . Telefon çaldı. Neslihan arıyordu. Benimle görüşmek istiyordu kız. . . . Telefonu kapatınca gözleri üzerimde olan Aslı’ya döndüm, bilgi verdim. ‘Neslihan’dı.’ ‘merak ettim, ne derdi var acaba?’ Neden Aslı’nın Neslihan ile ilgili söylediği her şeyde kendimi suçlu hissediyorum” (117-118).

İçselleştirilmiş homofobiyi perçinleyen en önemli unsurlardan biri de lezbiyen görünmezliğidir. Medya, aile, akran zorbalığı gibi çevresel faktörlerin homofobisi ne denli baskınsa, lezbiyen var oluşu da o oranda yok sayılmaktadır (Rich “Zorunlu” 8). Evrim’in eşcinselliğe yabancı olduğunu ifade ediş biçimi de, lezbiyen görünürlüğüne ket vuran unsurların boyutlarını gösterir: “Eşcinsellik hakkında çok şey bilmem. ‘Düşünmedim hiç üzerinde’ demek daha doğru belki” (37). Patriarka tarafından çarpıtılan lezbiyen imgesi, kadınlar arası aşka yönelik kurulan böyle bir cümlemin ne derece etkili olduğunu da ifşa eder niteliktedir. Lezbiyenliği bir tehdit unsuru olarak algıladığı için yok sayan bastırma mekanizmaları, ailede başlayıp okulda devam eder. Evrim’se, daha okul yıllarında iktidarın nasıl işlediğine tanık olduğu hâlde, lezbiyenliği hiç düşünmemeyi tercih etmiştir: “Kızlardan ufak tefek olanının diğeri için yazdığı şiiri sınıfın fırlama çocuklarından biri bulmuş ve herkesin içinde okumuştur. Tuhaf ama hatırlıyorum, kısa, basit, sevgi dolu bir şiirdi. . . . Bir aşk şiiriydi ve adları geçiyordu içinde. Şiir okunurken ikisine çabucak bakıp hemen kafamı eğmiştim. Sınıfın uzak köşelerinde, sessizce ağlıyorlardı. Tek başlarına... Birkaç gün sonra kızlardan biri okuldan alındı” (38). Kadınlar arası aşkın cinsellikten ibaret olmadığı, her bireyin kendini keşfetme ve yönelimini deneyimleme döneminin farklılık gösterdiği, ‘dile düşen kadın’ın ‘biz’ algısından dışlanma biçimleri bu pasajla ortaya koyulmuştur (İrızık & Parla 8). Evrim’in, ‘bu suça ortak olmaktan korkarcasına’ onlara bakıp başını eğişi de, Aslı’ya karşı takındığı savunmacı tavırla örtüşmektedir.

İlk romanda Selcan Abla’nın, Esin ve Deniz arasında olanları adlandırmaktan kaçınması, Esin’in de kendi hislerini adlandıramayışına neden olmuştur. Burada ise Evrim’i kısıtlayarak davranışlarını ‘doğallık’ algısı üzerinden biçimlendiren iktidar, aile içi ilişkilerde de kendini göstererek lezbiyen görünmezliğini sorgulanamaz hâle getirir ve kişinin, duygularını adlandırmaktan uzaklaşmasına zemin hazırlar. Irmak’ın annesi de, lezbiyenlik ‘suçlamalarından’ kızını aklamaya çabalarken, bu sözü ağzına almaktan dahi kaçınır. Birgül de lezbiyen görünmezliğine, anlatıcının tümceleri aracılığıyla net bir şekilde dikkat çekmiş olur: “‘Kim ne derse desin, Çağla ile Irmak arasında söylendiği gibi bir şey olduğunu düşünmüyorum ben.’ ‘Söylendiği gibi ibir şey... Nasıl da korkutucuydu eşcinsel olmak! İnsanlar o kelimeyi ağızlarına almaktan bile çekiniyorlardı” (114). Bu ‘korkunç’ durum, Çağla’nın eski erkek arkadaşı olan Selçuk Bey tarafından da benzer bir şekilde ifade edilir: “Geçen sene evlendim. Bu olay hayatımda bir leke olarak duruyor ve o ikisi bulunmadıkça da öyle kalacak.’ Kaybolan iki kadının bütün sorumluluğunu taşıyarak dikildim tepesinde. Çağla ile Irmak’ı kırıyatındaki bir leke gibi gören, ama o lekeyi çıkaracak deterjanı da bir türlü

bulamayan bu orospu çocuğunun canını biraz daha sıkmaktan başka hiçbir şey istemiyordum” (60). Irmak’ın annesinin, kızını bir suçtan aklama gayretiyle duruma yaklaşması, Aslı’nın, lezbiyenliği psikopatlık ya da katillik öyküsü anlatırcasına ifade etmesi, Selçuk Bey’in bu olayı hayatında bir leke olarak addetmesi, Evrim’in maruz kaldığı homofobinin boyutlarını ortaya koymuştur. Lezbiyenliği ‘normallik’ ölçütlerinin dışındaki patolojik bir olgu biçiminde yansıtan her karakter, patriarkanın kadınlar arası aşkı görünmez kılmak üzere geliştirdiği baskı mekanizmalarına işaret etmektedir. İlk yapıtta Esin’in, tutkusunu yıllar sonra dile getirebildiği düşünülünce, lezbiyen görünmezliğini perçinleyen homofobi ve Evrim’in tavrı daha da netlik kazanmaktadır. Roman karakterleri lezbiyenliği ‘sapkın’ ya da ‘iğrenç’ olarak damgaladıklarında yahut onu tamamen görmezden geldiklerinde, zorunlu heteroseksüellik kurumunu katı bir gerçeklik olarak inşa ederler. Evrim’in, lezbiyen bir kadından bu sözü ilk duyduğunda irkilmesinin sebepleri, bu bağlamda açığa çıkmaktadır: “İşte tam o sırada söyleyiverdi Necla. ‘Ben lezbiyenim.’ Oturduğum yerde dikeldim önce, sonra hemen aslıma döndüm. . . . Bedenimin böyle çabuk ifade değiştirmesi mutlaka çok komik bir görüntü oluşturuyordu. . . . Ne diyebilirdim ki, ‘sağa çek, ineceğim’ mi? . . . ‘lezbiyen’ demesi beni irkiltmişti” (101-102). Her ne kadar ‘eflatun kadınlar’a hak verse de, bu sözü bir lezbiyenden duymak Evrim’i nasıl davranacağını bilemez hâle getirir. Necla’nın, yönelimini açıkça dile getirmesi, lezbiyen varlığının yok sayılışına meydan okuma yollarından biri olarak sözcüklerin kullanımına işaret etmektedir. Hegemonik iktidardan yoksun bir cinsiyet olarak bir kadının, aynı konumu paylaştığı hemcinsine yönelmesi, heteronormatif yapı içerisinde anlaşılmaz addedilerek lezbiyen var oluşuna ket vurmaktadır (Wittig 43-52). Evrim’in, ilk anda ne yapacağını kestiremeyen tavrı da, heteroseksist iktidarın böyle bir anlaşılmazlıkla bireyin düşüncelerini biçimlendirdiğini göstermektedir.

Bireyin yönelimini kabullenme süreci, kaçınma davranışları göstererek homofobiye içselleştirdiği bir aşamayı da kapsamaktadır (Göregenli 73). İlk yapıtta Esin, Deniz’in Adnan’la çıktığını öğrendiği zaman, bunun sevindirici bir durum olduğunu ifade etmiş ve heteroseksist bir davranışla tutkusunu gizlemeye çabalamıştır. Burada da, Necla’ya duyduğu ilgi arttıkça, Evrim’in çelişkili tavırlar sergileyerek homofobisini daha da içselleştirdiği göze çarpmaktadır. Başlarda Irmak ile Çağla’nın aslında sevgili olmadığını düşünmeye çalışır: “Necla böyle deyince bir gerçekle daha yüzleşmiştim: O iki kadının sevgili olmasını istemiyordum içten içe. . . . Annesiyle babasının seviştiğini öğrenen bir çocuk gibi mutsuz hissediyordum kendimi” (81). Bu alıntı önceki bölümlerde de değinildiği üzere, eşcinsellik yasağının, enstest tabusundan önce geldiğini öne süren radikal feministlerin savını doğrular

niteliktedir. Öte yandan Evrim, bir taraftan Necla'nın dostluğunu kazanmaya çabalarken, diğer taraftan onun da lezbiyen olmadığına inanmak ister: "Necla gey olabilir miydi? Bu soruyla birlikte ortam daha sıcak, deri ceket de daha ağır gelmeye başlamıştı. . . . Durum açık seçik şuydu; bir gey barda, lezbiyen olması mümkün bir kadınla, neredeyse omuz omuza, yumuşacık minderlerin üzerinde güneşlenir gibi yayılmış oturuyordum" /83). Bu düşüncenin gerçekliğiyle toparlandım biraz" (83). Homofobinin, kişinin hemcins arzusunu kabullenmeye yaklaşmadığı an ortaya çıktığı, ilk yapıttaki alıntılarla da ortaya koyulmuştur (akt. Ellis 210). Evrim de, içselleştirdiği homofobi oranında, hemcins arzusuyla yüzleşmek zorunda kalır ve tekrar kaçınma davranışı göstererek kısır bir döngüye girer: "Yatınca Necla'nın kafamın arkasında bir yerde çöreklenmiş kalmış görüntüsü günlüğün de, diğer sıkıntılarımda da önüne geçti. Onu hatırlamak istemiyordum. Necla aklıma geldiğinde beni asıl rahatsız eden varlığı değil, onunla geçirdiğim zamanların giderek farklılaşması, zenginleşmesi, bir bakıma gerçekliğini yitirmesiydi" (121). Görüldüğü üzere artık Evrim'i rahatsız eden unsur, Necla'nın lezbiyen olup olmadığı sorusundan bağımsız hâle gelmiş ve daha karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Kadınlar arası ilişkilerdeki derinliğe ve zenginliğe dikkat çeken lezbiyen feministler, heteroseksüel kadınların algısının çarpıtıldığını ileri sürmüşlerdir (*Düşmanı Sevmek* 8). Evrim'in duyduğu rahatsızlığın kaynağını da, söz konusu farkı keşfetmesiyle birlikte, daha zengin bir perspektifin yaşamına girmesinden doğan tedirginlikte aramak mümkündür. Evrim'e dayatılan heteroseksizm, kadınlardan eş ve anne olmalarını beklediği için (Selek 49), Necla'nın anlattığı aşk hikâyesini de ister istemez lezbiyenlikle ilişkilendirmekten uzaktır: "O ana kadar cinsiyetsiz bir aşk hikâyesi dinliyordum sanki" (102). Öykünün kadınlar arasında yaşanmış olması, Evrim'in huzursuzluk duymasına yetmiştir.

Hemcins arzusu duyan bireyin, farkındalık aşamasında karşılaştığı heteroseksist tutum, onun kendini kabullenmekten uzaklaşmasına yol açabilmektedir (*Her Kadın Heteroseksüel Değildir* 8). Bu bağlamda Evrim, Necla'ya duyduğu ilgiyi asla kendine itiraf etmediği için, eşcinselliğini keşfetme sürecinde caydırılan bir birey olarak tanımlanabilir. Zira kadın tanımlı deneyimlerin görmezden gelinmesi, güç veren potansiyeliyle bu deneyimleri Evrim'den çalan patriarkaya işaret eder (Rich "Zorunlu" 6). Aslı, Ahmet Bey, Irmak'ın annesi, Selçuk Bey gibi homofobik iktidarın temsilcileri niteliğiyle beliren karakterler göz önüne alındığında, Evrim'in toplumsal yargılardan ötürü cinsel azınlık kimliğini benimsemekten kaçışı daha net kavranmaktadır. Bu noktada heteroseksist ahlâkın ikiyüzlülüğü, Evrim'i de düşüncelerinin tam zıddını sergileyen davranışlarda bulunmaya sevk etmiştir. Hegemonik iktidarın başlıca unsurlarını teşkil eden aile, okul, medya ve akran zorbalığının, içselleştirilmiş homofobiyi

pekiştirerek bireyi iç çatışmalara sürükleyişi de bu yolla açığa çıkarılmıştır. Kamusal alandaki Evrim ile iç seslerin temsil ettiği karakter arasındaki bölünme, kız kardeşlik olgusu üzerinden de çarpıcı bir biçimde somutlaştırılmaktadır. Evrim, kendi yöneliminden duyduğu kaygının artmasıyla birlikte, birbiriyle çelişen tavırlarını istemeden daha belirgin hâle getirmiştir. Evrim de tıpkı Esin gibi, hissettiklerini adlandırmaktan da, sorgulamaktan da ısrarla kaçınarak bilinmeyen yarattığı dehşete kapılır ve homofobisini içselleştirmeyi seçer (akt. Ellis 210). Dolayısıyla Esin’le Evrim’in kişilik yapılarındaki benzerlik, heteronormatif toplumsal bileşenlerin, her ikisinin de karakterini ikiye bölmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak Rich’in de değindiği üzere, heteronormatif iktidar ne kadar katı olursa olsun, duygular boyunduruk kabul etmez (Rich “Zorunlu” 7). Bu da, ancak romandaki lezbiyen karakterlerin temsilleri hususuna odaklanan bir analiz ile netlik kazanacaktır.

3.4. Lezbiyen Karakterlerin Temsili

İlk rolmanda olduğu gibi, bu yapıtın da lezbiyen temsilleri üzerinde durulurken, lezbiyen feminizmi, Fransız feminizminde dil ve lezbiyen edebiyat eleştirisi baz alınacaktır. Böylelikle kadınlar arası arkadaşlıktan beslenen aşk, lezbiyen görünmezliğine meydan okuyan davranışlar, cinsiyet rollerinden sıyrılmış olmak son derece önemlidir. Zira varılacak çıkarımlar, bu romanın lezbiyen feminist edebiyattaki yerini saptamak açısından da klavuz niteliğindedir. *Eflatun Koza*’nın muğlaklıktan uzak anlatımı, heteronormatif dayatmalara karşı çıkan ve lezbiyen var oluşunu açıkça gözler önüne seren bir yapıya sahiptir. Rich’in de “Biz ölümler uyandığımızda” adlı makalesinde değindiği üzere, feminist bir bilinçle uyanmış okurlar olabilmek adına, romanda lezbiyen temsillerin aktarılış biçimlerini incelemek gerekmektedir (18). Birgül’ün eril kanonu besleyen bir perspektifle yazmadığı, ilk romandan örneklendirmelerle ortaya koyulmuştur. Zira aşka yönelik verdiği bir röportajda, sonsuza dek süren aşkların ancak kavuşulamayanlar olduğunu belirtirken, yazar herhangi bir cinsiyete işaret etmemektedir. Bilhassa lezbiyen ilişkilerin ‘patolojik, sapkın, lanetlenmiş’ olduğunu vurgulayan geleneksel edebiyatın izlerine, ilk romanda rastlanmamıştır. Aynı tutumun daha da cesurca ortaya koyulduğunu görebilmek adına, bu yapıtta seçilen bazı pasajlardaki anlatımların, bilhassa ilk romanla olan benzerliklerine değinilecektir.

Gölgeler Çekildiğinde eserinde de belirtildiği gibi, hemcins arzusunun başladığı noktayı tanımlamaya çalışmak, homofobik bir patoloji arayışına işaret etmektedir (Boratav 76). Dolayısıyla Esin’in Deniz’e duyduğu çekimin tam olarak ne zaman ve neden başladığı üzerinde durulmamıştır ve aynı durumun Evrim için de geçerliliğini koruduğunu vurgulamak gerekir. Onun Necla’ya duyduğu ilgi, dostluk ötesi hislerden beslenmektedir. Ancak Evrim,

kadınla arası aşk ve dostluk kavramlarının hangi noktada yan yana geldiğini ayırt edemez: “Kendini bildi bileli kadınlardan hoşlanıyormuş. Uzun yıllar bu duyguyu ‘dostluk’ olarak tarif etmiş kendisine. Az önce ‘dostluk’ üzerine aklımdan geçenlerle onun ‘dostluk’ sandığı şey ne kadar farklıydı birbirinden? Kavramlar birden böyle karmakarışık olunca Necla üzerine kurduğum o mükemmel ‘dostluk’ imgesi de paramparça oldu” (101). Rich’in lezbiyen sürekliliği (lesbian continuum) olarak tanımladığı kavram, kadınlar arası her tür dayanışmayı içermektedir (Rich “Zorunlu” 8). Dolayısıyla aralarında cinsel ilişki yaşanmayan kadınlar da, lezbiyen sürekliliğe dâhildir. Ancak heteroseksüelleştirilerek büyütülen birey, kendini keşfetme sürecinde, hemcinsine duyduğu ilgiyi dostluk biçiminde algılayabilmektedir. Nitekim hissettiklerinin sıradan dostluğu aştığını kavraması, bilinç düzeyinin artması ya da tecrübeleri neticesinde, bir kadına duyduğu cinsel, duygusal ve romantik çekimi dostluktan ayırt etmeye başlar. Kadınlar arası her ilişki biçimi lezbiyen sürekliliğe dahil edilebilse de, her kadının lezbiyen olmadığı hususunu belirleyen asıl nokta da budur. Fakat maruz kaldığı heteroseksist çevrenin homofobisi nedeniyle Evrim, başlangıçta bu konuya düş kırıklığıyla yaklaşır. Oysa Mary Daly gibi lezbiyen feministler, her kadının biraraya gelerek enerjilerini patriarkaya karşı birleştirmesi ve içlerindeki lezbiyeni keşfetmesi gerektiğini düşünmektedirler (akt. Donovan 296) Ataerkinin öcüleştirdiği kelimelerden biri de lezbiyenlik olduğu için, patriarkal anlamları bu yolla bertaraf etmeyi önerirler (akt. Donovan 286). Dolayısıyla Necla’nın kendini keşfetme aşamasında hissettiklerini dostluk olarak tanımlaması ve Evrim’in bu kavramı kesin çizgilerle farklı anlamlara ayırması, lezbiyen feminist bilincin temel niteliklerine işaret eder. Lezbiyenlik, dostluk olarak tanımlanamayacak hemcins arzusudur, her lezbiyenin yönelimini keşfettiği yaş ile süreç birbirinden farklıdır, fakat kadınlar arası dostluklar, lezbiyen süreklilik kapsamında tanımlanabilir ve her kadının kendi içindeki lezbiyeni keşfetmesi, ataerkinin katı gerçeklikle örülü anlamlarını alt üst edecektir (akt. Donovan 304).

İlk romanın aksine kadınlar arası cinselliğin tasvirlerine yer verilmediği hâlde, bu yapıtta lezbiyen var oluşun daha açık bir şekilde kaleme alındığı öne sürülebilir. Lezbiyen edebiyata dahil olmak, kadınlar arası cinselliğin ne ölçüde işlendiğine bağlı değildir. Evrim ile Necla arasında dile getirilmeyen, cinsellikten uzak bir bağ söz konusudur. Bilhassa Evrim’in Necla’ya olan ilgisi, cinsel ilişkiye girmemiş pek çok lezbiyen kişilikli kadının mevcudiyetini doğrular niteliktedir: “O günden bu yana onunla geçen her dakikayı defalarca düşünmüştüm. . . . Hep ona benzettiğim kadınlar görmüştüm. . . . Şehrin, benim için sağa sola Necla’yı hatırlamama neden olacak küçük işaretler serpiştirdiğine dair akıl dışı şeylere başladığım bir

sırada işte o beni aradı” (111-12). Enerjisini kadınlara adanmış bir kadın olarak lezbiyen, Evrim’in tüm iç dünyasını Necla’ya ayırmasıyla ifade bulmaktadır. Öyle ki Evrim, Necla’nın Neslihan’la birlikte olmadığını düşünerek dahi kendini avutabilecek durumdadır: “Her şey bu kadar ortadayken ben hâlâ kendimi ikisinin sevgili olmadığına inandırmaya çalışıyordum. Neslihan’ın Necla’yla gittiğimiz yerlerden haberdar olmasını düşündüm sonra” (128). Esin için nasıl ki Deniz bir bilgi ve güç kaynağı hâline geldiyse, Evrim’in Necla’ya adadığı enerjide de aynı husus göze çarpmaktadır. Esin, Deniz’le yaşadığı cinsel deneyimden yıllar sonra dahi bunun bir aşk olduğunu dile getirmekte güçlük çekmiştir. Lezbiyenliğinin bilincine eren birey için bile, heteronormatif toplumsal yapıyı besleyen homofobi, kabullenme aşamasında caydırıcı rol oynayabilmektedir (Boratav 79). Evrim’in dünyasına yeni renkler getiren hemcins ilgisi de, eser boyunca adlandırılmaktan uzak kalır: Elinde kocaman bir papatya demeti vardı. Gülümsedim. O daha büyük gülümsedi. . . . Papatyaların etkisiyle mi bilmem, koşar adım içeri girdim, hemen üstüme bir şeyler geçirdim ve çıktım dışarı. Mutluluk hissi biraz gecikerek de olsa beni bulmuştu. . . . En önemlisi de Necla dışarıda beni bekliyordu” (113). Görüldüğü üzere, Evrim’in beslediği duygular, günden güne sıradan bir dostluğun sınırlarının ötesine geçmektedir. Yine de bu durum, onun Necla’ya yakınlık göstermesi için yeterli değildir. Evrim ısrarla kapıldığı çekimi sıradan bir arkadaşlık olarak tanımladıkça, hemcins arzusunu kabullenme ile arasına kalın duvarlar örmeyi sürdürür: “‘Sanırım hayatında biri yok.’ . Pazartesi sabahı asansörde yanımda dikilen geveze fotoğrafçıyı dinlermiş gibi yaparken, gülümserken ve hatta kafamı sallarken bunu düşünüyordum. Sonra yerime doğru yürürken de, onun hayatında biri olup olmamasının ne önemi olduğunu... Bana neydi ki? O benim arkadaşımdı. Öyle miydi gerçekten” (115). Bu şekilde heteroseksizmin zorbalığına rağmen boyunduruk kabul etmeyen duyguları ve hegemonik iktidarın homofobisi arasında kalan Evrim, Necla’ya düşündüklerini ifade etmekten uzak kalır: “Rumeli Hisarı’nda kahvaltı ederken masanın üzerinde duran Mini Maus’lu anahtarlığını elime alınca, ‘beğendin mi? Diye sormuştu Necla. ‘Evet, çok güzel gülümsüyor.’ Bir kez daha’senin gibi’ diyerek onu hayatımdaki her şeye dâhil etme isteğime yenik düşmek üzereyken kendime mani olmuşum” (117). Görüldüğü üzere, patriarkanın bastırılmış kadın dili üzerindeki teesiri, bireyi yönlendiren heteroseksist mekanizmalar nedeniyle, kadınlar arası aşkları da suskunluğun hüküm sürdüğü bir alana itmiştir. Evrim de kendine itiraf edemediği gerçeklerle yüzleştikçe, bir tür farkındalık aşamasında olduğundan, dehşete kapılır: “Merak duygumun önüne başka bir şey geçti ve böyle düşünmem, düşünebiliyor olmam ateşe değmişim gibi canımı yaktı. Neler diyordum ben? Yine bir araya geleceğimizi ve Neclanın da bana yine hikâyeler anlatacağını sanıyordum. Böyle bir zaman

olacak mıydı ki bir daha” (138). Necla’yı tekrar görmeyi ümit ediyor olmak dahi, Evrim’in ateşe değmişçesine irkilmesine yol açar. Esin’in, Deniz’le birlikteyken hissettiklerini aşk olarak adlandırmaktan kaçındığı anları da benzer bir şekilde tasfir etmesi, lezbiyen görünmezliği içinde aşkların isimsiz kalışını örneklendirmektedir.

Rich’e göre bir kadının diğer bir kadına bakması da, lezbiyen görünmezliğine meydan okumanın başlıca yollarından biridir (8). Eril bakışın nesneleştirdiği kadın, bu şekilde kendi öznelliğine sahip çıkar. İlk romanda Deniz’in gözlerine doğrudan bakamayan Esin’in, aynada onunla el ele olduğunu düşleyerek, yarattığı bu görüntüyü uzun zaman seyretmesine değinilmiştir. Evrim’in kozasından çıkabildiği en belirgin anlar da, Necla’yla aralarındaki bakışlarda kendini gösterir: “Benim hâlimse çok tuhaftı, ona bakabiliyordum. Gözlerine hem de! Ara ara olsa da herhangi birine, hatta uzun zamandır tanıdığım birine bakabildiğimden bile daha çok” (87). Necla’nın gözlerine uzun süre bakabiliyor olması dahi Evrim için sıra dışıdır. Bilhassa kendini sevmeyen bir kadın olarak, güzel olduğuna onu yalnızca Necla’nın bakışı ikna edebilmektedir: “Necla tam zamanında geldi ve arabaya biner binmez o kocaman siyah gözlerini gözlerime dikip ‘çok güzelsin...’ dedi. . . . Ama Necla’nın söylediği şeyden çok beni utandıran tonlamasını yabancılaştırdım... Mesela Aslı’nın sesi asla böyle çarpımadı kulağıma” (95). Tam da bu noktada, lezbiyen görünmezliğine meydan okuyan kadın bakışıyla, hemcins arkadaşlıkları arasındaki sınırın belirgin hâle geldiği görülmektedir. Zira iki kadın arasındaki duygusal, cinsel ve romantik çekimin ön plâna çıkışıyla, sıradan bir dostun bakışı arasındaki farkı vurgulamak, lezbiyen görünmezliğinde bir kadının hemcinsine bakışına verilen öneme de dikkat çekmektedir: “Aklıma Neslihan’ın bana güzel olduğumu söyleyişi geldi. Bu muydu güzel? . . . Necla da arabasına bindiğimde öyle dememiş miydi? Bakışını hâlâ hatırlıyordum. Neslihan’a değil ama Necla’ya, güzel olduğuma inanmıştım o gün. Ve bu çok hoşuma gitmişti” (129). Lezbiyen görünmezliğine başkaldıran bakış, bu bağlamda daha da belirginlik kazanmaktadır: Mühim olan herhangi bir kadının bakışından ziyade, çekim duyulan kadının gözlerindeki onaylayan ifadedir.

Zimmerman’a göre, özellikle bazı heteroseksüeller için, (butch adı verilen) maskülen görünümlü lezbiyenlerin aslında bir kadın olduğu gerçeğini kabul etmek zordur (454). Oysa Wittig, önce ‘gerçek kadın’lar olmamakla, ardından erkek olmayı istemekle suçlanan lezbiyenlerin, bir erkeğe dönüşme gayreti taşımadığını ifade etmektedir (46). Butler da bu bağlamda, butch (erkeksi) lezbiyen kimlik görünümünün erillikle ilişkilendirilmesini, lezbiyenliğin heteroseksüellik çerçevesinde asimile edilmesinin basit bir yorumu olduğunu belirtmektedir (akt. Ögüt 291). Dolayısıyla romanda maskülen görünümüyle tasfir edilen

Neslihan, lezbiyen ilişkiler ile cinsiyet rolleri arasında popüler edebiyatta kurulmaya çalışılan heteroseksist tutumu yansıtmamaktadır. Aksine o, topluma bu konuda yerleşen homofobik tavrı ortaya koyar. Evrim'in Neslihan'a ilişkin heteronormatif algısı, ataerki tarafından bireylere dayatılan kavrayışın çarpıklığının da göstergesidir: "Kantinin kapısı açıldı, erkeksi bir kız girdi içeri. Hemen Neslihan olduğunu anladım onun. . . . Uzun boylu, sert tavırlı, esmer, yapılı biri. Saçları kısacık kesilmiş, sol kaşının üzerinde piercing var. . . . Bacaklarını aç aç, tıpkı bir kovboy gibi yürüyerek masaya yaklaştı" (39). Evrim'in kovboy benzetmesi, Neslihan'ın maskülen görünümü ve davranışlarından kaynaklanmaktadır. Ancak kendini Neslihan'la sohbet ederken bir erkeğin karşısındaymış gibi hissetmesi, heteroseksizmin lezbiyen imgesine yüklediği rol kalıplarını doğrular niteliktedir: "Başımı kaldırdım, Neslihan'ın iri gövdesi görüş alanımı kapladı. Kız sandalyeyi sertçe çekip oturdu karşıma. . . . O ağır metal sandalyeyi ancak bir erkek bu kadar rahatça yerinden oynatabilirdi. 'Bal gibi anlıyorsun. Necla'nın peşini bırak.' Yine, 'bir erkekle karşı karşıyayım' hissi" (124-126). Wollstonecraft, kırılganlık ve zayıflık gibi özelliklerin kadına atfederek, patriarkanın kadını kıştırdığı klişeleri yüzyıllar önce açığa çıkarmıştır (55). Nitekim Evrim'in kovboy benzetmesi, yerini sadece erkeğin yapabileceği işlere bırakmış ve Neslihan'ın tavırlarındaki sertlik, 'bir erkekle karşı karşıya' olduğunu düşünmesine yol açmıştır. Oysa Evrim'e hesap sorarken dillendirdiği açık beyanıyla Neslihan, lezbiyen bir kadın olduğunu dile getirmektedir: "Bizden olduğunu bilmiyordum? . . . Heterolar daha tehlikelidir. . . . 'Bizi merak ederler o kadınlar. Kendilerine aşık edip sonra da bir erkeğe giderler" (125-127). Bu pasaj, Neslihan'ın hem kendisini bir erkek olarak tanımlamadığını, hem de lezbiyenlikten söz ederken 'biz' ifadesini vurguladığını göstermektedir. Kendisiyle gerçekleştirilen söyleşide Sürer'in de belirttiği gibi, romandaki 'lezbiyenliğiyle barışık, özgüvenli, güçlü karakterler'in varlığı, Neslihan'ın 'biz' konumundan konuşuyor olmasıyla da örneklendirilebilir. Aynı şekilde Necla'nın beklenmedik bir anda Evrim'e lezbiyen olduğunu söylemesi de, yönelimiyle barışık karakterlerin lezbiyen görünmezliğiyle mücadelelerine işaret etmektedir.

Bu eser, lezbiyen feminizmi içinde gelişen ayrılıkçılık fikrine de gönderme yapmaktadır. Marilyn Frye'a göre ayrılıkçılık birçok feminist etkinlikte karşımıza çıkan bir konudur. Frye ayrılıkçılığa olumlu ve geniş kapsamlı bir tanım getirir. "Bütün çeşitleri ile ayrılıkçılık konusu lezbiyenlerin kurduğu ayrılıkçı toplumlara, sığınma evlerinden cadı evlerine, kadın araştırmaları programlarından kadın barlarına kadar her yerde mevcuttur" (akt. Douglas 247). Dolayısıyla Necla'nın sahip olduğu gey barda, kamusal alandaki birleştirici yönüyle, bu kapsamlı tanım içerisinde, ayrılıkçılığa işaret etmektedir. Benzer bir durumu,

birbirini seven kadınların toplandığı bir pikniğin anlatımında da gözlemlemek mümkündür: “Kilyos’ta, bir piknik gününü anlatmıştı Necla. Çağla ile Irmak’ın da, başka birbirini seven kadınların da olduğu mutlu, müziği canlı bir günü, ıslıl ıslıl gözleri sık sık utangaç gözlerimi bularak anlatmıştı. Aşık kadınların, onları yargılayan nazarlardan uzak, coşkuyla eğlendiği, baharı uğurlayan, yaza kuşanan bir gün. Güneşli bir çayırda o kadınların arasında olduğum yanılsamasını hangi zaman dilimi içinde sonsuza dek uzatabilirim” (173). Evrim’in de içten içe orada olmayı istemesi, hem henüz barışamadığı yönelimine işaret etmekte, hem de ayrılıkçılık kuramını örneklendirmektedir. Zira Frye’nın çizdiği çerçeve, ayrılıkçılığın, bağımsız lezbiyen toplulukları kurmaktan ibaret olmadığı görülür. Esas önem arz eden husus, birbirine aşık kadınların, onları yargılayacak nazarlardan uzak kalabildikleri bir dayanışma alanının mevcudiyetidir. Bu noktada romandaki piknik, ‘heteroseksüelliğin kurallarını yıkan kadınların birlikteliği’ (akt. Donovan 307), ayrılıkçı kuramı temsil etmektedir. Romandaki gey barda ve piknikte biraraya gelen lezbiyenler, Donovan’ın belirttiği üzere, ayrılıkçı kurama göre erkek gücüne karşı psikolojik ve duygusal bağımlılıklarını kırmış kişilerdir (307).

Eflatun Koza, gerek güçlü lezbiyen karakterlere açık bir anlatımla yer vermesi, gerekse eril kanonun ‘hastalıklı’ olarak ele aldığı lezbiyen imgesinin toplumsal sebeplerini ortaya koyması bakımından, lezbiyen varlığını ‘koza’sından çıkarmıştır. Bu durum, 1960’lardan itibaren, erkek yazarların kadına karşı geliştirdikleri tavra yönelik bir tür başkaldırı şeklinde de okunabilir (Moran 266). Geleneksel değerlerin perçinlediği ‘gölgeler’i irdeleyen ilk yapıtında Birgül, ataerkil kalıplara hapsedilmenin roman kişilerini nasıl etkilediğini göstermiştir. Son yapıttaki ‘koza’ vurgusunun da, aynı heteronormatif yapıya sıkışmışlığa işaret ettiği ileri sürülebilir. Ancak temel fark, yukarıda da değinildiği üzere 90’lardan 2000’lere uzanan süreçte LGBTİ+ aktivizmiyle gerçekleşen toplumsal evrilmenin, yapıtın anlatımındaki kapalılığı ortadan kaldırması olmuştur. *Eflatun Koza* da ilk yapıt gibi, geleneksel edebiyatta bilhassa ‘histerik’ olarak yansıtılan lezbiyen karakterler üzerinde durmuş, fakat bunu yaparken, heteroseksizmin maskesini düşüren bir yol izlemiştir. Zimmerman da, heteroseksist varsayımların maskesinin düşürülmesi konusuna, feminist eleştiriye yapılan katkı dolayısıyla hayli önem atfetmektedir (455). Zira Birgül’ün iki romanında da görüldüğü gibi, kaleme alınan yapıt, söz konusu duruma verdiği ağırlık oranında lezbiyen feminist edebiyatı zenginleştirir. Tarihsel olarak, geleneksel ahlak kalıplarının dışına çıkıldıkça lezbiyen imgesinin değiştiği görülmektedir (Öğüt 298). İlk romanda üstü örtük bir şekilde irdelenen bu ahlak kalıpları, son yapıtta muğlaklığa yer bırakmayan bir üslupla ele alınmıştır. Dolayısıyla Birgül’ün temelde ilettiği mesaj aynı olsa

da, imgelerin değişimi, onların aktarıldığı üslup üzerinden irdelenebilir. Öyle ki, ilk eserde lezbiyen görünmezliğini imleyen ‘gölgeler’ son yapıtta lezbiyen varlığını ve lezbiyen ayrılıkçı kuramı açıkça örneklendiren bir anlatıma yerini bırakmıştır. Esin ve Evrim arasındaki benzerlik, ikiyüzlü ahlakın dayatmalarındaki patolojiye işaret ederken, ikinci romanda yönelimini açıkça dile getirmekten çekinmeyen, bağımsız ve güçlü lezbiyen temsilleri göze çarpmaktadır. Dolayısıyla Mary Daly nasıl ki ataerkinin olumsuzladığı kelimeleri dönüştürerek dili yeniden yapılandırmayı öneriyorsa (akt. Douglas 146), Birgül de ‘hastalıklı lezbiyen’ imgesini, heteroseksizmin maskesini düşürecek biçimde kullanmış ve ataerkiden beslenen toplumsal sakatlıkları göstererek, patriarkanın olumsuzladığı kadın prototipini yeniden yapılandırmıştır. Lezbiyen temsillerinde görülen ruhsal bozukluklar, asıl ‘hastalıklı’nın heteronormatif yapı olduğunu ortaya koymaktadırlar. Böylelikle Birgül, geleneksel edebiyatın, “kadın erkek içindir” (akt. Douglas 280) vurgusundaki homofobik tutumu da ifşa etmektedir. Kısacası bu romanlar aracılığıyla Birgül’ün yaptığı, ‘eril sembolleri ve inanç sistemlerini yapıbozuma uğratmak’ (öğüt 306O olmuştur. Lezbiyen bir kurmacanın, lezbiyen feminist edebiyata katkısından söz edebilmek için de, yapıta bu tip bir yapıbozumun hâkim olması önemlidir. Daly de, ‘erkek yapımı metinleri dönüştürmek’ten söz ederken, ‘sesli hâle gelerek, birbirimizde adlandırılmaz olanı adlandırıyoruz’ diye belirtmektedir (akt. Öğüt 310). Eflatun Koza da, güçlü lezbiyen karakterleri ve lezbiyen temasını işleyiş biçimiyle, ‘adlandırılmaz olanı’ adlandırmıştır. Bunu yaparken, lezbiyen aşkı, ‘heteroseksüelliğin çocukça bir taklidi’ (Fadermen 320) biçiminde yansıtmamış, daha ziyade zorunlu heteroseksüelliğin roman kişileri üzerindeki olumsuz etkilerini açığa çıkararak, heteronormatif toplumun çarpıklığına işaret etmiştir. Böylece güçlü kalemi sayesinde Birgül, edebiyatı lezbiyenlere karşı bir silah olarak kullanan patriarkanın eleştirisini sunmaktadır.

SONUÇ

Lezbiyen feminist edebiyat, eril kanonun kalıplarından çıkabilmek adına, geleneksel dil stratejilerini yeniden ele almış ve ataerkinin lanetlediği imgeleri dönüştürmeye çalışmıştır. Bunu gerçekleştirmek başlangıçta muğlak ve gönderme yüklü anlatımlarla mümkün olurken, zamanla lezbiyen varlığını açıkça işleyen yapıtlardaki güçlü lezbiyen temsilleri ön plâna çıkarılmıştır. Feminist eleştirmenler bu hususta, satır aralarındaki boşlukları çözümleyebilen bilinçli bir okumaya büyük önem atfetmişlerdir. Eleştirmenler hangi metnin neye göre lezbiyen olduğu konusunda, yazarın özel hayatından bağımsız olarak, metnin içerdiği heteroseksizm karşıtı perspektif ve yaratıcı dil stratejileri ile ilgilenmişlerdir. Bu bağlamda, kaleme aldığı yapıtlarla yazarın gerçek yaşamı arasında bir bağ kurmanın, söz konusu alanı zenginleştirmeye dair bir katkı sağlamayacağı üzerinde durulmuştur. Zira edebiyat tarihi, lezbiyen temalı romanlar yazarların hayatlarının, magazinsel manada bir ‘tuhafılık’ arama çabasıyla irdelendiğini ortaya koymaktadır. Sırf teması nedeniyle edebi değeri göz ardı edilen romanlar, sosyal bir olguya indirgenerek, roman konusu ile yazarların özel hayatları arasındaki ilişkinin irdelenmesi, lezbiyen edebiyata yönelik heteroseksist tutumlardan bazılarını teşkil eder. Dolayısıyla eleştirmenler, hangi yapıtın neye göre lezbiyen edebiyata dâhil edilebileceği konusunda pek çok farklı soru ortaya atmış olsalar da, bunu saptamayı sağlayacak kesin ölçütlerin mevcut olmadığı noktasında fikir birliğine varmışlardır. Yazarın yöneliminden bağımsız olarak, lezbiyen feminist edebiyata katkı sağlayan yapıtların üretilmesi göz önünde tutulur ve bu durum, yazarın özel yaşamıyla yapıtlarındaki edebi gücü birbirinden ayrı düşünmeyi gerektirmektedir. Esasen yazar ve eseri hususunda odaklanılması icap eden konular şu şekilde özetlenebilir: Yapıtta lezbiyen temsillerinin çarpıtılmadan kaleme alınması; yazarın, eril kanonun kalıplarını beslemekten uzak bir anlatıma sahip olması; patriarkanın olumsuzladığı kelimeleri dönüştürerek yaratıcı bir dil kullanabilmesi; bir propaganda silahı biçiminde ataerki tarafından kadına karşı oluşturulan nefret edebiyatına başkaldırabilme gücünü kalemine yansıtması; öznel deneyimlerin hakim olduğu eserlerde kadının ‘ben’ diyebilmesine ket vuran toplumun heteronormatif yapısını ve bu yapıdaki sakatlıkları açığa çıkarması, süreklilik arz eden lezbiyen feminist edebiyata sağladığı yeni önermelerle, kendisinden sonra da daha güçlü eserlere bir kapı aralayabilmesi... Dolayısıyla sabit yorumlama kanısını reddederek çok katmanlı okumalara el veren lezbiyen feminist yapıtlar, yukarıda sözü edilen vasıflara sahip olabildikleri oranda, azınlık ile çoğunluk arasındaki karşıtlıkları yerinden etme işlevi üstlenmektedir. Zira söz

konusu edebiyatın köşe taşlarından biri de, çoğunluk kültürünü yansıtan yapıtların belirleyici kalıplarını kırma gayreti olmuştur.

Lezbiyen feminist edebiyatın tarihsel seyrine bakıldığında, kimi eserlerin henüz basım aşamasına bile giremediği, yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca yeraltına inen lezbiyen edebiyatın, en fazla örtük anlatımlarla ifade bulabildiği görülmektedir. Bu bağlamda Fransız feminizminde dil konusu, ataerkinin kadın yazını üzerindeki teesirini de açıklayan bir niteliğe sahiptir. Bastırılmış kadın dili, bastırılmış kadın edebiyatı hâline getirilerek kadınlar arası ilişkileri görünmez kılmıştır. Lezbiyen temalı bir yapıtı ataerkinin sınırlarını yıkarak kaleme alan yazarlar, ‘azınlık yazarı’ konumuna itilirler. Öte yandan popüler edebiyattaki lezbiyen temsillerinin, patriarkayı besleyen imgelerle yüklü olduğu göze çarpmaktadır. Bu yapıtlarda hemcinsini seven kadınlar ‘hastalıklı, doyumsuz, mutsuz sonlara mahkûm ve acıyı hak eden’ kişilerdir. Erkek egemen kültürü perçinleyen romanlar kimi zaman kadına ‘yerini bildirme’yi amaç edinerek nasihat veren bir üslupla kaleme alınmışlardır. Geçici bir heves olarak işlenen lezbiyenlik, arayış içindeki kadının, erkeklerde istediğini bulamadığı için yoldan çıkması olarak açıklanır ya da doğru adamı bulduğunda ‘anormal temayüller’in sona ereceği ima edilir. Bu tür romanları çok satanlar listesine taşıyan söz konusu popülerite, kadınlar arası aşkları cinselliğe indirgeyen, pornografik bir anlatımla, erkeğin haz alanına hitap ederek, alelade çizgisini korumuştur. Dolayısıyla sözü edilen çizgide kalarak iktidarın heteroseksist yargılarını besleyen eserler, patriarkanın sesini yükseltmesine hizmet ettiklerinden, çoğunlukla edebi değerlerine bakılmaksızın, el üstünde tutulmuşlardır. Öte yandan ‘azınlık yazarı’ konumuna itilen kalem, istenileni istenildiği şekilde anlatmadığı için marjnlere atılarak göz ardı edilmektedir.

Yukarıda belirtilen nedenle lezbiyen feministler, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren hem ataerkinin dili, hem de olumsuz lezbiyen temsilleri üzerine odaklanmışlardır. İkinci dalga feminizmiyle görünür hâle gelen kadın yazarlar, esas patolojinin lezbiyenlikten kaynaklanmadığını göstermiş ve yaratıcı dil stratejileriyle, ‘öcüleştiren lezbiyen’i, güçlü kadın prototipi olarak işlemişlerdir. Ataerkin baskıya boyun eğmeyen kadınların, edebiyat aracılığıyla nasıl canavarlaştırıldıkları da bu yolla ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu gayret doğrultusunda gelişim gösteren edebiyatta, öznel deneyimlerin yeri büyüktür. Kadının özne konumundan konuşması ve yazması, patriarkanın göz ardı ettiği kadın yazarların günlüklerine, otobiyografilerine ve anılarına yönelik bir araştırmayı gerekli kılmıştır. Bu bağlamda kadının kişisel tarihinin dile getirilmesine verilen önem, feminist edebiyatın temel niteliklerinden birini teşkil eder. Öyle ki, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kimi yazarlar kendi lezbiyen deneyimlerinin anlatılarıyla, ‘dolaptan çıkma’ hikâyelerini kaleme

alırken, kuramcılar ihmâl edilen kadın tarihinin araştırmaları neticesinde, patriarkanın sildiği dişil gramer ve sansürlenmiş kadın yazınına odaklanmışlardır. Ataerkinin dili, kadını yalnızca kendi mahrem alanında kendini ifade etmeye mecbur bıraktığından, lezbiyen feminist edebiyat eserlerinin genellikle birinci tekil şahıs anlatımla kaleme alındıkları göze çarpar. Söz konusu yapıtlar, ‘ben’ konumundan konuşan karakter aracılığıyla, kadına öznelliğini kazandırma gayretini vurgulamaktadır.

Lezbiyen temalı yapıtlar üreten bir yazar için, feminist edebiyat tarihi bağlamında eserlerinin üstlendiği rolü değerlendirmek oldukça önemlidir. 1998’de ilk romanı olan *Gölgeler Çekildiğinde* ile gündeme gelen Cahide Birgül de, bu yapıtındaki üslup ve içerikle, lezbiyen edebiyatın muğlak anlatımlarla beslenen ilk dönemlerine işaret etmektedir. Lezbiyen aşk, *Gölgeler Çekildiğinde* de örtük bir şekilde ele alınır ve roman kişileri de bunu adlandırmaktan oldukça uzaktır. Roman boyunca lezbiyen sözcüğünün bir kez dahi kullanılmayıp, kadınlar arası aşkın görünmezliğine dikkat çekmektedir. Ancak bu üstü kapalılık, heteroseksist kurumsal ve ideolojik uygulamalara yönelik güçlü bir eleştirinin yapıta hâkim olmasına engel değildir. Bu yönüyle *Gölgeler Çekildiğinde*, eril kanonun klişelerini bertaraf eden bir edebiyat geleneği yaratımının ilk denemelerinden birini temsil etmektedir. Feminist edebiyat da, lezbiyen temsillerin, yerleşmiş stereotipleri aşan bir pencereden aktarılmasıyla ilgilenir. Birgül, lezbiyen perspektifini, tatmin edici bir biçimde ifade edebildiği için, ilk romanıyla özel hayatı arasındaki ilişkiyi magazinsel bir gayretle sorgulamak, lezbiyen feminist edebiyatın ölçütlerine ters düşmektedir. Zira buradaki esas unsur, iktidarın sesini yükseltmesine hizmet etmeyen, pornografik eril fantezi temsillerinden azade bir anlatımla romanın kaleme alınmış olmasıdır. Lezbiyen karakterler arasındaki ilişki, iki kadının cinsiyet rollerine bürünmek zorunda olmadığını, lezbiyenliğin erkekliğe özenmek anlamına gelmediğini açıkça gösterir. Hangi karakterin hemcins arzusunun ne zaman başladığına ilişkin açıklamalara yer verilmediği görülmüştür. Çünkü yönelimin neden, nasıl doğduğuna dair bir sorgulama, eril kanonda homofobik tavır pekiştirmektedir.

Günlükler ve mektuplar aracılığıyla kadının kişisel tarihinin anlatımına değer vermesi; histerik görülen kadın karakterleri, edebi gücü besleyecek şekilde çok katmanlı ve dolayısıyla derinlikli ele alması; roman kişilerinin iç çatışmaları aracılığıyla kamusal alanda kadın dilinin nasıl bastırıldığını göstermesi; popüler edebiyatın çarpıtılmış lezbiyen imgelerinden azade kurgusu; uyanmış feminist bir bilinçle her okumada yeni hususlar keşfetmeye elveren üslubuyla *Gölgeler Çekildiğinde* feminist eleştirinin derinden incelemesi gereken eserlerden biri hâline gelmiştir. Zira Birgül, heteronormativitenin yalnızca eşcinsel bireyler üzerindeki negatif etkilerini gözler önüne sermekle kalmaz, heteroseksist ahlakın ikiye bölünmüşlüğü

dolayısıyla roman kişilerinin yönelimlerinden bağımsız olarak çektikleri acıyı da ifade etmeye gayret eder. Bu yönüyle roman, patriarkanın her yönelimden kadına her alanda uyguladığı psikolojik baskıyı ve fiziksel şiddeti ifşa etmektedir. Üstelik söz konusu şiddetin önce ailede başladığını gösteren yazar, bireysel temel özgürlük alanının çekirdek aile yoluyla nasıl daraltıldığını da ortaya koymuştur. Ailenin sevgi diye sunduğu mecburi beraberlikler, patriarkanın temel birimi biçiminde işleyerek, karakterlerde duygusal bağımlılıklar yaratır ve onların ruhlarını sakatlar. Zorunlu heteroseksüellik kavramı da, bu noktadan başlayarak gösterir kendini. Böylelikle lezbiyen feminizmin eleştirdiği hususlar örneklendirilmiş olur. Öte yandan Esin'in, heteroseksüel bir yaşam sürdükten sonra, geçmişle yüzleşme hikâyesini yazarak kendi kimliğini yeniden kurması, lezbiyen feminist edebiyatta aranan başlıca vasıflardan birini teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra, cinsel yöneliminden bağımsız olarak istisnasız her bireyin, heteroseksizm ve heteronormativite yüzünden deneyimlediği çelişki ve çatışmaları ortaya koyan bir yazın, iktidarın tüm katmanlarına yönelik bir eleştiri niteliğiyle dikkat çeker. Romanın çizdiği bu kapsamlı çerçeve, Birgül'ün kaleminin göz ardı edilme nedenlerini de açığa çıkarmaktadır. Yukarıda da değinildiği üzere, 'egemen ideolojinin beklentilerini karşılayacak' şekilde yazmayarak popüler çizgiden kaçınmış olması, onu 'azınlık yazarı' konumuna itmiştir. Patriarkal heteroseksist düzene ilişkin aktarılan bu nesnel gözlemlerinden ötürü Birgül, çarpıtılmış lezbiyen imgeleri yerine toplumdaki çarpık yapıyı gözler önüne sermiş ve geleneksel edebiyat karşısında ilerici, radikal bir duruş benimsemiştir. Kadına duyulan nefret edebiyatındaki propagandacı tutuma rağmen Birgül, eşcinsel aşk propagandası yapma maksadı gütmemiştir. Bilakis, cinsel arzunun 'doğallığı'nı vurgulayarak, arzuyu insana ait değerler içerisinde, etiketleme gereği duymadan soğukkanlı ve nesnel bir duruşla yansıtmıştır. Sistemi tehdit etmeyen homofobik yapıtların aksine, yargılayıcı rolündeki yazar kimliğinden sıyrılan Birgül, insan ruhunun tarafsız bir aktarıcısı olarak, daha ilk romanıyla dışlama mekanizmalarına tabi tutulmuştur. Bu da, Cahide Birgül yazını üzerindeki 'gölgeler'in çekilmesi adına daha derin feminist araştırmaların yapılmasını gerekli kılmaktadır.

Yazarın son romanı *Eflatun Koza* (2009) ise, lezbiyen varlığını açık bir şekilde yaşayarak patriarkanın kozasından çıkabilmiş eşcinsel kadınların hayatlarını ele alır. Dolayısıyla ilk eserin işaret ettiği görünmezlik hususu, güçlü bir lezbiyen varlığıyla yer değiştirmiştir. İlk yapıttaki gibi *Eflatun Koza* da çekirdek ailenin yarattığı bağımlı kişilikler, zorunlu heteroseksizm ve içselleştirilmiş homofobi benzeri unsurlara dikkat çekmektedir. Ancak buradaki ayrım, heteroseksizmi kurumsallaştıran öğelerden biri olarak bilhassa medyanın rolüne değinilmesi ve bağımsız lezbiyen kadın portrelerine açıkça yer verilmesidir;

‘sapık kadın’ imgesini daha da çekici ve gizemli hâle getirmek adına, medyanın eşcinselliği nasıl ticari bir araç şeklinde kullandığı gözler önüne serilmiştir. Bu durumun lezbiyen kadında yaratabileceği kaçınma davranışı ele alınmış ve ‘normallik’ ölçütlerinin meydana getirdiği hapsolmuşluk hissi, yapıttaki mekânların kasveti üzerinden kendini göstermiştir. Zira genel itibariyle Birgül’ün normal-anormal ayrımını sorgulatan yazını, karakterlerin nesnelerle ve girdikleri mekânlarla olan ilişkileri aracılığıyla da ifade bulmaktadır. Bu durum aynı şekilde, karakterlerin dili ve yazarın sözcük seçiminde de görülür. Birgül yine benzer bir stratejiyle ‘histerik kadın’ imgesini, yapıtının edebi gücünü besleyecek biçimde çok katmanlı karakterler ve metinler yaratarak kullanır. Zira erkek egemen kültürün olumsuzladığı kelimeleri dönüştürmek, lezbiyen feminizmin de, Fransız feminizmindeki dil kuramcılarının da hayli önem attığı bir konuyu teşkil etmektedir. Nihayetinde stereotipleri beslemekten kaçınarak, yazar yine popüler edebiyatla arasındaki mesafeyi korumuştur. Toplumda eşcinselliğin nasıl korkunç bir utanç kaynağı olarak algılandığına dikkat çekilmesi, bununla ilişkilendirilen kişilerin dahi geçmişlerini ‘lezbiyenlik lekesi’nden arındırma çabalarının dile getirilişi, normal-anormal ayrımını cesur bir anlatımla yerinden etmiştir. Hegemonik iktidarın desteklediği bu ayrım, romandaki nefret söylemleri yoluyla da ortaya koyulmuş ve gerçekte böyle bir ayrımın söz konusu olamayacağı vurgulanmıştır. Bu yapıtta Birgül, açıkça kadınlar arası aşkın arkadaşlıktan beslenen yönlerine değinmiş, her lezbiyen ilişkide cinselliğin yaşanmasına gerek olmadığının altını çizmiş ve hatta lezbiyen ayrılıkçılık kuramını örneklendiren pasajlara yer vermiştir. Lezbiyen feminizmi içinde gelişen ayrılıkçılık fikri, burada geniş kapsamlı bir çerçeveden aktarılır. Bütün çeşitleri ile ayrılıkçılık, kadınlar arasında dayanışmayı güçlendiren her kadın topluluğunda mevcuttur ve romanda da bu biçimde işlenerek, radikal kısıtlamaların ötesinde bir değerlendirmeye imkân tanımıştır. Yazar, birbirine aşık kadınların, onları yargılayacak bakışlardan uzak kalabildikleri bir alan oluşturma gayretine dikkat çekerek, ayrılıkçı kuramın da homofobiye karşı bir duruşta temellendiğine işaret eder ve heteroseksist yapının çarpık sonuçlarını bir kez daha ortaya koyar.

Nihayetinde her iki roman da, heteronormatif toplumdaki patolojinin, karakterlere ne şekilde yansıdığını göz önüne sermektedir. Böylece Birgül, ataerkinin kültürel sakatlıklarını ve bunun roman kişilerinde yarattığı psikolojik çöküntüyü dile getirerek, heteroseksizmin maskesini düşürür. Sistemin aksayan yönleriyle eleştirisini yapabilen, edebi değeri güçlü lezbiyen temalı romanlar, bu tema doğrultusunda gelişen edebiyatın köşe taşı niteliğindedirler. Birgül’ün de, sözü edilen her iki yapıtı, bilhassa bu hususa dikkat çektiği için kimi tepkilerle karşılanmıştır. Romanlarla Birgül’ün özel hayatı arasında bir bağ

kurulmaya çalışılmış, heteroseksist yargılara maruz kalarak edebi değeri geri plânda bırakılmıştır. Kadın tanımlı deneyimleri pornografik, eril bir bakış açısıyla aktarmayan Birgül'ün, geleneksel toplumsal cinsiyet algısını sorgulayan bir tutum benimsediği görülmektedir. Romanlarının birinci tekil şahıs kurgusu, kadının özne konumundan konuşmasına duyulan ihtiyaca, eril hegemonyaya rağmen sesli hâle gelebilmenin önemine dikkat çeker. Bilhassa ikinci roman, 'adlandırılmayanı adlandırmak' konusunda güçlü bir gayrete işaret etmektedir. Kimi zaman geleneksel kalıplara göndermeler yaparak, kimi zaman nefret söylemlerinin roman kişisini ruhsal olarak nasıl zedelediğini göstererek Birgül, çok katmanlı okumalara imkân tanıyan yapıtlar ortaya koymuştur. Dolayısıyla bu çalışmanın konusunu oluşturan iki roman için de, lezbiyen feminist edebiyatı zenginleştiren unsurlar barındırdığı öne sürülebilir. Birgül gerek yaratıcı dili, gerekse güçlü kurgusuyla kendi özgünlüğünü yakalamış ve spesifik bir kadın yazını oluşturma yönündeki gayretlere katkıda bulunmuştur. Dolayısıyla onun satırlarında, kadına öğüt veren iktidarın sesi silinir ve kadın dilinin nasıl bastırıldığı örneklendirilir. Bireysellikleri heteroseksizm nedeniyle sekteye uğrayan roman kişileri, toplumsal yapıdaki bu zorbalığı imleyen timsaller olarak, konuya ilişkin net bir eleştiri sunmaktadır. Sözü edilen noktalar, nesne ve mekânlar üzerinden okunabildiği için, karakterlerle eşyaların anlatımı ve mekân tasvirleri, onların psikolojisine dair çözümlemeler içermektedir. Lezbiyenliği 'heteroseksüelliğin çocukça taklidi' olarak yargılayan kanona karşın Birgül, otoriter yazar rolüne bürünmeden, asıl yargılanması gerekenin homofobi olduğunu açığa çıkarmıştır. Patriarka, edebiyatı, heteroseksüelliği dayatma aracı olarak propaganda biçiminde kullanırken, Birgül herhangi bir eşcinsel aşk propagandası yapma yanlışına düşmemiştir. Tüm bunlar, eril sembollerin yapıbozuma uğratılmasına hizmet etmiş ve geleneksel edebiyatın sınırlarına karşı koymuştur.

İlk ve son roman arasında geçen dönem, LGBTİ+ bireylerin de daha çok örgütlenmeye başladıkları, giderek yönelimlerini açıkça yaşadıkları bir zaman aralığına işaret eder. Dolayısıyla 1970'ler öncesi ve sonrasındaki lezbiyen feminist edebiyatın tarihsel seyrini açığa çıkaran bu yapıtlar, aynı zamanda Türkiye'deki LGBTİ+ tarihinin gelişim sürecini de göstermektedir. Yaşam ve edebiyatın iç içe geçtiği bir noktada, toplumun geçirdiği süreçlerin romanlara yansımaları da bundan hareketle gözlemlenebilir.

Bu tezde incelenen iki romanının barındırdığı lezbiyen feminist edebiyat özellikleri, romanlardaki özgün anlatım, sağlam kurgu, sıra dışı ve sürprizli karakterler ile Türk romanına sağladığı katkı, Cahide Birgül'ün, unutulmaz kalemler arasında yer almasını sağlamıştır. Ancak iktidarın sesiyle yazarak popüler çizgide kalan, çarpıttığı imgelerle lezbiyeni pornografik anlatımlara mahkûm eden kitapların satış oranlarına bakıldığında,

Birgöl'ün adını duyanların dahi pek az olması şaşırtıcı değildir. Çünkü o, popülerite kaygısıyla yazmadığından, iktidarın bastırma mekanizmalarına maruz kalmış ve roman kişilerindeki ruhsal bozuklukların asıl kaynağını açıkça ortaya koymaktan geri durmamıştır. Bu yönüyle 'azınlık yazarı'' konumuna indirgenen Birgöl, çoğunluk kültürünün tek gerçeği yansıtmadığını da göz önüne serer. Sözü edilen vasıflar, LGBTİ bireylerin maruz kaldığı dışlama mekanizmalarına benzer biçimde, Birgöl'ü de, kanondan beslenip cemaatleşen edebiyatın dışında bırakmıştır. Onun kitapları üzerine pek yazılmamış ve tartışılmamış olmasının temel nedenini, 'bizden olmayan' algısının yarattığı mesafede aramak gerekir. Dolayısıyla bu çalışma, edebiyatta hak ettiği değer göz ardı edilen bir yazarın yapıtları üzerindeki 'gölgeler'in çekilmesi umuduyla ve 'koza'sından çıkan lezbiyen varlığının ataerkiye rağmen mevcudiyetini güçlü kalemle sürdürdüğünü göstermek amacıyla gerçekleştirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aytemiz, Beyhan Uygun. *Halide Edip ve Feminist Yazın*. Yüksek lisans tezi. Bilkent Üniversitesi, 2001.
- Bachman, Ingeborg. “Gomore’ye Bir Adım.” *Otuzuncu Yaş*. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Yapı kredi Yayınları, 2015. Print/Basılı yayın.
- Ballım, Esra. “Aşk Ne Zaman Aşk?” *Kitap Zamanı*. Eylül 1998. Web. 27 Nisan 2019.
- Barnes, Djuna. *Geceyi Anlat Bana*. Çev. Aslı Biçen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2018. Print/Basılı yayın.
- Barry, Peter. *Beginning Theory*. Manchester and New York: Manchester UK University press, 2009. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Akışkan Aşk*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap, 2012. Print/Basılı yayın.
- Bayhan, Vehbi. “Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet.” *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*. Doğu-Batı, 16.63(2011): 148-163. Basılı Yayın.
- Beauvoir, Simone de. *Kadın İkinci Cins: Bağımsızlığa Doğru*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 2013. Print/Basılı yayın.
- Bird, R. *Elements Of Cinema Tarkovski*. London: Reaction, 2008. Print.
- Bora, Aksu. “İnsan Hakları ve Toplumsal Cinsiyet.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 36-40. www.antihomofobi.org
- Boratav, Bolak, Hale. “Psikolojide Heteroseksizm.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 73-79. www.antihomofobi.org
- Butler, Judith. *Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı Durma*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007. Print/Basılı yayın.
- Butler, Judith. *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Kitap, 2008. Print/Basılı yayın.

- “Cahide Birgül.” *Tanzimat’tan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapıkredi yayınları, 2001. Basılı yayın.
- Candansayar, Selçuk. “Tıbbın Eşcinselliğe Bakışı İçin Bir Arkeoloji Denemesi.” *Cogito*, 65-66. (2011): 150-175. Basılı Yayın.
- Candansayar, Selçuk. “Bir Ötekileştirme Pratiği Olarak Cinselliğin Tıbbileştirilmesi Ve Eşcinsellik.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 69-72. www.antihomofobi.org
- Candansayar, Selçuk. “Eşcinsel mi, İbne mi?” *Anti-Homofobi Kitabı 2*. Haz. Ali Erol ve Nevin Öztö. Ankara: Ayrıntı, Ağustos 2010. www.antihomofobi.org
- Connel, W, R. *Toplumsal Cinsiyet Ve İktidar*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016. Print/Basılı yayın.
- Debeli, Gülsüm ve Rahte, Emek, Çaylı. “Bir Yanlış Var Bu Temsilde: Medyaya Müdahil Olmak.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 116-122. www.antihomofobi.org
- Demirkan, Eser. “Gölgeler Çekildiğinde Geride Gölgelerden Başka Ne Kalır?” *Kitap-lık Dergisi*, 36. (1999): 260-263. İstanbul: Yapıkredi Yayınları. Basılı yayın.
- Direk, Zeynep. *Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*. İstanbul: Metis, 2018. Basılı Yayın.
- Direk, Zeynep. “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi.” *Cinsiyetli Olmak*. Haz. Zeynep Direk. İstanbul: Yapıkredi, 2014. 67-84. Basılı Yayın.
- Direnç, Dilek. (2014). *Kadın Yazarlardan Eski Masallar Yeni Meseller*. İzmir: Ege Üniversitesi, 2014. Basılı yayın.
- Douglas, Carol Anne. (1995). *Sevgi ve Politika: Radikal Feminizm ve Lezbiyen Teori*. Çev. Nilgün Aydoğan, İstanbul: Kavram Yayınevi, 1995. Print/Basılı yayın.
- Doğaner, Hülya Serap. (1992). *Leyla İle Şirin*. İstanbul: Varlık, 1992. Basılı yayın.
- Donovan, Josephine. *Feminist Teori: Entelektüel Gelenekler*. Çev. Aksu Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015. Print/Basılı yayın.
- Duru, Orhan. (1998). “Gölgeler Çekildiğinde.” *Yeni Yüzyıl*. Ağustos 1998. Web. 27 Nisan 2019.

- Durudoğan, Hülya. “Judith Butler ve Queer Etiği.” *Cogito*, 65-66. (2011): 87-98. Basılı Yayın.
- Durudoğan, Hülya. “Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır.” *Cogito*, 65-66. (2011). 176-184. Basılı Yayın.
- Durudoğan, Hülya. “Uness Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın.” *Cinsiyetli Olmak*. Haz. Zeynep Direk. İstanbul: Yapıkredi, 2014. 51-66. Basılı Yayın.
- Düşmanı Sevmek*. Çev. Melis Dedeoğlu. 2015. Web. 9 Mayıs 2019.
- Ellis, Mary Lynne. “Hastamız Homofobi.” *Cogito*, 65-66. (2011): 201-211. Basılı Yayın.
- Ersoy, Burcu. “Her Kadın Heteroseksüel Değildir: Çifte Kavrulmuş Mücadelede Eşcinsel ve Biseksüel Kadınlar.” *Cogito*, 65-66. (2011): 411-426. Basılı Yayın.
- Faderman, Lillian. (1997). *Erkek Aşkın Ötesinde: Kadınlar arasında Romantik Dostluk ve Aşk*. Çev. Zülal Kılıç. İstanbul: Göçebe Yayınları, 1997. Print/Basılı yayın.
- Fine, Cordelia. *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*. Çev. Kıvanç Tanrıyar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010. Print/Basılı yayın.
- Firestone, Shulamit. *Cinselliğin Diyalektiği*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Payel Yayınları, 1993. Print/Basılı yayın.
- Gazioğlu, Elif. “Hükümet Programlarında Kadın Temsilleri ve Kadınlara Yönelik Söylem.” *Doğu-Batı*, 16.63(2011): 94-108. Basılı Yayın.
- Grosz, Elizabeth. “Deneysel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek.” *Cogito*, 65-66. (2011): 8-50. Basılı Yayın.
- Göregenli, Melek. “Heteroseksizm, Homofobi ve Nefret Suçları: Sosyal Psikolojik Yaklaşım.” *Cogito*, 65-66. (2011): 354-373. Basılı Yayın.
- Göregenli, Melek. “Gruplararası İlişki İdeolojisi Olarak Homofobi.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 8-18. www.antihomofobi.org
- Göregenli, Melek. “Ayrımcılığın Şiddeti: Nefret Suçları.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 49-55. www.anti-homofobi.org
- Gürpınar, Melisa. “Başarılı Bir İlk Roman Örneği.” *Cumhuriyet Kitap*. Eylül 1998. Web. 27 Nisan 2019.
- Gürpınar, Melisa. “Gölgeler Çekildiğinde.” *Cumhuriyet Kitap*. 449. (1998) Web. 27 Nisan 2019.

- Hartman, Heidi. *Marksizm'le Feminizmin Mutsuz Evliliği*. Çev. Gülşat Aygen İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006. Print/Basılı yayın.
- Highsmith, Patricia. (2001). *Trendeki Yabancı*. Çev. Tomris Uyar. İstanbul: Can Yayınları, 2001. Print/Basılı yayın.
- Hooks, Bell. *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu politika*. Çev. Aysel Yıldırım-Ece Aydın-Berna Kurt-Şirin Özgün. İstanbul: BGST, 2019. Print/Basılı yayın.
- Humm, Magie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Çev. Kollektif. İstanbul: Say Yayınları, 2002. Print/Basılı yayın.
- İleri, Selim. *Yarın Yapayalnız*. İstanbul: Everest, 2011. Basılı yayın.
- İlhan, Attila. (2018). *Fena Hâlde Leman*. İstanbul: İşbankası, 2018. Basılı yayın.
- Irigaray, Luce. *Başlangıçta Kadın Vardı*. Çev. Melike Odabaş ve İlknur Özallı. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014. Print/Basılı yayın.
- Irigaray, Luce. *Ben Sen Biz*. Çev. Sabri Büyük Düvenci ve Nilgöl Tural. İstanbul: İmge Kitabevi, 2006. Print/Basılı yayın.
- İrızık, Sibel. ve Parla, Jale. *Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim yayınları, 2011. Basılı yayın.
- Kaos GL. *Aşkın L Hali*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016. Basılı Yayın.
- Kaos GL. *Her Kadın Heteroseksüel Değildir*. İstanbul: Ayrıntı, 2007. Basılı Yayın.
- Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. Çev. Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin. Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, İstanbul: Metis Kitap, 2013. Basılı yayın.
- Köksal, Sırma. Vizyon. Eylül 1998. Web. 27 Nisan 2019.
- Meulenbelt, Anja. *Utanç Bitti*. Çev. İlknur İgan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993. Print/Basılı yayın.
- Millet, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınları, 2011. Print/Basılı yayın.
- Moran, Berna. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim, 2018. Basılı yayın.
- Olano, J, Pamela. (1991). "Lesbian Feminist Literary Criticism." *Womens Studies Quarterly*. 19.3/4 (1991): N. Pag.
- Öğüt, Hande. "Kültürel Aşklardan Anaerkil Ütopyalara, Kültürel Ayrılıkçılardan Sadomazoşist Cinselliğe: Lezbiyen Edebiyat ve Eleştirisi." *Cogito*, 65-66. (2011): 288-319. Basılı Yayın.

- Öğüt, Vefa Saygın. “Bir Sosyal Mekanizma Olarak Toplumsal Cinsiyet: Heidi Hartman’a Eleştirel Realist Bir Yorum.” *Doğu-Batı*, 16.63(2012): 46-70. Basılı Yayın.
- Özkazanç, Alev ve Özkan Aktaş. “Judith Butler’in Nefret Söylemi Eleştirisi: Dildeki Performatif ve Yaralayıcı Dil.” *Fe Dergi* 1. (2018): 1-13. Web. 24 Aralık 2018.
- Öztop, Nevin ve Judith Butler. “Birey Kendi Farklılığında Yeşerebilmeli.” *Anti-Homofobi Kitabı*/2. Haz. Ali Erol ve Nevin Öztop. Ankara: Ayrıntı, Austos 2010.
www.antihomofobi.org
- Palabıyık, Adem. “Toplumsal Cinsiyete Sosyolojik Bir Yaklaşım: Ortadoğu’nun hâlleri.” *Doğu-Batı*, 16.63.(2011): 226-259. Basılı Yayın.
- Paker, Murat. “Psikanalizde Eşcinsellik.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 87-91. www.antihomofobi.org
- Pilcher, Jane. “Toplumsal Cinsiyet ve cinsiyet eşitsizliği üzerine Açıklamalar.” *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*. Ed. Anthony Giddens. Çev. Günseli Altaylar. İstanbul: Say yayınları, 2017. S. 107-120. Basılı yayın.
- Proust, Marcel. *Kayıp Zamanın İzinde: Sodom ve Gomore*. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapıkredi Yayınları, 2009. Print/Basılı yayın.
- Rahte, Emek Çaylı. “Bedenimizin Sınırları, Dünyamızın Sınırları Değildir.” *Anti-Homofobi Kitabı*/2. Haz. Ali Erol ve Nevin Öztop. Ankara: Ayrıntı, Austos 2010.
www.antihomofobi.org
- Rich, Adrienne. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.” (1980):1-27. Web.28 March 2018.
- Rich, Adrienne. “When We Dead Awaken.” *College English* 34.1 (1972): 18-30. Web.27 March 2018.
- Savran, Gülnur Acar. “Heteroseksizm: Patriarkanın En Güçlü Dayanağı.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 151-156. www.antihomofobi.org
- Selek, Pınar. *Maskeler Süvariler Gacılar*. İstanbul: Ayizi, 2014. Basılı yayın.
- Selek, Pınar. “Türkiye’de Özgürlüğü Ararken.” *Cinsiyetli Olmak*. Haz. Zeynep Direk. İstanbul: Yapıkredi, 2014. 118-129. Basılı Yayın.

- Sesveren, Birgöl Cahide. *Gölgeler Çekildiğinde*. İstanbul: Everest, 2009. Basılı yayın.
- Sesveren, Birgöl Cahide. *Eflatun Koza*. İstanbul: Everest, 2010. Basılı yayın.
- Solanas, Valerie. *Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu*. Çev. Ayşe Düzkan. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2002. Print/Basılı yayın.
- Stevens, H. Ed. *Gey ve Lezbiyen Yazını*. Çev. Kıvanç Tanrıyar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011. Print/Basılı yayın.
- Sur, Hülya. “Neşeye Övgü: Cahide Birgöl İçin.” 2009. (Alındığı tarih: 09.04.2019).
<http://m.bianet.org/biamag/kultur/119367-nese-ovgu-cahide-birgul-icin>
- Tuğcu, Nemika. (1998). “Kurgulayacak, Ama Asla Kurcalamayacaksın.” *Cumhuriyet Kitap*. Eylül 1998. Web. 19 Mart 2019.
- Türker, Yıldırım. “Cahide Birgöl İle Muamma.” *Radikal.com*. Kasım 2009. Web. 19 Nisan 2019.
- Türkeş, Ömer, A. “Cinsel Özgürlükleri Yasaklayan Bir Kültür ‘Homofobik’tir.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 126-136.
www.antihomofobi.org
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. New York: Routledge press, 2006. Print.
- Weeks, Jeffrey. “Bedenden ve Cinsellikten Söz Ettiğimizde Ne Demek İstiyoruz?” *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*. Ed. Anthony Giddens. Çev. Günseli Altaylar. İstanbul: Say Yayınları, 2017. Basılı Yayın.
- Winterson, Jeanette. *Tek Meyve Portakal Değildir*. Çev. Sevin Okyay. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017. Print/Basılı yayın.
- Winterson, Jeanette. *Vişnenin Cinsiyeti*. Çev. Pınar Kür. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2018. Print/Basılı yayın.
- Wittig, Monique. *Straight Düşünce*. Çev. Leman Sevdâ Dancıoğlu, Pınar Büyüktaş. İstanbul: Sel yayıncılık, 2012. Print/Basılı yayın.
- Wollstonecraft, Mary. *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. Çev. Deniz Hakyemez. İstanbul: Türkiye İşbankası Kültür Yayınları, 2007. Print/Basılı yayın.

Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015. Print/Basılı yayın.

Woolf, Virginia. *Orlando*. Çev. İlknur Özdemir. İstanbul: Kırmızı Kedi, 2015. Print/Basılı yayın.

Yetkin, Nesrin. “Psikiyatrinin Homofobisi.” *Anti-homofobi Kitabı*. Haz. Ali Erol. Ankara: Ayrıntı, Eylül 2009. 79-84. www.antihomofobi.org

Yüksel, Şahika. “Eşcinsellik, Sosyal dışlanma ve Ruh Sağlığı Sorunlarına Yaklaşım.” *Anti-Homofobi Kitabı/2*. Haz. Ali Erol ve Nevin Öztop. Ankara: Ayrıntı, Ağustos 2010. www.antihomofobi.org

Zimmerman, Bonnie. (1981). “What Has Never Been.” *Feminist Studies*. 7.3 (1981): P. 451-475. Web. 25 May 2018.

EKLER

I. HÜLYA SÜRER İLE SÖYLEŞİ

ÖN AÇIKLAMA

Cahide Birgül'ün kalemıyla tanıştığımın bu yana, daha fazla anla ve daha fazlasını anlat, diyen bir ses var içimde. Ben bu sesle yola çıktım ve yapacağınız katkı tek cümlelik dahi olsa yoluma eşsiz biçimde klavuz olacaktır.

Gönüllü katılımınızdan ötürü cevaplamayı uygun bulmadığınız herhangi bir soruyu atlayabileceğiniz gibi, yanıtlarınızın yalnızca izniniz dahilinde tezimde ve bu konuda yapacağım diğer çalışmalarda yayınlanacağını bilgililerinize sunarım. Çalışmalarında Birgül'ün eşsiz değerdeki kalemıyla ilgilendiğimden, ele aldığı eşcinsel temalı romanlarla yazarın yönelimini bağdaştırmaya çalışmak gibi gereksiz bir gayret taşımadığımı belirtmek isterim; kendim lezbiyen bir birey olarak, sadece Birgül'ün ışık saçan yapıtlarının karanlıkta kalmaması adına bu çalışmayı yürütmekteyim; dolayısıyla lezbiyen yazını ifadesini kullandığımda, yazarın özel hayatına ilişkin herhangi bir göndermede bulunmayı asla düşünmediğimi belirtmek isterim. Özel bir paylaşımına yer verir ve bunun rızanız dışında yayınlandığını görürseniz, bu taktirde elbette hukuki mecralara başvurma hakkınız saklıdır.

SORULAR

1. Cahide Birgül'ün nasıl bir çocukluk yaşadığına ilişkin neler biliyorsunuz?

Nasıl bir ailede yetişti ve edebiyata olan ilgisi kendini ne zaman, nasıl göstermeye başladı? Günlük tutar mıydı? Yanıtınız olumlu ise çocukluğundan bu yana tuttuğu günlüklerden hiç bahsetti mi, onları saklar mıydı?

...

2. Mimar ve yazar olmak, hayatının erken dönemlerinde planladığı şeylerden miydi? Planlı yaşama ya da akışa bırakma hali onun eserlerinin kurgu ve yazım aşamasına nasıl yansımış olabilir?

Yanıt: İlk gençlik döneminde mimarlığı seçişinin hikayesini bilmiyorum. Ancak Cahide Birgül, cinsiyetçi söylemin ön yargılı biçimde erkeğe atfettiğinin aksine, teknik zekâsı hayli yüksek biriydi; dolayısıyla mimarlık tercihi hiç şaşırtıcı değil. İyi bir gözlemci olması nedeniyle, hayata, insanlara ve durumlara dair tespitleri; söyleyecek sözü her vakit olan biriydi. Yazarlığı da bu nedenle şaşırtıcı değil.

Birgöl'ün mimar oluşu, insanı çevreleyen maddi düzene, nesnelerin temsil ettiğı sınıfsallığa, insanın bu düzen ile kuşatılmışlık içindeki bunaltısına, yani eşya ve mekânla gerilimli ilişkisine dair güçlü bir bakış geliştirmesinde etkindir diye düşünüyorum. Dolayısıyla mesleki bakışın, eserlerine, anlatımına geçtiğini, mekân ve eşya betimlemelerindeki o keskin gözü mümkün kıldığını düşünüyorum. Ayrıca çalışma yöntemine, öz disiplinine de katkısı olduğunu...

3. İlk deneme, oyun vs. yazma girişimleri hayatının hangi dönemlerine dayanıyor?

...

4. Susmak konuşmanın bir tür edimidir ve yazmak bu tip bir konuşmaya kapı aralar. Sizce Cahide Birgöl, sustukça yazanlardan mıydı? Bilhassa eşcinsel temalı romanlarının, kendini keşfetme ve açılma aşamasında olan bireylere uzanmış bir el olduğu kanaatindeyim. Heteronormatif bir toplumda etrafı homofobi ile örölü LGBTİ+ bireylere onun ilk ve son romanının ne ifade etmiş olabileceğine dair gözlemleriniz var mı?

Yanıt: *Gölgeler Çekildiğinde* doksanların sonunda yayınlandığında bilgisayar kullanımı yaygınlığı ve internet- sosyal medya erişimi bugünkü düzeyinin çok altındaydı ve bu nedenle daha kapalı bir toplumduk; lgbt hareket henüz emekleme aşamasındaydı; lgbt edebiyat okurları için *Gölgeler Çekildiğinde*, örtük-katmanlı anlatımına rağmen “içeriden” bir anlatı oluşun tüm kodlarını taşıyordu ve Esin karakterinin kimseye ve kendisine bile tam açılmadan yaşadığı, içselleş(tiril)miş homofobisine yenik düşen yitik bir aşk hikâyesi olarak, eşcinsel varoluşun içsel-dışsal deneyimleriyle örtüşüyordu. *Gölgeler Çekildiğinde*’yi tesadüfen bulup okuduğumda, çok heyecanlandığımı hatırlıyorum. Esin’in o kendiyle barışık olamama hali, varolan ataerkil, heteroseksist düzen içindeki çıkışsızlığı, eşcinsel varoluşun kuşatılmışlığının da temsiliydi. Eflatun Koza ise lgbt hareketin güçlendiğı döneme denk düşer, nitekim kitapta da açık lezbiyen karakterler vardır; ilişkileri nedeniyle tepki gören ve gizemli biçimde kaybolan bir kadın çift vardır; yani artık sisler gerisinde değildir eşcinsel aşk; varolma mücadelesini açıktan sürdürmekte, düşmanlıkla karşılaşmakta ama aşk direnmektedir.

5. Yirmi kadar Oyunu yayınlandıktan sonra roman yazmaya onu yönelten şey ne olmuş olabilir? Böyle bir kararı alışında belirleyici olan nelerdi? Kendisi: “İki senaryoyu aynı anda yazabilirim ama bir roman yazıyorsam yalnızca onunla başbaşa kalmam gerekir.” Diye belirtiyor. Romanın ondaki bu özel yerini neye borçluyuz?

Yanıt: Cahide Birgöl'ün, radyo oyunları ve senaryolardan sonra bir noktada yüzeyde akıp giden olaylar ve durumlar silsilesiyle yetinemeyip, derinleşme ve insan ruhunu daha fazla deşme ihtiyacıyla roman türüne yöneldiğini düşünüyorum. Psikolojik gerilim de; insan ruhunun karanlık labirentinde gezinmek için uygun bir türdü.

6. Birgöl yazarken kendini dış dünyaya kapatan yazarlardan mıydı? Karakter ve olay seçimlerini özellikle şekillendiren belli unsurlar var mıydı?

Yanıt: Hayır, yazarken inzivaya çekilen yazarlardan değildi; buna gerek de kalmazdı, çünkü -bu da mesleki bir yetenek idi belki- romanına yöneldiğinde, zaten tümüyle ona odaklanmış olurdu. Bir kez bile “çalışmıyorum, dikkatim çok dağılıyor” gibi bir şikâyet ya da bahane duyduğumu hatırlamıyorum ondan... Masasına oturduğu an çalışabilirdi ve çalışmaya başladığında dış dünyanın seslerini duymazdı.

7. Türkiye doksanlarının sonlarında bir kadın yazar olarak eşcinsel temalı yazdığı ilk roman, büyük bir cesaret ve kaleminden okura ışık ışık dolan bir cennet örneği diye düşünüyorum. İlk romanında, gölgede kalmış bir eşcinsel aşkı anlatmaya onu sevk eden şey sizce tam olarak neydi? İlk romandan yaklaşık dokuz yıl sonra gelen “eflatun koza”da eşcinsel aşka ve lezbiyen cemaatten bireylerin anlatımına ilişkin daha keskin ifadeler görmekteyiz. Bu iki roman arasında geçen dokuz yıl Cahide Birgöl’de neleri değiştirdi? İlk romanı ve son romanı arasındaki ruhsal yolculuğu ona ne kattı veya ondan neleri aldı? Bu süreç boyunca verdiği kanser mücadelesinin romanlarını ne şekilde etkilediğini düşünüyor sunuz?

Yanıt: Türkiye’nin ciddi ölçüde kapalı bir toplum olduğu ve eşcinsel hareketin henüz emeklediği yıllarda, eşcinsel temalı bir aşk romanı yazmış olması cesurcaydı. Gölgele Çekildiğinde’den Eflatun Koza’ya giden süreçte ise Türkiye’de yaşanan toplumsal dönüşüm, lgbt aktivizminin güçlenmesi, Onur yürüyüşleriyle toplumsal görünürlüğün artması bir etki-tepki reaksiyonuyla, hem sistemin sürekli yeniden ürettiği heteroseksizme/zorunlu heteroseksüelliğe yönelik farkındalığı, eleştiriye güçlendirdi, hem de homofobik tutumları belirginleştirdi. Eflatun Koza’da, cinsel yönelimiyle barışık, öz güvenli, güçlü lezbiyen karakterler var ve eşcinsellerin sosyalleşmesinde, bir araya gelişlerinde önemli olan gey bar da romanda önemli mekanlardan biri; toplumsal evrilmelerle paralel yansıtımlar bunlar. Cahide Birgöl’ün bu iki romanı arasındaki on bir yıl aynı zamanda kişisel tarihçesinde kanser hastalığıyla mücadelesine denk düşen bir süre ve ciddi sağlık sorunlarına rağmen bu eserleri üretebilmesi onun güçlü, direngen kişiliğinin göstergesidir. Yine de, romanlarındaki

karakterlerin tünelin ucundaki ışığı bulamamış olmalarında hastalığının neden olduğu halet-i ruhiyenin de etkisi vardır diye düşünüyorum.

8. Roman karakterlerinin içe dönük yapıları, onun karakterinden de izler taşıyor muydu? *Gölgeler Çekildiğindeki* Esin ve Deniz karakterleri ile *Eflatun Kozadaki* Evrim'in akışkan cinsel kimlikleri, tek ebeveynle yaşadıkları orta sınıf, izbe evlerin atmosferlerindeki benzerlik üzerinde durmak istiyorum. Bu karakterleri incelediğimizde, onların ruhsal problemlerinin kaynağını, toplumun mikro birliği olan ailede bulmak mümkün. Psikolojik şiddet, karakterlerin travmalarındaki ruhsal bilmeceler, onların pırıltısız dünyalarında bizi dolaştırması, Cahide Birgül'ün kendi hayatından ne gibi izler taşıyor olabilir?

Yanıt: Karakterlerin kendi evrenlerinde hapsolmuşlukları, dış dünyanın engellemelerini aşıp, sağlıklı çözüm(ler) geliştirememeleri, zihinsel yarılmışlıkları; nevrozdan psikoza uzanan bıçak sırtı halleri ile Cahide Birgül'ün neşeli, sarkastik, dışa açık kişiliği, benzeşmek bir yana, tümüyle karşıt özelliklerdedir... Cahide Birgül, güçlü bir gözlem yeteneğine sahipti; yalnız bakmaz, görürdü de... Aile-birey, ebeveyn-çocuk ilişkileri üzerine toplumsal gözlemleriyle beraber; Esin, Deniz, Evrim karakterlerini de tanıştığı/tanışmadığı gerçek kişilerden beslenerek yarattığı kanısındayım.

9. Anlatımı sade bir biçimde akarken, romanların sonunda her şeyi altüst eden bir girdap beliriveriyor. Mekanlar, karakterlerin iç dünyalarına eşlik edecek kasvetli bir atmosfere sahip. Romanlardaki gerilim öğeleri, iç dünyalardaki huzursuzluktan kaynaklanır ve düğümlerin çözümü de genelde dengeleri yerle bir eder. Sizce onu bu tür bir anlatımın ustası yapan öğeler nelerdi?

Yanıt: Keskin, sarkastik zekasıyla birlikte, yazarlık yaşamının en verimli dönemine girdiği sırada yakalandığı ölümcül hastalığın, onun anlatısına kendi rengini veren unsurlar olduğunu düşünüyorum.

10. Roman kişilerinin iç çöküntülerinin asıl nedeni, şahsi ruhsal problemlerden ziyade, toplumsal çarpıklıklardan kaynaklanmakta. Birgül'ü bu yolla toplumsal patolojiyi eleştiren bir kalem olarak okuyabilir miyiz?

Yanıt: Cahide Birgül, tüm romanlarında heteronormatif “sıcak yuva-mutlu aile” klişesini yerle bir eder. Toplumsal bir patolojinin bireyleri nasıl nevrozlaştırdığını, kendilerine ve birbirlerine yabancılaştırdığını, kendilerini ifade edebilmekten

uzaklaştırdığını gösteriyor. Bachmann, bir söyleşisinde “*Faşizm, atılan ilk bombalarla başlamaz. Faşizm, insanlar arasındaki ilişkilerde başlar*” der. Birgül’ün kurgu evreninde de, aile birey üzerindeki psikolojik şiddetin başladığı ilk yerdir, sistemin birey kontrol merkezidir; her iki romanda da anne-babalar çocuklarına duygusal şiddet uygulamaktadırlar. Doğal olarak, Cahide Birgül anlatısı; ataerkil, heteroseksist baskıcı aile yapısının eleştirisidir.

11. Romanlarındaki aile birliktelikleri sevgiden çok genelde zorunlu beraberliklerden kaynaklanıyor. Bu nokta, onun aileye ilişkin tutumunu ne ölçüde yansıtmakta?

Yanıt: Kendi tanıklığımla, onun müşfik ve liberal bir anne olduğunu kesinlikle söyleyebilirim; eşinden boşanmış olduğu için bekar, çocuğunu tek başına yetiştiren bir anneydi ve oğluyla da dengeli, sağlıklı bir ilişki kurmuştu. Romanlarında eleştirdiği, çocuklarını duygusal anlamda istismar eden ebeveynlerin ve baskıcı aile yapısının ötesinde, özgürlük alanı hayli geniş bir alternatif bir küçük aile... Birgül için aile, bireysel gelişimin ve özgürlüğün önünde bir set olmamalıdır; çocuklar da, ebeveynler de özgürlüklerinden vazgeçmemelidir.

12. Mağlup doğmuş karakterler, dış dünyaya çıktıklarında, karşılaştıkları atmosferin daha aydınlık ve güven verici olmadığını görürler. Anlatıcı da dahil, onun romanlarında neredeyse kimseye güvenmek kabil değildir. İnsanın tutku ve takıntılarından bir şiddet örüntüsü yaratır, ancak genelde bu şiddet görünmezdir ve aile üzerindeki yıkıcı etkilerini vurgular. Bu karakter analizlerine ne ölçüde katılıyorsunuz? Katılmadığınız noktalar nelerdir?

...

13. Patricia Highsmith’ten ne derece etkilendiğini, bu etkinin Birgül’ün eserlerine nasıl sirayet ettiğini düşünüyorsunuz? Highsmith dışında hangi kalemleri ağırlıklı olarak okurdu? Ne tür filmler, müzikler ve yapıtlar ilgisini çekti?

Yanıt: Hem eserleri, hem de yaşamıyla Patricia Highsmith en sevdiği yazardı sanırım... Patricia Highsmith ve genel olarak sevdiği polisiye türünün Birgül’ün yazınına etkisi; lafı gereksizce uzatmadan, kakafoni yaratmadan; yalın bir dile yönelerek, iddiasız görünen kısa

cümlelerle sarsıcı etki yaratma ustalığı üzerinde olmuştur diye düşünüyorum... Bir de, Paul Auster romanlarını eksiksiz okuduğunu hatırlıyorum. Sıkı bir Sezen Aksu hayranıydı... Popüler kültür ilgisini çeker ve kimi tv programlarını da eğlenerek izlerdi. Astrolojik yorumları takip ederdi. Vefatından on gün kadar önce ziyaret ettiğimde, tv’ deki programda anlatıcı Koç burcunun 2010 yılında mekan değişikliği yapacağını söylediğinde gülererek “anlaşıldı, benimki de öteki dünyaya galiba” demişti.

14. Hülya Sürer, “neşeye övgü” adlı yazısında Birgül için şöyle yazıyor: “Burnundaki sivilce yüzünden ölesiye mutsuz olan insanlar diyarında, yıllardır zehir kürlerine maruz kaldığın halde, aşkla yaşamaktan ve aşkla yazmaktan hiç vazgeçmedin.” Bu “aşkla yaşama ve aşkla yazma” tutkusunda kendi aşkları ne derece etkendi? Onun aşklarının ve dostluklarının izini eserlerinde sürmek ne ölçüde mümkün? Romanları bilhassa otobiyografik olma eğilimi göstermekten kaçınıyor mu size göre; eğer otobiyografik izler sürmenin kabil olduğu kanaatindeyseniz özellikle hangi romanların bu soruya yanıt olacağını söyleyebilirsiniz?

15. Cahide Birgül’ü yalnızca yapıtlarından tanıyan biri ile, onun yakın çevresinden biri olmak arasında nasıl farklar görüyorsunuz? Onunla geçirdiğiniz anlar, sizle paylaştıkları ve sizin onunla paylaştıklarınız, ne tür bir manevi birikim edinmenizi sağladı? Size yıllar sonra bile gün içinde hiç ummadığınız bir an karşılaştığınız zaman Birgül’ü aniden anımsatan özel bir şey var mı? /bir kitap, bir şarkı, bir mevsim, bir obje, bir cümle, bir film vs.)

Yanıt: Önce romanlarını okuyup, sonra onunla tanışan bir okur şaşkınlığa düşerdi kesinlikle. O dramatik eserlerin onun kaleminden çıktığına inanmakta güçlük çekebilirdi. Çünkü gündelik yaşamında son derece şakacı, gülen ve güldüren, muzip bir kişiliğe sahipti. Başta kendi hastalığı dahil her durumu sarakaya alabilirdi; doktoru tedavide istenen etkinin sağlanamadığını söyleyince, ona “yani ufak ufak bavulunu topla diyorsunuz?” deyişi gibi... Birgül’ün dostu olma ayrıcalığına eriştiğim için çok çok şanslıyım. Rabelais’in dediği gibi “gülmektir insanı insan eden...” Ve bu sözün anlamını bana öğreten kişidir, Cahide Birgül... Kendine acımanın yaygın bir alışkanlık olduğu bir toplumda zor rastlanır bir kişiliktir. Eflatun Koza, kemoterapi kürleri arasında yazılmıştır. Son yılını kendine acılamakla geçirseydi, yazınsal değeri yüksek bu

eseri yaratabilir miydi? Okuduğumda, duyduğumda onu hatırlatan bir söz; sıklıkla kullandığı “bıldır ölmüş bir eşek, gelin bu yıl ağlaşak...”

16. Şu an klavyenizde bu metni cevaplarken Birgül yanıbaşınızda olsa ve okurlarına bir şeyler söylemek istese, kulağınıza neleri yazmanızı fısıldardı?

Yürüttüğüm araştırmada sizce kendisi ve yapıtlarına dair en çok neye, hangi açılardan ağırlık verilmesini isterdi?

...

Not: Yukarıda yer alan soruların dışında bu çalışmaya katkısı olacağını düşündüğünüz konularda dilediğinizce ekleme yapabilirsiniz.

Ayırdığınız vakit ve yanıtlarınız için tüm kalbimle teşekkür ederim. Bu tez çalışmasının, diğer okurların da merakını kamçılıyarak daha derin araştırmalara kapı aralayacak bir giriş niteliğinde olmasını temenni ediyorum.

II ESER DEMİRKAN İLE SÖYLEŞİ

ÖN AÇIKLAMA

Cahide Birgül’ün kalemiyle tanıştığımдан bu yana, daha fazla anla ve daha fazlasını anlat, diyen bir ses var içimde. Ben bu sesle yola çıktım ve yapacağınız katkı tek cümlelik dahi olsa yoluma eşsiz biçimde klavuz olacaktır.

Gönüllü katılımınızdan ötürü cevaplamayı uygun bulmadığınız herhangi bir soruyu atlayabileceğiniz gibi, yanıtlarınızın yalnızca izniniz dahilinde tezimde ve bu konuda yapacağım diğer çalışmalarda yayınlanacağını bilgilerinize sunarım. Çalışmalarımda Birgül’ün eşsiz değerdeki kalemiyle ilgilendiğimden, ele aldığı eşcinsel temalı romanlarla yazarın yönelimini bağdaştırmaya çalışmak gibi gereksiz bir gayret taşımadığımı belirtmek isterim; kendim lezbiyen bir birey olarak, sadece Birgül’ün ışık saçan yapıtlarının karanlıkta kalmaması adına bu çalışmayı yürütmekteyim; dolayısıyla lezbiyen yazını ifadesini kullandığımda, yazarın özel hayatına ilişkin herhangi bir göndermede bulunmayı asla

düşünmediğimi belirtmek isterim. Özel bir paylaşıma yer verir ve bunun rızanız dışında yayınlandığını görürseniz, bu taktirde elbette hukuki mecralara başvurma hakkınız saklıdır.

SORULAR

1. Cahide Birgül'ün nasıl bir çocukluk yaşadığına ilişkin neler biliyorsunuz?

Nasıl bir ailede yetişti ve edebiyata olan ilgisi kendini ne zaman, nasıl göstermeye başladı? Günlük tutar mıydı? Yanıtınız olumlu ise çocukluğundan bu yana tuttuğu günlüklerden hiç bahsetti mi, onları saklar mıydı?

Asker bir baba, ev hanımı ama güçlü karakterli bir anne. İki kız kardeşler, kız kardeşi Ankara'da yaşıyor, tiyatro oyuncusu. Uzun yıllar Ankara'da yaşamış, emekli olduktan sonra İstanbul'a yerleşmişti. Okumayı hep sevmiş, edebiyata meraklı bir çocuk olduğunu biliyorum. Günlük tutardı, yazı için sürekli notlar aldığı defterleri vardı.

2. Mimar ve yazar olmak, hayatının erken dönemlerinde planladığı şeylerden miydi? Planlı yaşama ya da akışa bırakma hali onun eserlerinin kurgu ve yazım aşamasına nasıl yansımış olabilir?

Çalışkan ve düzenliydi ama bu düzenlilik kuralcı, günlük yaşamı, eğlenceyi dışlayan “kuru bir disiplin” anlayışı değildi kesinlikle. Çok iyi bir gözlemciydi, gerçek yaşamdaki sahnelerin, öykülerin peşine düşmeyi severdi. Renkli bir kişiliği ve sosyal yaşamı vardı ama çalışmaya başladığında kendini işine vermeyi, yoğunlaşmayı da bilirdi. Kurguda savrulduğu zamanlar olurdu. (İlk kitabı için yazdığım yazıdaki saptamaya bakabilirsiniz, sonraki baskıda düzeltilmiş olabilir.) Plansız yazmazdı ama.

3. İlk deneme, oyun vs. Yazma girişimleri hayatının hangi dönemlerine dayanıyor?

Radio oyunları yazma süreci romanlarından çok daha eskiye dayanır.

4. Foucault'nun da belirttiği üzere, susmak konuşmanın bir tür edimidir ve yazmak bu tip bir konuşmaya kapı aralar. Sizce Cahide Birgül, sustukça yazarlardan mıydı? Bilhassa eşcinsel temalı romanlarının, kendini keşfetme ve açılma aşamasında olan bireylere uzanmış bir el olduğu kanaatindeyim. Heteronormatif bir toplumda etrafı homofobi ile örülü LGBTİ+ bireylere onun ilk ve son romanının ne ifade etmiş olabileceğine dair gözlemlerinizi var mı?

Bütün yaşamında ve çevresiyle ilişkilerinde algıları çok açıktı ve çok iyi bir gözlemciydi. Bunları günlük yaşamında da çok renkli bir biçimde anlatırdı. Kaos

G1 ve Pazartesi dolayısıyla da gözlemleri oluyordu. Bilgisayardaki yazışmaları, sohbetleri izlerdi.

5. Yirmi kadar Oyunu yayınlandıktan sonra roman yazmaya onu yönelten şey ne olmuş olabilir? Böyle bir kararı alışında belirleyici olan nelerdi? Kendisi: “İki senaryoyu aynı anda yazabilirim ama bir roman yazıyorsam yalnızca onunla başbaşa kalmam gerekir.” Diye belirtiyor. Romanın ondaki bu özel yerini neye borçluyuz?

Bunun roman türünün özellikleriyle ve anlatım olanaklarının genişliğiyle ilgili olduğunu düşünüyorum.

6. Birgül yazarken kendini dış dünyaya kapatan yazarlardan mıydı? Karakter ve olay seçimlerini özellikle şekillendiren belli unsurlar var mıydı?

Kesinlikle dış dünyaya çok açık bir yazardı. Günlük yaşamda karşılaştığı insanların, küçük davranışlarından, bir cümleden, bir tavırdan bir öykü çıkarabilirdi. Meraklıydı. Magazin, popüler kültür, üçüncü sayfa haberleri gibi birçok farklı şeyi bilir, izlerdi. Sokakta ilgisini çeken birini fark ettirmeden izler ona mutlaka bir hikâye kurardı. Polisiye, entrika ve mizah içeren bir biçimde anlatırdı.

7. Türkiye doksanlarının sonlarında bir kadın yazar olarak eşcinsel temalı yazdığı ilk roman, büyük bir cesaret ve kaleminden okura ılık ılık dolan bir cennet örneği diye düşünüyorum. İlk romanında, gölgede kalmış bir eşcinsel aşkı anlatmaya onu sevk eden şey sizce tam olarak neydi? İlk romandan yaklaşık dokuz yıl sonra gelen “eflatun koza”da eşcinsel aşka ve lezbiyen cemaatten bireylerin anlatımına ilişkin daha keskin ifadeler görmekteyiz. Bu iki roman arasında geçen dokuz yıl Cahide Birgül’de neleri değiştirdi? İlk romanı ve son romanı arasındaki ruhsal yolculuğu ona ne kattı veya ondan neleri aldı? Bu süreç boyunca verdiği kanser mücadelesinin romanlarını ne şekilde etkilediğini düşünüyor sunuz?

İlk romanıyla olumlu/olumsuz bir tanınırlığı olmuştu. Aradan geçen dokuz yılda lgbt ortamlarını kuşkusuz daha iyi tanımış, gözlemlemişti. Artık İstanbul’da yaşıyordu.

Kanserle mücadelesinde yaşama çok bağlı, şikâyet etmeyen, güçlü ve yaşamı ertelemeyen bir yanı vardı. Kendi hastalığıyla mücadele etmekle kalmaz çevresindekileri de dinlerdi, hep neşeli ve coşkuluydu. Hastalığının ilk döneminde kısa bir süre karamsarlık ve korku hissettiğini, hep böyle güçlü olmadığını

anlatmıştı. Ameliyattan sonraki yıllarda, kemoterapilerden sonra toparlanır toparlanmaz tenis oynamaya, yüzmeye zaman ayırır; hareketli ve “seyyah” bir yaşam sürer, hep enerjik ve coşkulu davranırdı. Tanıyabileceğiniz en pozitif kişiliklerdendi...

8. Roman karakterlerinin içe dönük yapıları, onun karakterinden de izler taşıyor muydu? “Gölgeler çekildiğinde”deki Esin ve Deniz karakterleri ile “eflatun koza”daki Evrim’in akışkan cinsel kimlikleri, tek ebeveynle yaşadıkları orta sınıf, izbe evlerin atmosferlerindeki benzerlik üzerinde durmak istiyorum. Bu karakterleri incelediğimizde, onların ruhsal problemlerinin kaynağını, toplumun mikro birliği olan ailede bulmak mümkün. Psikolojik şiddet, karakterlerin travmalarındaki ruhsal bilmeceler, onların pırıltısız dünyalarında bizi dolaştırması, Cahide Birgül’ün kendi hayatından ne gibi izler taşıyor olabilir?

Roman karakterleriyle bire bir örtüştüğünü düşünmüyorum. Flaubert’in ona sıkça sorulan “Emma Bovary kim, kimi anlattınız”, sorularına “Emma Bovary benim” demesi gibi Cahide Birgül’ün roman kişilerinin de hayattan esinlenilmiş olsalar bile ağırlıklı olarak yazarın hayal gücünden doğduklarını düşünüyorum. Romanlarına yansıyan ayrıntılar olabilir ancak.

9. Anlatımı sade bir biçimde akarken, romanların sonunda her şeyi altüst eden bir girdap beliriveriyor. Mekanlar, karakterlerin iç dünyalarına eşlik edecek klostrofobik bir atmosfere sahip. Romanlardaki gerilim öğeleri, iç dünyalardaki huzursuzluktan kaynaklanır ve düğümlerin çözümü de genelde dengeleri yerle bir eder. Sizce onu bu tür bir anlatımın ustası yapan öğeler nelerdi?

Dünyaya ve sanata algıları çok açık olmasından bence.

10. Roman kişilerinin iç çöküntülerinin asıl nedeni, şahsi ruhsal problemlerden ziyade, toplumsal çarpıklıklardan kaynaklanmakta. Birgül’ü bu yolla toplumsal patolojiyi eleştiren bir kalem olarak okuyabilir miyiz?

Eleştirenden çok, gözlemleyen ve sergileyen bir yazar olduğunu düşünüyorum.

11. Romanlarındaki aile birliktelikleri sevgiden çok genelde zorunlu beraberliklerden kaynaklanıyor. Bu nokta, onun aileye ilişkin tutumunu ne ölçüde yansıtmakta?

Benim tanıdığım yıllarda oğluyla İstanbul’da yaşıyordu, klasik aile normlarının ve zorunlu beraberliklerin içinde değildi. Annesi ve kız kardeşiyle ilişkileri

sürüyordu. Kendi yaşamından kaynaklanmasa da “kötücül” olanın, “entrikanın” ona cazip geldiğini biliyorum.

12. Malup doğmuş karakterler, dış dünyaya çıktıklarında, karşılaştıkları atmosferin daha aydınlık ve güven verici olmadığını görürler. Anlatıcı da dahil, onun romanlarında neredeyse kimseye güvenmek kabil değildir. İnsanın tutku ve takıntılarından bir şiddet örüntüsü yaratır, ancak genelde bu şiddet görünmezdir ve aile üzerindeki yıkıcı etkilerini vurgular. Bu karakter analizlerine ne ölçüde katılıyorsunuz? Katılmadığınız noktalar nelerdir?

Çok kaotik bir yaşamı yoktu, ama yaşamdaki kaosu iyi görürdü.

13. Patricia Highsmith’ten ne derece etkilendiğini, bu etkinin Birgül’ün eserlerine nasıl sirayet ettiğini düşünüyorsunuz? Highsmith dışında hangi kalemleri ağırlıklı olarak okurdu? Ne tür filmler, müzikler ve yapıtlar ilgisini çekerdi?

İyi bir polisiye okuruydu. Patricia Highsmith’i çok severdi. Edebiyatta dil ve kurmacadan çok “hikâye”den etkilenirdi. İyi bir film izleyicisiydi. Popüler müzik dahil birçok şey dinlerdi.

14. Hülya Sur, “neşeye övgü” adlı yazısında Birgül için şöyle yazıyor: “Burnundaki sivilce yüzünden ölesiye mutsuz olan insanlar diyarında, yıllardır zehir kürlerine maruz kaldığın halde, aşkla yaşamaktan ve aşkla yazmaktan hiç vazgeçmedin.” Bu “aşkla yaşama ve aşkla yazma” tutkusunda kendi aşkları ne derece etkendi? Onun aşklarının ve dostluklarının izini eserlerinde sürmek ne ölçüde mümkün? Romanları bilhassa otobiyografik olma eğilimi göstermekten kaçınıyor mu size göre; eğer otobiyografik izler sürmenin kabil olduğu kanaatindeyseniz özellikle hangi romanların bu soruya yanıt olacağını söyleyebilirsiniz?

.....

15. Cahide Birgül’ü yalnızca yapıtlarından tanıyan biri ile, onun yakın çevresinden biri olmak arasında nasıl farklar görüyorsunuz? Onunla geçirdiğiniz anlar, sizle paylaştıkları ve sizin onunla paylaştıklarınız, ne tür bir manevi birikim edinmenizi sağladı? Size yıllar sonra bile gün içinde hiç ummadığınız bir an karşılaştığınız zaman Birgül’ü aniden anımsatan özel bir şey var mı? /bir kitap, bir şarkı, bir mevsim, bir obje, bir cümle, bir film vs.)

Romanlarda daha karanlık bir dünya vardı, gerçek yaşamı çok daha renkli ve coşkuluydu. Onu tanıyan herkes enerjisine, eğlenceli kişiliğine kapılırdı. Birgül’le tanışmış ve onu fark etmemiş, bugün de anımsamayan biri olacağını

sanmıyorum. 1998’de tanıştık, birlikte çok zaman geçirdik, çok sohbet ettik, çok eğlendik, dertleştik. Gölgele Çekildiğinde’yi yayımlandıktan sonra okudum ama sonraki bütün kitaplarını dosya halindeyken okudum, konuştuk. Polisiye okumayı sevmem ve Patricia Highsmith’i ilk kez ondan duymuştum. Onun adı ve kitapları Birgül’dür benim için.

Birlikte bir arkadaş grubuyla Bodrum’da tatil yapmıştık. Biz Gündoğan’daydık, o zamanlar Birgül’ün Türkbükü’nde bir evi vardı. , bir iki gün onunla da görüşmüştük. Çok keyifli zamanlardı, yaz mevsimi onunla örtüşebilir bu bağlamda. Ama yağmurlu günler, kış akşamları, yılbaşı gecesi, bir sürü an biriktirdik. Doğrudan bir mevsim demek doğru olmaz sanki.

Bodrum’dayken onun arabasıyla bir iki yere gitmiştik, o zamanlar Yaşar’ın iyi bir çıkış yaptığı dönemdi, arabada onu dinlerdi. “Kör bıçağım, kimseleri kesemem...” ara ara aklımda Birgül’le bu şarkı özdeşleşir. Artık popüler bir figür değil ama ne zaman Yaşar’ın adı geçse eşim de, o yaz’ı ve Birgül’ü hatırladığını söyler.

Argo söz dağarcığı da epey genişti, ondan duyduğum birçok deyim var. Karikatür ve mizaha çok açıktı. Başından geçmiş kötü olayları bile herkesi güldürecek biçimde anlatırdı.

16. Şu an klavyenizde bu metni cevaplariken Birgül yanbaşınızda olsa ve okurlarına bir şeyler söylemek istese, kulağınıza neleri yazmanızı fısıldardı?

Yürüttüğüm araştırmada sizce kendisi ve yapıtlarına dair en çok neye, hangi açılardan ağırlık verilmesini isterdi?

Okurlarıyla tanışmaktan, kitaplarının okunmasından, onunla ilgili yazılardan çok keyif alırdı. Sizi tanısa kim bilir nasıl bir heyecanla anlatırdı diye düşünüyorum günlerdir.

Not: Yukarıda yer alan soruların dışında bu çalışmaya katkısı olacağını düşündüğünüz konularda dilediğinizce ekleme yapabilirsiniz.

Ayırdığınız vakit ve yanıtlarınız için tüm kalbimle teşekkür ederim. Bu tez çalışmasının, diğer okurların da merakını kamçılایarak daha derin araştırmalara kapı aralayacak bir giriş niteliğinde olmasını temenni ediyorum.

ÖZGEÇMİŞ

Şebnem Hanım Karakuş, 3 Austos 1991’de Adana’da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Adana’da tamamladı. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarih bölümünden 2015’te mezun oldu. Ardından ikinci lisans olarak Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngilizce mütercim-tercümanlık bölümünde öğrenim görürken, 2016 Yılında Ege Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı’nda da yüksek lisans yapmaya başladı. Şu an tercümanlık bölümündeki lisans eğitimine devam etmektedir.

