

**T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**AVANGARD VE TOPLUMDIŞI ROMAN KADINLARI:
SEVGİ SOYSAL'IN *TANTE ROSA*'SI İLE JEAN RHYS'İN *GÜNAYDIN*
GECEYARISI ROMANININ KARŞILAŞTIRMALI OKUMASI**

Karin KARAKAŞLI

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nedret Kuran Burçoğlu

**Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı
İstanbul, 2010**



YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

07/01/2011

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencilerinden Karın Karakaşlı, 07/01/2011 tarihinde yapılan Yüksek Lisans Tez Savunması sonucunda jüri tarafından oyçokluğu / oybirliği ile

☒ Başarılı bulunmuştur.

☐ Başarısız bulunmuştur.

☐ Düzeltmeler için adaya ek süre tanınmıştır.

Jüri Üyeleri

Tez Danışmanı

Unvanı, Adı, Soyadı:

Prof. Dr. Nedret Kuram-Faruk
N. Kuram.

İmzası :

Jüri Üyesi

Unvanı, Adı, Soyadı:

Prof. Dr. Suat Kurantay
S. Kurantay

İmzası :

Jüri Üyesi

Unvanı, Adı, Soyadı:

Prof. Dr. Naran Aksay Tulcin
N. Aksay Tulcin

İmzası :

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i-iii
ÖNSÖZ	iv
ABSTRACT	v
ÖZET	vi
1.GİRİŞ	1
2. ANTİ KADIN KAHRAMANLARI OKUMA YÖNTEMLERİ	5
2.1 KARŞILAŞTIRMALI OKUMANIN OLANAKLARI	5
2.2 ÇATIŞMA ALANI OLARAK AVANGARDLIK VE TOPLUMDIŞILIK	7
2.3 FEMİNİST ELEŞTİRİNİN KATKILARI	9
3. SEVGİ SOYSAL	12
3.1 YAŞAMI	12
3.2 TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ VE DÜNYA GÖRÜŞÜ	13
3.3 OTOBİYOGRAFİK ÖZELLİKLER VE KİMLİK YANSIMALARI	18
3.4 İŞLEDİĞİ TEMALAR VE ROMAN KİŞİLERİ	20
3.4.1 Tutkulu Perçem	20
3.4.2 Yürümek	21
3.4.3 Yenişehir’de Bir Öğle Vakti	22
3.4.5 Şafak	23
3.4.6 Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu	24
3.4.7 Barış Adlı Çocuk	25
3.4.8 Bakmak	25
3.4.9 Radyo Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm	26
3.4.10 Eserlere Dair Genel Değerlendirme	26
3.5 SEVGİ SOYSAL VE TANTE ROSA	27

4. TANTE ROSA	31
4.1. ÖZET	31
4.2. DİL VE ANLATIMDA AVANGARD ÖZELLİKLER	32
4.3. TEMATİK ÇÖZÜMLEME: TANTE ROSA'DA AVANGARD VE TOPLUMDIŞI ÖZELLİKLER	35
5. JEAN RYHS	38
5.1. YAŞAMI	38
5.2. İNGİLİZ EDEBİYATINDAKİ YERİ VE DÜNYA GÖRÜŞÜ	39
5.3. OTOBİYOGRAFİK ÖZELLİKLER VE KİMLİK YANSIMALARI	44
5.4. İŞLEDİĞİ TEMALAR VE ROMAN KİŞİLERİ	47
5.4.1 Dörtlü	47
5.4.2 Ayrılıktan Sonra	48
5.4.3 Dalda Duran Kuşlar	48
5.4.4 Karanlıkta Yolculuk	49
5.4.5 Geniş Geniş Bir Deniz	49
5.4.6 Genel Değerlendirme	51
5.5 JEAN RHYS VE GÜNAYDIN GECEYARISI	53
6. GÜNAYDIN GECEYARISI	56
6.1. ÖZET	56
6.2. DİL VE ANLATIMDA AVANGARD ÖZELLİKLER	57
6.3. TEMATİK ÇÖZÜMLEME: GÜNAYDIN GECEYARISI'NDA AVANGARD VE TOPLUMDIŞI ÖZELLİKLER	60

7. KARŞILAŞTIRMALI OKUMA	68
7.1 KOŞUTLUKLAR	68
7.1.1 Yoksulluk, Savaş ve Kadın	68
7.1.2 Kadınlık Çıkmazları: Tuvaletler, Koridorlar, Dehlizler	72
7.1.3 Zor durak: Melankoli	75
7.1.4 İş hayatında ‘başarı’	78
7.1.5 Popüler Kültürün Kadına Ettiği	82
7.1.6 Irkçılık Eleştirisi	84
7.1.7 Kadın Yazarlık ve Avangardlık Bilinci	87
7.1.8 Aidiyetsizlik	88
7.2 FARKLILIKLAR	89
7.2.1 Görünürlük-Görünmezlik	89
7.2.2 Kadınlık Halleri- Cinsellik ve Annelik: Gitmek ve Kalmak	93
7.2.3 İroni-Kara Mizah	104
8. SONUÇ	106
KAYNAKLAR	117
ÖZGEÇMİŞ	124

ÖNSÖZ

Edebiyatı, belli ulusal yaklaşımlar içinde değil de karşılaştırmalı ve bütünlüklü bir bakış açısıyla ele alma isteğim beni, Yüksek Lisans eğitiminde Karşılaştırmalı Edebiyat alanına yönlendirdi. Bu çerçevede yüksek lisans tezimi de, güncelliklerini halen koruyan, giderek daha fazla okur, akademisyen ve aktivistin ilgisini çeken iki kült romanı karşılaştırarak vermek istedim.

Sevgi Soysal'ın *TanteRosa*'sı ile Jean Rhys'in *Günaydın Geceyarısı*'nı karşılaştırırken amacım, romanların anti kadın kahramanları TanteRosa ile SashaJansen'in, kadın kimliğinin sınırları ve olanaklarına dair birlikte söyleyebilecekleri şeyleri bulmaktır. Bu arayış aynı zamanda onların *Avangard* oldukları ölçüde toplumdışı sayılmaları arasındaki bağlantıyı da bulmaya yoğunlaştı. Bu dinamikleri incelemek, her iki roman kadının yazılışlarının üzerinden bunca zaman geçmişken halen bu denli güncel olmalarının ipuçlarını da gösterecektir.

Bu vesileyle gerek bu çalışmam gerekse meslek hayatım boyunca yakın ilgi ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, tez danışmanım Yeditepe Üniversitesi Rekör Yardımcısı, Çeviribilim Bölüm Başkanı, Sayın Prof. Dr. Nedret Kuran Burçoğlu'na, Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Sayın Prof. Dr. Fatma Erkman'a, verdiği ufuk açıcı dersler ve dostluğu için Yard. Doç. Ayşe Melda Üner'e, üzerimde emeği geçen tüm hocalarıma içten teşekkürlerimi ve minnet duygularımı sunmak isterim. Çalışmam sırasında gerek kendi araştırmaları gerekse konumla ilgili tartışmaları ile zihnimi ve ruhumu açan dostum Pınar Selek'e ve hayat boyu sevgilerini hissettiğim sevgili anneme ve babama da şükranlarımı sunuyorum.

ABSTRACT

Literary Works that are ahead of their time with respect to their content and form, usually find the necessary approval and understanding by readers of coming generations, decades after their publication. Sevgi Soysal's *Tante Rosa* and Jean Rhys's *Good Morning, Midnight* are two of these pioneering novels. Especially the two *Avant-garde* and marginalized heroines of the novels; Tante Rosa and Sasha Jansen are nowadays being studied through feminist and postcolonial readings and special workshops. This thesis tries to take up the new opportunities provided to the woman identity by bringing these two heroines together through means of comparative literature. Power mechanisms, the concept of 'success' as described by the society, gender roles preventing the development of the individual are all defined through the heroines' experiences.

Avant-garde elements in both content and form have been determined while revealing the position of Sevgi Soysal and Jean Rhys' in the domain of literature, their world understanding and autobiographical reflections in their works. Through comparative readings similar and different experiences and positions of the heroines have been found out in order to see what they all represent. As a result, it has been observed that the relative failure of Tante Rosa and Sasha Jansen with respect to the society reveals in fact the corrupted areas within the social mechanism as well as Fascist tendencies in relations. Thus, the failure of the heroines turns to a symbol for all that has to change for women. Besides it has been found out that writers both try to come up with a new language in order to express a new reality and that this language foresees a change not only in literature but in life as well.

KeyWords: *Avant-garde*, marginalized, anti heroine, power mechanisms, Fascism, gender roles, Sevgi Soysal, Jean Rhys.

ÖZET

İçerik ve biçimleriyle zamanlarının ilerisinde giden edebiyat yapıtları, hak ettikleri anlayışı çoğunlukla sonraki kuşak okurlar aracılığıyla yayımlanışlarından yıllar sonra bulur. Sevgi Soysal'ın *TanteRosa*'sı ve Jean Rhys'in *Günaydın Geceyarısı* da bu öncü romanlardan ikisidir. Özellikle her iki romanın *Avangard*ve toplum dışı kadın kahramanları; TanteRosa ve SashaJansen, bugün feminist ve postkolonyal okumalarla, atölye çalışmalarıyla ele alınmaktadır. Bu çalışmada da karşılaştırmalı edebiyatın olanaklarından yararlanarak her iki anti kadın kahramanı birarada düşünmenin kadın kimliğine sunduğu yeni olanaklar araştırılmaya çalışılmıştır. İktidar mekanizmaları, toplumun 'başarı' kavramı, bireyi ve kadını özgür gelişimden alıkoyan toplumsal cinsiyet rolleri, bu kadınların deneyimleri üzerinden belirlenmiştir.

Her iki romanda anlatım ve içerik açısından da *Avangard* noktalar araştırılmış, Sevgi Soysal ve Jean Rhys'in edebiyat dünyasındaki yerleri, dünya görüşleri, eserlerindeki otobiyografik yansımalar gösterilmiştir. Karşılaştırmalı okumalarla iki roman kadınının benzer ve farklı deneyim ve konumları saptanarak bu benzerlik ve farklılıklarının neyi temsil ettiği araştırılmıştır. Çalışma sonunda TanteRosa ve SashaJansen'in toplum nezdinde görece başarısızlıklarının toplumsal mekanizmada yozlaşmış yerleri, ilişkilerdeki Faşizm eğilimini gösterdiği ve bu anlamda kadın için değişmesi gerekenlerin simgesi olduğu görülmüştür. Ayrıca yazarların yeni bir gerçeklik için yeni bir dil denedikleri ve bu dilin sadece edebiyat değil, hayat açısından da değişim öngördüğü belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Avangard*, toplum dışı, anti kahraman kadın, iktidar mekanizmaları, Faşizm, toplumsal cinsiyet rolleri, Sevgi Soysal, Jean Rhys.

1.GİRİŞ

Üniversite dönemimde Jean Rhys'in *Günaydın Geceyarısı* romanını bir ağacın altına oturmuş okuduğum günü hatırlarım. Güneşli bir gündü ve çevrem öğrenci arkadaşlarımla doluydu. Ama ben çoktan Sasha Jansen'in Paris'teki karanlık ve yalnız gününe ısınlanmışım bile. Kırkını geçmiş bu kadın kendisini bir gölge gibi takip eden yoksul günleri, ölü bebeği, terk eden erkekleri ve iş hayatı hezimetleri ile bir bardan öbürüne sürüklenir ve hayatının girdabına kapılmış alkol ve uyku ilaçları ama en çok da bir an bile huzur vermeyen hayaletimsi anılarla parçalanırken, ondan tamamen bağımsız bir mekân ve zamanda titrediğimi hissetmiştim. Oysa genç ve başarılıydım. İlk bakışta böylesi bir dipten özdeşleşmenin kurulması için hiçbir sebep yoktu. Ama Sasha Jansen'in Paris'te tanıştığı jigoloya tam güvenmeye çalıştığı, birbirlerine yaralarını itiraf ettikleri noktada bozulan büyü, elden kayıp gidecek olan şifa ve iyilik ihtimali öylesine ağır geldi ki, birkaç satır söz içinde hemen o anda büyüdüğümü hissettim.

“ ‘Aslında yukarı gelmemi istediğini biliyordum, evet. Bunu anlamak hiç de zor değildi,’ diyor. Bu sözleri söylerkenki havası, bana bakış tarzı yüzünden öldürebilirim onu... Kolay, kolay, rahat ve kolay. Kandırması kolay, incitmesi kolay, alay etmesi kolay. Ama bir daha olmaz. Hayır, kesinlikle bir daha olmaz... Kötülüğünü erken yaptın. Tekniğin bozuk.”

İşte o noktada koptum ve hüngür hüngür ağlamaya başladım. Kitapla okur olarak korunaklı mesafem kalkmış, o, tesellisiz otel odasına ısınmışım sanki. Ve işte o an edebiyatın gerçek anlamını tenimde duydum: hayata koşut hayat yaratmak. Kendi günlük gerçekliğimi yalana dönüştüren yazar, ruhumdaki hakikate dokunmuştu. İçinden geçtiğim günle birlikte akan başka bir paralel boyut ortaya çıkmıştı. Edebiyat belli ki hayatı yaşama olasılıklarının ana kaynağıydı. Kim bilir beni titreten biraz da bu gücü ilk kez böylesine berrak fark edişim olmuştu. Dolayısıyla bu kitabın, benim için iyi, etkileyici edebiyatın örneği bir roman olması dışında hayat istikameti açısından da çok belirleyici bir yanı oldu: Yazar olacaksam, benim anlatacağım hikâyeler de böylesine sahici ve yeni olasılıklar yaşatabilen güçte olmalıydı. Yoksa, yazmasam da olurdu.

Sevgi Soysal'in *Tante Rosasıyla* ise daha geç bir dönemde karşılaştım. Bu da bir başka çarpılma hikâyesiydi. *Sizlerle Başbaşa* adında popüler bir derginin klavuzluğunda beyaz atlı

prensini bekleyen, böyle bir prensin varolmadığını anladığında üç çocukla basık, bağınaz bir Alman kasabasında evinin kadını olan, derken uyanan ve kaçan, sürekli hatalar yapan ama kendisine ve hayata olan sevgisini bir an bile yitirmeyen bu ayrıksı kadın en beklemediğim tiplerden biriydi. Tante Rosa da beni kendisiyle dalga geçebilme yetisi, ama bir o kadar da kendi varlığından bihaber yaşamasıyla çarpmıştı.

Görünüşte bu iki romanı yanyana düşünmem için geçerli hiçbir sebep yoktu. Ancak her iki roman kadınının hayatla, kadın kimlikleriyle alıp veremedikleri çok temel bir zemin oluşturuyordu. Dünyaya çok önce gelmiş gibiydiler, zaman boyutundan bağımsız oluşları onları okunulan ânın insanı kılıyordu. Genç yaşta ölmüşlerin ölümsüzlük imgesiyle beynimde Marilyn Monroe çağrışımıyla örtüşüyorlardı. Kendilerine biçilen toplumsal cinsiyet rollerine uyum sağlayamadıkları noktada dışlanmışlar ve her ikisi de o dışlanmışlıkla kendi bildiği yoldan el yordamıyla mücadele etmişti. Yazılmalarının üstünden on yıllar geçer, edebiyat tarihi ve yeni eleştirel okuma biçimleri alabildiğine ilerlerken, onlar sanki okundukları yıl yazılmışcasına taze ve çağdaşlar. İçin için yanan bir ışıkla aydınlanıyor gibiydiler.

Karşılaştırmalı edebiyatın sunduğu geniş çerçeveden yararlanarak onları birlikte düşünme gerekçelerimi aramak istedim. Tante Rosa ve Sasha Jansen, yaşadıkları topluma uyumsuzlukları oranında dışlanmış kadınlardı. Ama sayısız hatadan geçen hayatlarını ‘başarısız’ olarak nitelemek mümkün değildi. Peki bu iki kadın neyi ‘başarmıştı’? Dahası bu başarının kadın kimliği için söyledikleri neydi? Son on yıllarda Sevgi Soysal ve Jean Rhys’e gösterilen yaygın akademi ve okur ilgisi, bu anti roman kadınlarının başardıkları ile ilgili miydi?

Her iki kadın yazarın da özellikle bu iki kitaplarının layıkıyla alınılanmayışını dert edindiklerini biliyordum. Geniş kitlelerin ancak bu kadar zaman sonra Tante Rosa ve Sasha Jansen’le buluşabilmesinde belli ki bu iki roman kadınının ve elbette onların yaratıcısı olan Sevgi Soysal ve Jean Rhys’in *avangard* özelliklerinin etkisi büyüktü. Dolayısıyla karşılaştırmalı okumanın olanaklarından yararlanırken kitapların içeriksel ve anlatımsal *avangard* özelliklerine, kadın kahramanların zamanın önünde giden söylem ve duruşlarına bakmak yararlı olacaktı. Bu da beni bir sonraki soruya getirdi: Bu *avangardlık* ile kadın kahramanların toplumlarına uyumsuzluğu arasındaki bağıntı neydi? Kendi dönemleri ve içinde yaşadıkları toplumun değerlerine uymadıkları ölçüde ‘başarısız’ sayılıp dışlanırken şimdi neden farklı kültürlerden genç kuşak kadın okurlar için bu denli ilham verici

olmuşlardı? Onlarda eskimeyen, yereli aşır evrensele hatta belli ki kadın prototipine dair saptadıkları unsurlar neydi? Neyi temsil ediyorlar, yeni kadınlık bilinci açısından ne gibi olanakların önünü açıyorlardı?

Bu sorulara yanıt aramak üzere yazarların kendi dönemlerinin edebi ve toplumsal koşullarının neresinde durduklarını araştırarak *Tante Rosa* ve *Günaydın Geceyarısı* romanlarının Sevgi Soysal ve Jean Rhys'in kendi edebiyatları içindeki özel konumlarının nedenlerini de sunmaya çalıştım. Her iki yazarın hayatında diğer kitaplarından farklı bir yere oturan *Tante Rosa* ve *Günaydın Geceyarısı*, bu genel çerçeve içinde bambaşka bir gerçeğe de işaret eder gibiydi: *Avangardlık* her iki yazara da bedel ödetmiş, *Tante Rosa* ve *Günaydın Geceyarısı* ise bu bedelin altını çizercesine sonraki zamanlarda aidiyet bulmuştu. Onların kulaklarıma fısıldadığı ortak sırları saptayabildiğimde, belki Tante Rosa ve Sasha Jansen'i paranın iki yüzü gibi düşünme nedenimi de anlayabilecektim.

Sonraki aşamada tamamen romanlara odaklanarak içerik ve anlatımdaki koşut ve farklı yönleri saptamaya çalıştım. Yoksulluk, savaş, kadın kimliği, cinsellik ve annelik üzerinden ilerleyen ve popüler kültürün, genel toplum beklentilerinin belirlediği hayatta Tante Rosa da Sasha Jansen de patikası çizilmemiş bir yoldan giderken kendince koordinatlar belirlemişti. Bu koordinatların karşılaştırmalı okumaları hem yazarlarına hem kadınlara dayatılan baskılar karşısında yeni ve özgün stratejileri göstermekteydi. Ve hayatın en dibine batmayı da göze almış bu iki kadın, alışlageldik başarı kavramının çok ötesinde bir varoluş mücadelesini simgelemekteydi.

Tante Rosa da *Günaydın Geceyarısı* da belli yıl aralıklarıyla okunduğunda, değişen hayat önceliklerinize bağlı olarak yepyeni ayrıntılar, farklı öncelikler sunan kitaplar. Dolayısıyla bu tez çalışmasının fikri bile yokken koyulduğum ikili yolculuk, kendi içimde beni de şaşırtan gerçeklerle karşılaşmama yol açtı. İçimde hem kendisiyle dalga geçebilen ve yer yer 'şuursuz' bir Tante Rosa'yı hem de Sasha'nın yaralı karanlığını taşıdığımı, dahası bu iki karakterin de kadınlık halleri ve kadın kimliğine dair söyleyecekleri ile ben dahil pekçok hemcinsim için ilham verici olduklarını farkettim. Üstelik yarattıkları bu kadın roman tiplerini ile yaşadıkları dönemin önüne geçen ve bizzat kendileri kimi zaman dışlanmayı göze almak durumunda kalmış iki kadın yazarın; Sevgi Soysal'ın ve Jean Rhys'in edebiyat ve hayat serüvenleri de ibret vericiydi.

Kadın yazarlık kavramının yoğun olarak tartışıldığı günümüzde yapıtların özgünlüğünü daha iyi kavramak adına yazarlarının edebiyat dünyasındaki biricik konumları da araştırılmaya değerdi. Sonunda kimbilir kaçıncı kez onları elime alıp bu kez de birlikte okumaya yeltendiğimde bana kendi kadınlık ve kadın yazarlık ser venimle ödeşme fırsatı sunduklarını da farkettim.

Elinizdeki bu çalışma o  deřmenin ifadesidir.

2. ANTİ KADIN KAHRAMANLARI OKUMA YÖNTEMLERİ

2.1. KARŞILAŞTIRMALI OKUMANIN OLANAKLARI

Birbiriyle zaman ve mekânda ayrı duran kitapları, yazarları ortak zeminlerde buluşturmak ancak karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarıyla mümkün olmaktadır. Çünkü Gürsel Aytaç'ın da dediği üzere “Karşılaştırmalı edebiyat bilimi araştırmalarının temelinde edebiyatın bir ‘bütün’ olduğu görüşü vardır.” Üstelik bu bütünlük hissi yüzyıllar öncesinde ifadesini bulduğu için son derece köklüdür de.

“Alman Romantizmi’nin kurmaca ve kuram yazarı Friedrich Schlegel (1772-1829) edebiyatın bir bütün olduğu düşüncesini dile getiren ilk yazar olarak anılmaktadır... Karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde Goethe’nin ‘Weltliteratur’ dediği, dünya edebiyatı düşüncesi yatar ki, bu da her şeyden önce farklı milletlerin birinci kalite, yani klasik eserlerinin, insanlığın ortak edebiyat hazinesini yaratması demektir. Goethe’nin dünya edebiyatında kaliteyi esas alışı önemlidir. Dünyaca ünlü oluş ‘Weltlaeufigkeit’ değildir onun için ölçü, ‘Welthaltigkeit’ dediği dünya çapında oluşur.” (Aytaç, 2003: 7-9)

Karşılaştırmalı edebiyatın önde gelen isimlerinden Susan Bassnett da Goethe’nin yaklaşımı üzerinde temellenen alanda, yazarların birbirlerinden devraldıkları mirasın altını çizer ve hatta bu çalışmadan da eseri ele alınacak olan Jean Rhys’i de selamlar:

“Denilebilir ki, kitaplarla ilgilenen herkes sonunda karşılaştırmalı edebiyatın limanına demirler; Chaucer’ü okurken Boccaccio’ya rastlar, Shakespeare’in kaynak malzemeleri için Latin, Fransız, İspanyol ve İtalyan edebiyatında iz sürebiliriz. Romantizmin aynı dönemde Avrupa’da nasıl yayıldığını araştırabilir, Baudelaire’in Edgar Allan Poe hayranlığının kendi edebiyatını nasıl zenginleştirdiğine bakarak süreci ele alabiliriz. Aynı şekilde pek çok İngiliz yazarın, çeviri yoluyla on dokuzuncu yüzyılın büyük Rus yazarlarından neler öğrendiğine bakabilir, James Joyce’un İtalo Svevo’dan neleri ödünç alıp ona neleri ödünç verdiğini karşılaştırabiliriz. Clarice Lispector’ı okurken Jean Rhys’i hatırlarız. Rhys ise bize Djuna Barnes ve Anais Nin’i anımsatır. Örnekleyeceğimiz listelerin sonu yoktur. Bir kere okumaya başladık mı, sınırların ötesine geçer, çağrışımlar ve bağlantılar kurarken artık sadece tek bir edebiyatın içinden değil, Goethe’nin *Weltliteratur* olarak adlandırdığı, baş harfi büyük yazılan geniş, açık bir Edebiyat’ın alanı içerisinden okuma yaparız.” (Bassnet,1993: 2)

Kalıcılık kıstası üzerinden değerlendirmeye tabi tutulan eserler, artık sadece içinden çıktıkları kültürün ürünü olarak görülmemektedir. Farklı ve yeni bilim alanlarının katkısı bu açıdan özellikle öne çıkmaktadır. İmgebilim de bu alanların en önemlilerinden biridir.

“İmgebilim, Latince kökenli (imago) imaj kelimesinden gelir. İmaj, bilindiği gibi resim, suret demektir. Genel olarak edebiyat biliminde ve edebiyat eleştirisinde ulusal ya da yabancı kimliğini, bunların nasıl resmedildiğini araştırma, eskiden beri (en çok da Fransız ve İngiliz edebiyatında) yapılagelmektedir. Ama imge araştırmaları, özel olarak karşılaştırmalı edebiyat biliminin uğraş alanına alınmıştır.” (Aytaç, 2003: 118)

İmgebilim alanında pek çok değerli araştırma yapan Nedret Kuran Burçoğlu da bu dalın, edebi eserlerin sosyolojik arka planı ve ülkelerin birbiriyle ilgili ürettiği basmakalıp imgeleri saptamadaki katkısını vurgular:

“İmgebilim’in amacı, toplumların ‘öteki ülkeler’ ile ilgili oluşturdukları imgelerin temelinde yatan sosyo-kültürel, zamansal-uzamsal nedenleri araştırmak, bu imgelerin oluşum süreçlerini irdelemek ve imgelerden oluşan değişimleri nedenleri ile saptayarak, kültürel ve uluslar arası ilişkilere ışık tutmak. İmgebilim bu araştırmayı olabildiğince nesnel ve ulusüstü (*supranational*) bir bakış açısı ile yapmayı amaçlıyor. Vaki çağımızda modernizmin krizi ve olguculuğun iflası ile ortaya çıkan postmodern bakış açısına göre, tanımlanabilir belirli bir ‘öteki ülke imgesi’nden söz edilemez, çünkü herkes ‘öteki’ ülkeyi farklı, kendine özgü bir biçimde alımlar ve onun hakkında kendine özgü bir imge oluşturur, ama biz gene de toplumların ‘öteki ülkeler’ hakkında tarihi belirli aşamalarında kısmen de olsa ortak özellikler taşıyan klişeleşmiş, basmakalıp imgeler yarattıklarını ve sonra da bunların etkisinden kolay kolay kurtulamadıklarını görüyoruz.” (Kuran-Burçoğlu, 2010: 38)

Gelinen noktada, edebiyat eserlerinin içinden çıktıkları toplumun sosyal yapısına dair taşıdıkları bulgular bir yana, o kültürün diğerleriyle ilişkisi üzerinden sosyo-politik iktidar ilişkilerine dair önemli veriler elde etmek mümkün olmaktadır.

“Artık edebiyatı edebîlik ölçütleriyle değil, kültür öğeleriyle incelemek, edebiyat bilimini kültür araştırmalarına kaydırmak söz konusu... Çok medyalı iletişim çağı görünümü sergileyen bir çağda edebiyat, artık karmaşık bir bağlamlar ağıdır... Eskinin ‘filoloji’ olarak adlandırdığı bilim dalı, sonra dilbilim ve edebiyat bilimine ayrılmış, şimdilerde ise bu her türlü bileşimi gündeme taşıyan, ‘arasılık’lı (İnter-) anlayışa yerini bırakmıştır. Popüler kültür, imagoloji, kolektif semboller, kültür ekolojisi, Xenoloji (yabancıları inceleme) ve ‘Gender studies’ (cinsleri inceleme) de komparatistik kültür bilimiyle iç içedir.” (Aytaç, 2003: 132-133)

Söz konusu çalışmada Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*’sı ile Jean Rhys’in *Günaydın Geceyarısı* romanlarını da bu çerçevede karşılaştırmalı olarak ele alırken birer anti kahraman olan bu kadınların hangi stereotip imgelerle kıyaslanarak yargılandıklarını anlamaya çalıştık. Öte yandan imgebilim açısından bakıldığında ilginç olan bir diğer nokta da kendileri toplum tarafından dışlanan bu kadınların Tante Rosa örneğinde Yahudiler, Sasha Jansen örneğinde ise İngilizlere yönelik dışlayıcı, önyargılı bir dil üretmeleriydi. Kendi zamanlarının değerleriyle uyumsuz olan ve bunun sonucu olarak sıra dışı bir konuma itelenen bu kadınların

etki-tepki şeklinde gelişen ötekileştirme dinamiklerini her yönüyle anlamak ise ancak Avangard ve toplumdışılık kavramları eşliğinde mümkün olacaktı. Belli ki bu romanlara söz konusu kavramlar eşliğinde yaklaşmak, her iki eserin de ancak zaman içinde kabul görmeleri ve yazarlarına itibarlarının iade edilmesini anlamada da kaçınılmazdı.

2.2 ÇATIŞMA ALANI OLARAK AVANGARDLIK VE TOPLUMDIŞILIK

Avangard'ın sözlük anlamında “Öncülük eden kimse, düşünce ya da sanat akımı için kullanılır” denilmektedir. (Büyük Larousse C. II: 1029) Fransızca askeri bir terim olan ve öncü birlik anlamına gelen *Avant-garde*, gerek Fransızcada gerek diğer dillerde kültür, sanat ve politika ile bağlantılı olarak, yenilikçi veya deneysel işler veya kişiler anlamına gelir. *Avangard* sanat ise kültür, gerçeklik tanımları içindeki kabul edilmiş normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinir. Terim, hakiki sanatçıların zamanlarının önünde olduğu, düşünce ve ifade için yeni alanlar kurdukları anlamını da içerir. (Dictionary of Literary Terms: 32)

Ali Artun, Peter Bürger'in *Avangard Kuramı* eserine yazdığı “Kuramda *Avangard*lar ve Bürger'in *Avangard* Kuramı” başlıklı önsözde, terimin kökenini ve gelişimini özetler:

“*Avangard* terimi 1830-1840'ların ütopyalar döneminde siyaset diline giriyor ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamına kullanılıyor. Dönem, 1789 Devrimi'nin evrensel, sınırsız-sonsuz vaatlerinin anlamlandırmaya çabaladığı, siyasal imgelemin kayıt tanımadığı, havai bir dönem. Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx/Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville, geleceğe hükmedeceğine inandıkları programlarını hep bu dönemde tasavvur ederler. İnsanlığın hülyalarını, tarihin menzillerini canlandırır ve modernliğin fikri hayatını kurarlar. Sosyalist ütopyalar, nihayetinde, insanlığın bir sanat alemine ulaşacağını vaat ederler. Bu aleme yolculuğun gene sanatın kılavuzluğunda yapılması umulur; yani sanat hem araç, hem de amaçtır. '*Avangard*' terimi, bu büyük toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon'un cemaatinde dolaşıma girer. 1830'larda, sanatçı kisvesiyle Saint-Simon, diğer seçkinleri oluşturan bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir: 'Sizlerin *avangardı* biz sanatçılarız ... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: insanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuale veya mermere nakşederiz ... Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihninin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi'. (Artun, 2003: 9-32)

Ancak 1848 Haziran'ında Paris'te monarşiye son veren devrimin bu kez kendi içinde burjuvazi ve işçileri saflaştırmasıyla yaşanan büyük şiddet bir kırılma noktası oluşturur. Bu tarihten itibaren sanat, burjuvaziye düşman kesilerek alt kültüre yönelecek, herhangi bir

hakikati temsil ettiği yanılsamasından arınacaktır. Bu noktada Artun, Peter Bürger'in yaklaşımındaki farklılığa işaret eder:

“Peter Bürger, bütün önceki tezlere göre, sanatın toplumdan ve siyasetten arınarak özerkleşme yoluna girdiği 1848 yılını, modernizmin ve avangardın miladı veya 20. yüzyıl sanatının şafağı gibi görmez. Özerkleşmenin 18. yüzyılda, sanatın önce sarayın ve kilisenin himayesine, ardından da piyasaya ve kitle kültürüne direnmesiyle başgösterdiğini savunur... Bürger'in kuramında *avangard*, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, ‘gerçek dünyaya müdahale edilmesi ...hayatın devrimcileştirilmesidir; yoksa estetik haz nesneleri olmaya mahkum formlar yaratmak değil.’ Bu tutum, 1848 öncesinin *avangard* ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanatı hayatla ilişkilendirirken, geçerli siyasal-ahlaki tasavvurlar doğrultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyaların öngördüğü, toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rolü üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir... Dolayısıyla Bürger *avangardı*, onu stillerin evrimine eklemleyen Modern Sanat Tarihi'nden söker ve toplumsal hayatın içine yerleştirir. Bu sayede *avangardı* kavramlaştıran tarihin teorik kurgusunu açığa çıkarır, tanımlandığı estetik normları deşifre eder.” (Artun, 2003)

Avangard'ın, kendisini tutsak etmesi olası sanat ölçütlerine de direnerek hayat içinde bir konuma talip oluşu, onu sürekli dinamik ve muhalif kılacaktır. *Tante Rosa* ve *Günaydın Geceyarısı*'nı incelerken de böylesi sorgulayıcı, tetikte bir *avangardlık* anlayışı ile karşılaşırız.

Bu romanların baş kahramanı kadınların, toplumunun önünde giden ve on yıllar sonrasında okunduklarında sonraki kuşak kadınlara ilham veren kişilik ve tutumları, *avangard*'ın merceğinden bakıldığında netlik ve anlam kazanır. Yine aynı şekilde *Tante Rosa* ve *Sasha Jansen* karakterlerinin toplumun genel ahlâk normları ve beklentilerine zıt düşen ve dışlanan hayatları da toplumdışılık kavramı çerçevesinde ele alınacaktır. *Avangard* olanın kendi döneminin hangi sorgulanamaz değerlerine aykırı düştüğünü görmek ve *avangard* ile toplumdışılık arasındaki dinamiklere bakmak, dönemin kadından beklentilerini de çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla *avangard*, bu iki romanda birey olan kadınla toplum arasındaki çatışma alanlarını da tanımlamak gibi bir işleve sahiptir; kadın, zamanının önünde gittiği oranda toplumun genel beklentilerinden uzak, uyumsuz bir kişiliğe dönüşecek ve dışlanmanın farklı şekillerini yaşamak durumunda kalacaktır.

Özellikle *Tante Rosa* ve *Günaydın Geceyarısı* yüzünden edebiyat dünyasında hayli yadırganan Sevgi Soysal ve Jean Rhys'in birer kadın olarak yazarlık serüvenlerine

bakıldığında da *avangard* ve toplumdışılık ikilisinin izleği takip edilebilecektir. İlginç olan nokta, söz konusu her iki roman nedeniyle Soysal ve Ryhs'in de ağır eleştiri ya da derin suskunluklarla karşılaşmış olmaları ve kendi öznel edebiyat dünyalarında en çok bu dışlanmış, layıkıyla kavranamamış romanlarını dert edinmiş olmalarıdır. Tante Rosa'nın ve Sasha Jansen'in sıra dışılığının bedeli en çok yazarlarına ödetilmiştir. Bu bedelin gerekçelerini ve ağırlığını kavrayabilmek için feminist eleştirinin bakış açısına da başvurmak gerekecektir.

2.3 FEMİNİST ELEŞTİRİNİN KATKILARI

Döneminde hakettiği biçimde anlaşılamamış kadın yazarların eserlerine günümüzde feminist eleştiri itibarını geri vermekte ve kendi zamanında yadırganan söylem, içerik ve biçimsel özelliklerin ilerici boyutunu gözler önüne sermektedir. Bu açıdan bakıldığında Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sı ile 12 Mart dönemi içerisinde sadece toplumun değil, sol hareketin de kendi içinde kadına bakışını sergileyen *Yürümek* ve *Şafak* romanları feminist eleştiri açısından okunmakta, tebliğ, sunum ve yazıların konusu olmaktadır. Jean Rhys ise hem feminist eleştiri hem de postkolonyal kuramlar açısından değerlendirilerek yeniden konumlandırılmaktadır.

Yeni kuşakların bu artan ilgisinde de yazarların öncü konu ve anlatım biçimlerinin etkisi büyüktür. Her iki yazarın kadın kahramanlara yoğunlaşmış olması da feminist eleştiri açısından anlamlı bulunmaktadır. Özellikle 1970 sonrası egemen eril söylemin tarih boyunca kadını hep ikincil konuma ittiğini ortaya koyarak, kadını bastırılması gereken 'öteki' olarak sınıflandıran bütün evrenselci toplum kuramlarına (Rönesans hümanizması, burjuva liberalizmi, milliyetçilik, emperyalizm, Marksizm, Freudçu psikanaliz) karşı çıkan ve toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çeken daha 'yapıcı' bir yazın dili arayışına giren feminist eleştiri, yayımlandığı dönemde layıkıyla değerlendirilememiş kadın yazarların yapıtlarını da bu çerçeveden yepyeni bir okumaya tabi tutmuştur. Bu çalışmada ele alınan iki romanın sözkonusu bağlamda sunacağı verileri de saptamaya çalışacağız.

Yaşamlarını hâlâ yazıldıkları yılların canlılığında sürdüren, dahası önemleri giderek artan ve çok farklı, katmanlı okumalara olanak tanıyan bu iki roman kadınının *avangardlığını* da toplum dışılığını da elbette içindeki yaşadıkları zaman ve toplum belirlemiştir. Dolayısıyla her

iki romanda ve hangi unsurların *avangard* ve toplumdışı olarak görüldüğünü anlamakta feminist okumadan yararlanmak kaçınılmaz görülmektedir.

Sibel Irzık ve Jale Parla feminist eleştirinin edebiyat tarihine katkısını şöyle anlatmaktadır:

“Edebiyat eleştirisinin tarihsel ve toplumsal koşulları göz ardı edemeyeceği; yazın metninin tarihî ve ideolojik konumuyla ilişkisinin kavranmasının o metnin okunması, incelenmesi, değerlendirilmesi, yorumlanması için kaçınılmaz olduğu; biçimle içeriğin ayırt edilemezliği; feminist eleştiri geleneği ve bu geleneğin getirdiği analitik ölçütler sayesinde tartışılmaz bir biçimde kanıtlandı. Çünkü feminist eleştiri, kendisine dek hiçbir edebî yaklaşımın metodolojisine dahil etmeyi akıl etmediği bir analitik araç kullandı: Kültürel olarak belirlenen cinsiyet... Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rollerinin toplum yaşamının her alanında olduğu gibi yaratıcılıkta da çok önemli bir rol oynadığı, hayal gücünün bilinçaltılarından bağımsız olamayacağı, bilinçaltının ise toplumsal olarak kısıtlanmış ve belirlenmiş yapılardan bağımsız olamayacağı savunuldu... Feminist eleştiri yeniden okuduğu her metne tarihî ve toplumsal bir boyut, disiplinlerarası bir kapsam ve en önemlisi yeni yorumlar kazandırdı.” (Irzık ve Parla, 2005: 19-20)

Yine Irzık ve Parla’ya göre “Öznelliğin bireye ait, verili bir nitelik olduğuna ilişkin anlayışlara belki de en sarsıcı darbeyi feminizmin geliştirdiği toplumsal cinsiyet kavramı vurdu.” (2005: 36) Kadın ve erkeğin biyolojik cinsiyeti dışında toplumun, içinde yetiştikleri kültürün kendilerinden kadın ya da erkek olmalarına bağlı olarak beklediği rol ve görevleri tanımlayan toplumsal cinsiyet kavramı, özellikle kadına yönelik doğal gibi görülmüş pek çok beklentinin nasıl da eril düzen tarafından belirlenmiş olduğunu göstermiştir.

Toplumsal cinsiyetin önemini ve getirdiği katkıları Fatmagül Berktaş da vurgular:

“Feminist tarihçiler, özellikle 1980’lerde itibaren, ‘kadın’ kategorisi yerine etkili bir analiz aracı olarak ‘toplumsal cinsiyet’ kavramını kullanmaya başladılar. Çünkü kadınlar cinsiyetleri ya da biyolojik özellikleri dolayısıyla ayrı bir grup oluştursalar bile, tarihçiyi ilgilendiren şey, ‘toplumsal cinsiyet’, yani ‘belirli bir zamanda belirli bir toplumda cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımı’ydı. Feminist tarihçiler, toplumsal cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın işaret ettiği cinsler arası iktidar ilişkilerinin, tarihsel süreci kavramak açısından önemli olduğunu ve ancak bu öğelerin katılımıyla tarihin en geniş anlamıyla yeniden kurulabileceğini savunuyorlardı.” (Berktaş, 2006: 29)

Berna Moran da *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* başlıklı kapsamlı çalışmasında bu yeni akımın okur ve yazara sunduğu katkıları ayrıntılarıyla ele alır:

“Feminist Eleştiri 1960’larda Amerika’da, İngiltere’de, Fransa’da toplumsal ve siyasal bir savaşım olarak yeniden canlanan genel feminist hareketin edebiyat alanına da kaydırılması

sonucu çıktı ortaya. Deniyordu ki, edebiyat yapıtlarına bakıldığında, yalnız gerçek yaşamda değil romanlarda, şiirlerde, oyunlarda kadının aşağılandığı, horlandığı ve böylece ataerkil düzenin bu yoldan da desteklenip sürdürüldüğü görülür. Onun için feminist eleştiri, edebiyat yapıtlarında kadına karşı bu tutumu ortaya koymak amacıyla başladı, ama kısa zamanda başka sorunlara da yöneldi.

Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri yönteminin amaçlarını şöyle özetleyebiliriz: Erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak. Bu tür eleştirinin ilk örneklerini Simone de Beauvoir'ın *La Deuxième Sex* (1949) adlı yapıtında buluyoruz... 'Okur olarak kadına yönelik eleştiri' yıllar sonra, Kate Millet'in büyük yankılar uyandıran *Cinsel Politika* (1969) adlı yapıtıyla bir eleştiri yöntemi olarak şekillenmiş ve yerleşmiştir.

Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri de ikiye ayrılır. Birincisi edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemekte, ikincisi yeni bir kadın söyleminin olanaklarını araştırmakta. Yazar olarak kadına dönük eleştirinin ilk örneğini *A Room of One's Own* (1924) kitabıyla Virginia Woolf vermiş sayılırsa da, kadını yazar olarak ele alan Feminist Eleştiri, bir yöntem olarak ancak elli yıl kadar sonra, 1975-1980 yılları arasında art arda yayınlanan incelemelerle kabul ettirmiştir kendini. Belli başlıları arasında şu eserler anılır: Janet Kaplan *Feminine Consciousness in the British Modern Novel* (1975); Ellen Moers, *Literary Women* (1976); Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977); Gilbert and Gubar, *The Mad Woman in the Attic* (1979). Şu görüşten yola çıkar bu eleştirmenler: kadın yazarların ayrı bir geleneği vardır, çünkü tarihte kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı şekilde algılamaları doğaldır ama bu farklılık biyolojik bir ayırmadan kaynaklanmaz. Kadınların, toplumda uğradıkları aynı türden baskıların yarattığı bir sonuçtur." (Moran, 2002: 249-255)

Tante Rosa ve Sasha Jansen karakterleri hangi toplumsal cinsiyet rollerini açık eder? Bu açık ediş sırasında hangi geleneksel ve muhafazakâr yapılarla, hangi iktidar mekanizmaları ile çatışır? Bu çatışmaları sergileyen Sevgi Soysal ve Jean Rhys'in hayat ve edebiyat öyküleri, söz konusu yapıtlardaki temel savlara nasıl ve ne oranda yansımıştır? Bu soruları yanıtlayabilmek üzere her iki kadın yazarın çoğunlukla eserlerine de yansıyan yaşam öykülerine, içinde yetiştikleri toplumsal iklime ve dönemlerinin edebiyat koşullarına bakmak, kendi edebiyat dünyalarını görmemize ve onun içerisinde de *Tante Rosa* ve *Günaydın Geceyarısı*'nı konumlandırabilmemize yardımcı olacaktır.

3. SEVGİ SOYSAL

3.1. YAŞAMI

Sevgi Yenen, 30 Eylül 1936'da İstanbul'da, aslen Selanikli mimar-bürokrat bir babayla Alman bir annenin altı çocuğundan üçüncüsü olarak doğdu. 1952'de Ankara Kız Lisesi'ni bitirdikten sonra bir süre Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde arkeoloji okudu. 1956'da şair ve çevirmen Özdemir Nutku ile evlendi, birlikte Almanya'ya gittiler. Göttingen Üniversitesi'nde arkeoloji ve tiyatro dersleri izledi. 1958'de Türkiye'ye döndü ve Korkut adında bir oğlu oldu. 1960-61 döneminde Ankara'da Alman Kültür Merkezi ve İrtibat Bürosu'nda ve Ankara Radyosu'nda çalıştı. Bu dönemde, toplum karşısında bireyin tedirginliğini öne çıkaran "yeni gerçeklik" akımından izler taşıyan öykü ve yazıları *Dost*, *Yelken*, *Ataç*, *Yeditepe* ve *Değişim* dergilerinde yayımlandı.

1961'de Ankara Meydan Sahnesi'nde Haldun Dormen'in yönettiği "'Zafer Madalyası" adlı oyunda tek kadın rolünü oynadı. İlk öykü kitabı *Tutkulu Perçem*, 1962'de yayımlandı. 1965'te "Zafer Madalyası" oyununda tanıştığı Başar Sabuncu ile evlendi ve TRT'de program uzmanı olarak çalışmaya başladı. 1965-69 yılları arasında *Papirüs* ve *Yeni Dergi*'de öyküleri yayımlandı. Bu arada tezini vererek arkeoloji diplomasını aldı. Teyzesi Rosel'in kişiliğinden yola çıkarak, birbirine bağlı öykülerden oluşan *Tante Rosa*'yı yazdı (1968). Kadın-erkek ilişkisi, kadının bireysel gelişimi ve evlilik kurumunu ele aldığı ilk romanı *Yürümek*'le (1970) TRT Sanat Ödülleri Yarışması Başarı Ödülü'nü kazandı.

12 Mart 1971 askeri darbesi Sevgi Soysal'ın hayatı ve yazarlığı üzerinde derin izler bıraktı. *Yürümek*, müstehcenlik gerekçesiyle toplatılırken Sevgi Soysal, da kısa bir tutukluluk döneminin ardından TRT'den ayrılmak zorunda kaldı. Anayasa profesörü Mümtaz Soysal'la, Soysal'ın kömünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle tutuklu kaldığı Mamak Cezaevi'nde evlendi. Siyasal nedenlerle tekrar tutuklandı ve sekiz ay Yıldırım Bölge'de, iki buçuk ay da sürgüne gönderildiği Adana'da kaldı. Cezaevinde yazdığı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* adlı romanıyla 1974'te Orhan Kemal Roman Armağanı'nı kazandı. Kızları Defne Aralık 1973'te, Funda ise Mart 1975'te doğdu. Adana'da sürgünde bulunan bir kadının başından geçen olaylar etrafında 12 Mart'ı eleştirdiği romanı *Şafak*, 1975'te yayımlandı. Bu dönemde Anka Haber

Ajansı ve Sosyalist Kültür Derneği'nin kuruluşunda rol aldı. *Politika* gazetesinde tefrika edilen cezaevi anıları *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* başlığıyla kitaplaştırıldı (1976).

Yakalandığı kanser hastalığı nedeniyle 1975 sonbaharında bir göğsü alındı. Hastalık izlenimlerini ve 12 Mart sonrası değişimi anlatan öykülerini topladığı *Barış Adlı Çocuk*, 1976'da yayımlandı. Eylül 1976'da bir ameliyat daha geçirdi ve tedavi için eşiyle birlikte Londra'ya gitti. Üzerinde çalıştığı son romanı *Hoşgeldin Ölüm*'ü tamamlayamadan 22 Kasım 1976'da İstanbul'da öldü. *Yeni Ortam* ve *Politika* gazetelerine yazdığı yazılar, *Bakmak* (1977) başlığıyla kitaplaştırıldı. Yazarın tüm kitapları İletişim Yayınları tarafından toplu olarak basılmıştır ve halen de yeni baskılarla genç okurlarla buluşmaktadır.

3.2 TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ VE DÜNYA GÖRÜŞÜ

Sevgi Soysal'ın eklemlendiği edebiyat çizgisini anlamak için hem o dönemin edebiyat koşullarına hem de daha geriye giderek Türk edebiyatında roman türünün gelişimindeki özel koşullara bakmak gerekir. Nazan Aksoy, “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler” başlıklı makalesinde bu evrimi en belirleyici hatlarıyla ortaya koyar. Türkiye’de romanın batıdakine benzer feodal düzenden kapitalist düzene geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ile bireyciliğin ortaya çıkması ve edebî türlerin geçirdiği evrimle ortaya çıkmadığını belirten Aksoy“ Batı romanının nesnel şartları içinde doğmamış olması, sınıf temelinden yoksun bulunması, bu arada geleneksel Türk toplumundaki kadın-erkek ilişkilerinin kolaylıkla gerçekleşmemesi ahlâk değerleri koymaya ve öğretmeye yönelik bir roman içeriği ortaya çıkardı. Yazılan romanlarda zaman zaman nedenselliğe dayalı bir olay örgüsü kurulamaması, ‘karakter’ yerine ‘tip’ geliştirilmesi bu durumun teknik düzeydeki sonuçlarıdır” diyerek buna bağlı özgün gelişimi şöyle özetler:

“Nedenselliğin yerini öznel ahlâk değerleri, karakterin yerini tip almıştır... Bu çizginin roman malzemesi haline getirdiği ana konu, kimilerinin batılılaşma (garplılaşma), kimilerinin modernleşme (asrileşme/çağdaşlaşma) diye nitelendirdikleri toplumsal-kültürel değişim sürecinin yarattığı sorunlardır. Bu sorunun değişik açılardan ama çok yaygın bir biçimde işlenişi 1950’li yıllara kadar, yani bir yüzyıl kadar süren büyük bir çizgi ortaya çıkardı... Bu kalın çizgi Türk romanının yerleşik (*canonized*) söylemini oluşturur... 1950’li yıllarda gerçekçi roman çizgisi modernleşme sürecinin yeni bir ürününü romanın konusu haline

getirir. ‘Anadolu romanı’ diye de adlandırılabilir olan bu çizgide de, yazarlar gene toplum sorunlarını öne alırlar... Anadolu romanının bu yeni örneğinde Anadolu insanının adaletsiz bir toplum düzeninde uğradığı haksızlık yüzünden düştüğü yoksulluğun hikâyesi anlatılmıştır.” (Aksoy, 2008: 17-18)

Sevgi Soysal’ın yazar olarak çıkış yaptığı 50’li yıllar köy edebiyatının ağırlığını koyduğu bir dönemdi. Soysal bu dönemde yeni bir anlatımın peşinden gidenlerin arasında yer alır.

“50’li yılların başlarında toplumsal eleştirilerde bulunan köy öyküleri Türk edebiyatında, kesin olarak hüküm süren bir akım oldu. Özellikle 1950’de Köy Enstitüsü’nden çıkma Mahmut Makal’in köy gerçeklerini olanca çıplaklığı içinde yansıtan *Bizim Köy* romanı bir çığır açtı. Ancak aynı zamanda toplumsal gerçekliğe ve köyle ilgili konulara gitgide artan bir tepki de daha o tarihlerde oluşmaya başlamıştı. Varoluşçuluğun, Fransız Yeni Romanı’nın etkisindeki kimi yazarlar, biçimsel denemelerle bireysel psikolojiye yönelik yeni bir anlatım biçiminin peşine düştüler. Amaç, bilinç altındaki davranış nedenlerini de yansıtabilmektir. Vüs’at O.Bener, Yusuf Atılgan, Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Ferit Edgü, Demir Özlü, Onat Kutlar, Erdal Öz, Adnan Özyalçın ve Bilge Karasu; kente dair konuları gündeme getiren bu yazarlar arasında yer almaktaydılar. Yine 50’li yıllar ile 60’lı yılların başında Nezihe Meriç ve Leyla Erbil, yeni nesil kadın yazarların temsilcileri olarak dikkat çektiler. Onlara sonradan Selçuk Baran, Füzûzan, Tomris Uyar, Adalet Ağaoğlu ve son olarak Sevgi Soysal da katıldı. Soysal, bireyin varoluşsal sıkıntısı, kadının iç hesaplaşması, evlilik ve aile ile ilgili geleneksel tutumların eleştirisi ve bizzat teninde deneyimlediği 12 Mart baskı döneminin sol kesim üzerindeki etkilerini, toplumsal dönüşümleri edebiyatına yansıttı.” (Furrer, 2003: 25-31)

Sevgi Soysal böylesi bir arka plan içerisinde özgün konuları, bireyi ve kenti merkeze yerleştiren edebiyatıyla dikkat çekti. Bu, aynı zamanda onun akışın tersine yol alacağı uzun bir yolun da başlangıcıydı. Priska Furrer, Soysal’ın edebiyatını ele alan kapsamlı kitabında bu özerk konum üzerinde durur.

“ Sevgi Soysal, cumhuriyetin kurulmasından sonra doğan yeni neslin, en ünlü kadın yazarlarından biridir. 50’li yılların sonlarında yazmaya başlamış ve Türk edebiyatında – özellikle düzyazı alanında- önemli ölçüde iz bırakmıştır... O, bir yandan daha çok ‘kadınların sorunlarına’ ve aşk, ilişki problemleri gibi, kadınsı duygularla analiz edilen konulara ilgi gösteren bir yazar olarak görülmekte, ama diğer yandan da 12 Mart 1971 askeri darbesinden sonraki politik edebiyatın belli başlı temsilcilerinden biri olarak da sayılmaktadır... 50’li yılların sonlarında başgösteren Varoluşçuluk (Eksistansiyalizm) ve ‘İkinci Yeni’ lirik hareketinin etkilediği estetik deneyimselcilik ve kişinin psikolojisinin derinlikleriyle ilgilenme döneminden sonra, 60’lı yılların ortalarından itibaren sosyal ve politik angajmanlara bir dönüş oldu ve bu da kendini edebiyat ve sanatta da çok güçlü şekilde gösterdi... Toplumun bireysel yaşamları kısıtlayıcı normları ve zorlamalarıyla bağlantılı olarak yaptığı eleştirilerle Soysal, kadına belirli bir rol biçen toplumsal kurallara ve düşüncelere özellikle yönelmektedir. Bu dönemde cinsiyetler arasındaki eşitsizlikle gitgide daha çok ilgilenen Soysal, konusal açıdan ve argümanlar bakımından, batılı feminizme benzer tarzda angaje olan Türk bir kadın edebiyatçının ilginç bir temsilcisidir.” (Furrer, 2003: 192-193)

Erdal Doğan da Türk edebiyatında bir yol ayrımına denk gelen ve edebiyat anlayışı açısından birbirine karşı konumlara yerleşen eski ile yeni kuşağın tasvirini yapar.

“Kanatlarını 1950’li yıllarda dergilerde yazmaya başlayan, sonraları ’50 kuşağı öykücülerini olarak adlandırılan genç yazarların edebiyatımızda yarattığı yeni rüzgârla doldurmuştu. Oysa köy gerçekliğini konu edinen kitapların yok sattığı bir dönemde, bu kuşağın temsilcileri geleneksel olana karşı duruyorlar, varoluşçu ve gerçeküstücü öğeleri öne çıkarırken, alışlagelen ‘mekân’, ‘zaman’ ve ‘karakter’ üçgenine sırt çeviriyorlardı. Onlara göre bireyin iç dünyasını, toplumsal sorunların gölgesinde bırakan yazarın, salt gerçeği yansıtmak gibi bir sorunu olmamalıydı.” (Doğan: 2003, 67-68)

Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*’te 1950’lere kadar süren ilk dönemde Türk romanında Batı-Doğu sorunsalının egemen olduğunu, 50lerden sonra başlayan Anadolu romanının, Cumhuriyet yıllarında gelişen sınıflaşma, sömürü ve haksız düzen nedeniyle sınıf bir sorunsala yöneldiğini belirterek yeni bir aşamayı da 12 Mart ve 12 Eylül darbe süreçlerinin edebiyata yansımaları üzerinden verir:

“12 Mart ve 12 Eylül darbeleri toplumsal sarsıntılar yaratan ve doğal olarak edebiyatı etkileyen olaylar olmuştur. 12 Mart romanları o dönemde yaşananları, hapis ve işkence konularını gerçekçi yöntemle işleyen siyasal, devrimci toplumsal yapıtlardır. 12 Eylül darbesinin romanımıza etkisi ise tam ters yönde olmuştur diyebilirim. Yalnız Türkiye’de değil tüm dünyada solun içine düştüğü çıkmaz yazarlarımızı çok karmaşıkleşan toplumsal ve ekonomik sorunlar karşısında alternatıfsız bırakmış ve bu sorunları işlemeye elverişli klasik gerçekçi yöntemden uzaklaştırmıştır. (Moran, 2004: 9-10)

Cezaevi ve karakollarda işkencenin kol gezdiği, sıkı yönetimin toplumu bunalttığı 12 Mart askeri darbe döneminde, yine içinden geçilen dönemin adıyla anılacak 12 Mart romanları ortaya çıkar. Kapalı kapılar arkasındaki zulmü sarsıcı bir üslupla veren ve okuru anlattıklarının bilinmezliği ve yoğunluğu ile eş zamanlı sarsan bu özel dönem edebiyatı içinde de Sevgi Soysal özgün sesiyle yer alır.

“12 Mart romanları içinde de Soysal’ın edebiyatı farklıdır: Örneğin Şafak’ta da ezen-ezilen karşıtlığı faşizan güçlerle devrimciler arasındaki çatışma mevcuttur ama Soysal, bu çatışmalara karakterlerin iç hesaplaşmaları ve kadının konumu üzerinde yeni boyutlar ekler. “Kadının cinsel bir nesne olarak algılandığı ataerkil bir toplumda devrimci kadının suçu ikiye katlanıyor, çünkü onun böyle bir işe soyunması, erkeklerle bir arada harekete katılması, polisin gözünde onu yalnız siyasal bakımdan değil ahlâksal bakımdan da suçlu kılar.” (Moran 2004: 22)

Sol hareketi kadınlık kimliğiyle de harmanlayarak sunan Soysal, adeta kendisinin göremeyeceği bir geleceği selamlar gibidir:

“1960’larda batıda gelişen yeni feminist hareket batı romanını etkilediği gibi Türk romanını da etkiledi, ama bu etki 1980’lerde ortaya çıktı. Daha önce kadın sorunu, ülke sorunları için düşünülen genel çözüm yollarının, bu arada sosyalist projenin bir parçası olarak ele alınıyordu. Türkiye’nin modernleşme ve ulusallaşma sürecinde kadınlar önemli bir rol oynamışlardı... Kamusal alanda üstlendikleri görevler kadınların sahneye çıkmasını sağlamış, toplumdaki görünürlüklerini artırmıştı. Bu durum, erkeklerin de destekleyip onayladığı bir durumdu. Ama bu yeni ideoloji içinde, ülke ve toplum davalarının bir parçası olmayan kadın sorunları (kadınla erkeğin her alanda eşit olması, kadının bağımsızlığı, cinsel özgürlüğü vb.) arka plana itilip bastırılmış bir dünya olarak kalmıştı. Kadın dünyasına yaklaşım biçimi, 1960’lardaki sosyalist hareketin ideolojisi içinde de temelinden değişmedi. Sosyalist hareket, ilk bakışta farklı bir bakış getiriyormuş gibi görünse de, kadın kimliği sorununu sınıf mücadelesini aşan bir sorun olarak görmedi. 12 Eylül 1980’deki askerî darbeyle birlikte sosyalist hareketin yenilgiye uğratılması, kadın sorununun ele alınış biçimine, feminizme bağımsızlık getirdi. Bu yeni ortamda yaygınlaşan feminist görüşler romana da yansdı. 1980’lerin romanında kadın sorunları yeni bir gözle işlendi. Cumhuriyet, kadına özgürlüğünü vermiş, özel alandan kamusal alana çıkarmıştı onu. Ama kadının hayatındaki erkek baskısını yok edememişti. Böylece, kadının toplumsal özgürlükten, bireysel özgürlüğe geçişi konusu ön plana çıktı. Kadının, kadın olarak kimliği, bireysel talepleri, cinselliği ağırlık kazandı. (Aksoy, 2008: 28-29)

İşte *Tante Rosa* da 1968’de kadınlık kimliğini toplumsal dinamikleri içinden sorgulayarak, Sevgi Soysal’ın izleyeceği edebi patikanın en önemli taşlarından biri olarak ortaya çıkar. Dahası bu sorgulamayı ilerkı süreçte sol hareketin kadına bakışını da içerecek biçimde geliştirirken iki katmanlı bir öncülük içinde olacaktır Sevgi Soysal; bir yandan *Tutkulu Perçem*, *Tante Rosa* ve *Yürümek* ile kadınlık meselesini ana izleklerinden biri kılarırken, diğer yandan da *Şafak*, *Barış Adlı Bir Çocuk*, *Yıldırım Bölge Kadın Koğuşu* gibi eserleriyle de yoldaşlık kavramı içinde eritilen kadın kimliğinin hakkını geri talep edecektir.

Sevgi Soysal, edebiyatında ve hayatında özgürlüğe, gelişime, değişime açık, yeniliği, farklılığı göze alan bir duruş içinde oldu. 12 Mart’ın baskıcı döneminde ironik ve muhalif kimliği sudan bahanelerle kerelerce tutuklanmasına yol açtı. O ise, bireyselliğe yönelik büyük oyunu fark ettiğinden sevgi ve dayanışma kalkanı oluşturarak iradesini konuşturdu. Tutukluluk günlerine dair şu hatıra, hayat duruşunu da çarpıcı biçimde ortaya koyar:

“Oldum olası, kurallar içinde yaşamaya zorlandığım zaman, uymak zorunda bırakıldığım kurallardan daha katısını kendim koyarım. Bu bana, dıştan gelen baskıyı kendi coğrafyam içinde tesirsiz bıraktığım duygusu verir. Tutukevinde de öyle yapıyorum. Erken kalkmamız mı isteniyor? Ben daha erken kalkıyorum. Sayım düzeni mi var? Ben ondan daha çok disiplin isteyen bir jimnastik şartı koyuyorum... Benim seçtiğim tutukluluk, yine de özgürlük demektir. Ötekini ortadan kaldırmayan, ama benim düşünceme göre ötekini içeren bir özgürlük.” (Soysal, 2007: 52)

12 Mart döneminin hediyesi olan bu zorlu özgürlük, Sevgi Soysal'ın nüktedan kaleminde en acıtıcı gerçekleri zerre duygusallığa kaçmadan yeniden yaratmanın, yıkmamanın ve hesaplaşmanın aracına dönüşür. Rastgele bahanelerle, muhbir iftiralarıyla kendini iki kez Ankara'da Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nda bulan Sevgi Soysal, ceza niyetine konduğu tutukevinden *Yürümek*, *Şafak* romanları *Barış Adli Çocuk* öykü kitabı ve anılarıyla çıkar... Hazrol ve hiza eşliğinde sayısız sayımla, nizama uygun süregelen er tutukluluk uygulamasına ise verilecek tek yanıtı vardır: "Yüreğimizi ve düşüncemizi kim hizaya sokabilir? Kim hazrola durdurabilir? Önemli olan da bu." (Soysal, 2007: 206)

Küçük ayrıntılar içinde bir film karesi olarak anlattığı anlar, ülkenin siyasi atmosferini olanca çıplaklığıyla yansıtılmaktadır. Bir keresinde tutukluların kitapları toplatılınca, eşi Mümtaz Soysal'ın iki çuval ağır hukuk kitaplarıyla başbaşa bırakılıp "Bunları burdan derhal götürün" emrini alan Sevgi'nin birkaç satırda çiziverdiği tablo, ülkenin tamamını tutukevi kılan düzene aynı anda ağlayan göz ile gülümseyen dudaktır: "Zaman ricalar ve dert anlatmaların anlamsız kaçtığı, hem de içten gelmediği zamandı. Ses etmedim. Mamak tepesinden aşağıya kadar iki çuvalı sürükledim. Ankara'nın dondurucu soğuğunu duymayacak kadar ısındım bu arada, fena mı? Sonra anayolda, bir atlı araba durdurdum. İki çuval kitabı şaşkın arabacıyla birlikte yükledim. Sonra öyle, Anayasa ve hukuk kitapları yüklenmiş suçu arabasıyla geldim şehre. Böyleydi bu, buydu Anayasa ve hukuk, hürriyetin sözü mü olur?" (Karakaşlı, 2008)

Hem kadın hem solcu kimliğiyle çifte aşağılanma dayatılan günlerde, yazar kimliğine sahip çıkma azmi ise yine hayatı kadına kapatmaya, kısıtlamaya yeltenen her türlü iktidara yönelik koca bir isyan çığlığıdır. Çığlığını, yine en iyi bildiği yolla 1976 tarihli köşe yazısında *Politika* gazetesinde atacaktır:

"Sıkıyönetim mahkemeleriyle adliye arasında, mekik dokuyorum. Davalardan biri 'halkı suç işlemeye tahrik'. Bu suçu da, TRT'deki bir iç hizmet toplantısında işlemişim. Olur a, ben suç severim, halkı da severim, teşvik etmişimdir. Önemli değil. Karşısına TRT'yle ilgili bir suçtan dolayı çıkarıldığım yargıç sordu: 'Mesleğiniz?' Karşılık vermeme beklemeden de yazdırdı. 'Yaz, ev kadını yaz.' Ben hemen itiraz edecek oldum. Yargıç sözümü ağzıma tıkadı. 'Nesin ya?' Bir an düşündüm. 'TRT'ci' desem, öyle bir meslek yok. 'Gazeteci' desem, bunca yıl çalışmaya bir basın kartı bile alamamışız; 'yazar' diyeceğim, ama göze alamıyorum. Ya bu hâkim de, *Yürümek* davasındaki hâkim gibi, kötü kötü bakıp 'Yazıyormuş, ne yazdığını biliyoruz, yazıyormuş...' diye azarlarsa. Yine de çare yok, ama 'yazarım' diyeceğim, hâkim yine konuşturmadı. 'Ev kadını değilmiş, nesin ya? TRT'den atılmışsın işte.' İşte o zaman ben de dilimi tutamadım: 'Siz yargıçlıktan atılırsanız, ev erkeği mi sayılacaksınız?'" (Soysal, 2004: 90)

3.3 OTOBİYOGRAFİK ÖZELLİKLER VE KİMLİK YANSIMALARI

Sevgi Soysal'ın tüm yapıtlarında otobiyografik unsurlar; sol, aydın ve kadın kimliklerinden yansımalar bulmak mümkündür. *Yürümek*'te Elâ, kendisini sorgulayan, değişimi arzulayan ve bu uğrunda yürümeyen evliliğini de, tükenen aşkını da bırakabilen bir kadındır. Sevgi Soysal da *Yürümek*'i yazdığı sırada eşi Başar Sabuncu'dan ayrılarak Mümtaz Soysal'la yeni bir hayatın denemesine girişmiştir. Bu sürece ilişkin o dönemden TRT'de yakın çalışma arkadaşı Serpil Erdemgil de şu anı ve tespitleri paylaşmaktadır:

“60'lı yılları sonlarına doğru, Sevgi'yle aynı odayı paylaşmaya başladık. Kısa sürede yepyeni ve heyecanlı bir çalışma ortamı yarattık Ortak paydalarda buluştuğumuz konular bizi giderek yakınlılaştırıyordu. Prodüktörlük sınavlarını birlikte değerlendiriyor, jüriye katılıyor, kurslarda dersler veriyor, geleceğin yapımcılarını yetiştiriyorduk. Sevgi işte o yoğun günlerde *Yürümek* adlı romanını yazmaya başladı. Yürümek, özel yaşamında vardığı yol ayrımında yaşamsal bir seçenek sürecinin öyküsüydü. İkilemini, o günlerde diline doladığı, Gilbert Becauld'nun '*L'important c'est la Rose*' adlı şarkısını söylemeye çalışarak aşmaya çalışıyordu.” (Erdemgil, 2005: 10)

Şafak'ta da Oya karakterinin ana hatları, Sevgi Soysal'ın hayatı ile örtüşür. Berna Moran'ın tanımıyla Oya, “evli ve iki çocuk anası küçük burjuva bir yazar. Örgüt üyesi değil ama yazılarında komünizmi övme suçundan hüküm giymiş, çıktıktan sonra da Adana'da bir süre sürgüne mahkûm edilmiş.” (2004: 25)

Şafak'taki Oya ve Mustafa'nın küçük burjuva kimlikleri ile devrimci kimlikleri arasındaki bocalayış, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde sol hareketin dayanışma gerektiren değerleriyle, içinden çıktıkları orta sınıf aile hayatının dayatmaları arasına sıkışan iki kardeş Olcay ve Doğan'da da devam eder. Yazarın ilk öykü kitabı olan *Tutkulu Perçem*'de varoluş sıkıntıları yaşayan, kendilerini sorgulayan kadın karakterlerin, yazarıyla taşıdıkları izdüşüm açıktır. *Kezâ Barış Adlı Çocuk* başlıklı öykü kitabındaki on dört öyküden 'Savaş ve Barış', 'Bir Görüş Günü', 'Barış Adlı Çocuk' ve 'Zulmet Sevinci' 12 Mart darbe ve sıkıyönetim döneminde siyasi kadın tutukluların ve sivil tutukevinde adi suçlardan hüküm giymiş bulunan kadınların günlük hayatlarından anlatılan kesitler, mahkemeye çıkarılma günü ikilemleri gibi izleklerle doğrudan Sevgi Soysal'ın tutukluk dönemindeki tanıklıklara dayanır. Yine aynı kitaptaki 'Eskici' adlı öyküde evindeki her şeyi eskiciye vererek değişime, dönüşüme doğru yol alan kadın karakter de Sevgi Soysal'ın hayat anlayışı ile koşuttur. 'Mal Ayrılığı ve Şampanya' öyküsü de biten bir evliliğin üzerinden eski ortak evle ilgili yapılan eşya paylaşımının

kavgasını sergilerken, yazarın evlilik kurumuyla ilgili eleştirel bakışını yansıtır. ‘Bir Ağaç Gibi’de ise göğsünün alındığı operasyondan uyanmakta olan kanser hastası kadının iç dünyasındaki dalgalanmalar, yine aynı dönemde tüm bu anlatılanları yaşamak zorunda kalmış olan Sevgi Soysal’ın hayatla edebi ödeşmesidir.

Çalışmamızın ana konusu olan *Tante Rosa*’da ise kitaba adını veren kadın kahraman, Sevgi Soysal’ın birkaç kuşaklık hikâyesinin cisimleşmiş halidir. “*Tante Rosa*’nın Almanca bir başlık olması ve tamamen Almanya’da geçmesi, Türkiye’de Türkçe yazılan bir kitap için alışılmamış görülebilir. Annesi Alman olan Sevgi Soysal, bir söyleşide, burada anneannesinin ve teyzesi Rosel’in başından gerçekten de Almanya’da geçen bir kaç olayı işlediğini söylemiştir.” (Furrer, 2003: 44)

Yıldırım Türker *Bakmak* kitabının önsözünde “Sevgi Nutku, ‘Tutkulu Perçem’di; Sevgi Sabuncu, ‘Tante Rosa’, Sevgi Soysal, ‘Yürümek’. Bu isimleri birleştirebildiğimde, zaten kendime büyümlü bir yazar bulmuştum. Sonradan hep, belki de bir isim sahibi olmayı pek boğucu buluyordu; kendi isminden kolay vazgeçebilecek kadar tenezzülsüzdü, dedim kendime. Dünya karşısında kendini öyle okumuştur belki de. Sakar, muzip, hep acemi bir savaşçı olarak. Tante Rosa, benim için de hep Sevgi Soysal’ın ta kendisi oldu. Sevgi Soysal’ın kendini okuduğu hali. Benim yazarın yazısıyla ilişkilendiğim nokta” der. (Türker, 2004: 8)

Erdal Doğan da ilk kitabından *Tante Rosa*’ya vardırıran yolda kitaptaki karakterlerle Sevgi Soysal’ın bağlantısını şöyle tarif eder:

“Varoluşçu akımın izini taşıyan *Tutkulu Perçem* yalnız bir kadının erkeklere olan öfkesini, ilişkilerdeki içtensizlik karşısında duyduğu karamsarlığı anlatır. *Tante Rosa*, Sevgi’nin yeni bir insanı, daha doğrusu yeni bir kadını yarattığı ve bir yazar olarak asıl çıkışını yaptığı ikinci kitabıdır. İlk kitabı *Tutkulu Perçem*’deki karamsar ve umutsuz kadının yerini, bu kitapla birlikte, hayatı olduğu gibi yaşamak isterken, olmadık sorunlarla karşılaşan bir başka kadın alır. *Tante Rosa*, yaşamını yazıya aktarmaktan çekinmeyen yazarın, en az önceki kitabı kadar otobiyografik nitelikler taşır. Çünkü büyük ölçüde bir aile hikâyesidir. Odağında Sevgi’nin anneanesi ve teyzesi kadar kendisi de vardır. Üç kadının hayatlarındaki benzerliklerden tek bir kadına, Tante Rosa’ya ulaşılır.

Sevgi, yaklaşık 20 yıl boyunca hafızasında saklı tuttuğu Rosa öyküleriyle, ilk kez çocukluğunda tanışır. Otuz iki yaşına geldiğindeyse bildiklerini artık daha fazla taşıyamayacağını düşünür, kendi yaşadıklarını da gözden geçirir ve tüm bunları ‘birden’ kağıda döker. Tante Rosayla yazarının arasındaki en belirgin benzerlik, her ikisinin de bırakmayı bilmesidir. Sevgi, bu öyküyü yazmadan önce, öykünün kahramanı gibi hayatının farklı dönemlerinde bırakma cesaretini sergilemiştir. İlk aşkında üniversite eğitimini, ikinci

aşkında evli olduğu adamı bırakmış ve hep yeni bir ev kurmak zorunda kalmıştır. Anne Alman asıllıdır. Dolayısıyla öykünün kahramanı da!" (Doğan 2003: 99-100)

Sevgi Soysal da *Tante Rosa*'nın ortaya çıkışındaki otobiyografik birikimi anlamı genişleterek kabul eder: " ...aslında Tante Rosa ne büyükannemin, ne de teyzemin yaşantılarını anlatır. O, büyükannemden başlayıp bende biten bir çizgidir. Küçükten bildiğim bir benzeme korkusudur; okuduğum bir mektup; bir iki soluk fotoğraf; anımsadığım bir şarkı; birkaç damla gözyaşı; kendi deneyimlerimde yeniden yakaladığım gülünçlükler; saçmalardır. Çocukluğumda, kabahat işledikçe onun bunun yaptığı benzetmelere duyduğum unutulmuş öfkedir." (Binyazar, 1996: 96)

Üç kuşak kadının deneyimini harmanlayan Sevgi Soysal aslında kişisel hikâyeden kadınlık hallerine uzanan rotayı da tayin etmiş olur. Tante Rosa biricikliği içinde bütün kadınların ortaklaşabileceği o, sözden de eski hikâyeyi anlatır gibidir.

"Tante Rosa arayışlarıyla ve olmak isteyip de olamadıklarının hayaliyle sürdürür hayatını. Kendisini bekleyen son da, bu iki gerçekliğin çarpışmasından doğar. Tante Rosa, olabildiğince özgür yazılmış gerçek bir yaşam öyküsüdür. Yazarı, algılarını edebiyatın farklı kutuplarına açarak, yarattığı kahramanın yaşayamadıklarına da bakmayı bilmiştir. Böylece hem kendisinin hem eserinin farklılığını ortaya koymuştur. En önemli mesajı da burada saklıdır: Türk edebiyatı Tante Rosa'yla birlikte yeni bir ses kazanmıştır. Rosa, 'miras' demektir. (Doğan, 2003: 102-103)

3.4 İŞLEDİĞİ TEMALAR VE ROMAN KİŞİLERİ

3.4.1. Tutkulu Perçem

Sevgi Soysal'ın ilk kitabı olan *Tutkulu Perçem* on üç öyküden oluşur. Kadın olduğu anlaşılan ben anlatıcıların ağzından aktarılan temaların ortak özelliği bireyin yalnızlığı, kent içinde kalabalıkları öteki hissederek yaşadığı yabancılaşma, içe kapanma, varoluş sıkıntısı ve karamsarlıktır. "Soysal, üniversite yıllarında Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Simone de Beauvoir gibi yazarları okur. Bu yazarlar, 1945-1955 yılları arasında edebiyat dünyasında çok etkili olurlar. Sanatçılarda, onlara öykünmek bir hastalık hâline gelir. Bu anlayışın yansımaları 1950'den sonra Türk Edebiyatında da görülmeye başlar. Bu dönem, aynı zamanda Sevgi Soysal'ın öykü yazmaya başladığı yıllardır. Onun ilk öykülerindeki varoluşçu-

nihilist etkilerin kaynağını buralarda aramak gerekir. Yazar o dönemin bunalım edebiyatından beslenir. Bu birikim ve etki onun *Tutkulu Perçem*'deki hikâyelerine yansır.” (İdil, 1998: 25-29).

Fusun Akatlı biçim ve içerik açısından *Tutkulu Perçem*'in özgünlüğünü şu sözlerle ifade eder:

“Sevgi Soysal’ın öykücülüğünün, yazar kişiliğinin ilk tohumlarını bu kitapta yer alan – kâh şiirsel, kâh öyküsel, kâh iki özelliği bir arada taşıyan- on üç metinde buluyoruz... Sevgi Soysal’ın ‘İkinci Yeni’ dönemidir *Tutkulu Perçem*; ‘İkinci Yeni’nin yozlaşmamış, yozlaştırılmamış özgün ürünlerinin düzyazıya bir tür izdüşümü olarak görülebilir. Genç bir yazarın ilk kitabında etkiler, esintiler aramak âdettir ya, bu kitapta o yılların (1960’ların) önde gelen yerli ya da yabancı gözde roman-öykü yazarlarının değil de, örneğin bir Edip Cansever’in, bir Turgut Uyar’ın izlerini bulursunuz, ararsanız. Bunalım öyküleridir çoğunca bu metinler; ama, henüz dilin olanaklarını bir edebiyatçı sevgisi ve sezgisiyle denemek, zorlamak, dille oynamak çok ayıp sayılmazken, alabildiğine dile yaslanmak özgürlüğünü tatmak 1970 sonrasının Sevgi Soysal’ını, o Sevgi’nin ne yazarsa dil içinde yazmasını belirlemiş, biçimlendirmiştir.” (Akatlı, 2006: 8-9)

3.4.2 Yürümek

Yürümek, Sevgi Soysal’ın yazarlık çizgisinde bir eşik olarak nitelendirilir. Elâ ve Mehmet’in hayatta kesişmelerini ve ayrışmalarını anlatan bu romanında Sevgi Soysal, toplumca çizilen erkeklik, kadınlık sınırlarını ve sınıf değerlerini bireyin gözünden sorgular. Elâ ve Mehmet karakterlerinin Ankara ve Tirebolu’da birbirinden bağımsız gelişen yaşam çizgisi, yıllar sonra kesişir. Elâ orta halli bir ailenin kızı olarak annesinin baskısıyla cinselliği doyasıya yaşayamamış, ilk kez balayında kocası Hakkı ile sevişerek çocuğunu doğurmuştur. Değişim dürtüsünün inkâr edilemez hale geldiği noktada eşinden ayrılıp kendisine yeni bir hayat kurmuştur. Mehmet ise abartılı cinsel hikâyelerle övünerek ve aşağılık kompleksiyle geçirdiği ilk gençlik yıllarının ardından içe kapanık, yalnız bir insan olmuştur. İmroz adasına askerlerin çıkarma yaptığını ve adanın mutlu günlerinin son bulduğunu gören Elâ, kahrolduğu bu durum karşısında Mehmet’in kayıtsız kalmasıyla yeni başlangıçlara yönelir. Toplumun sıkıntılarına kayıtsız, küçük, kapalı bireysel mutluluklar yoktur Elâ için. Bu açıdan bakıldığında bireyselliğin dar çemberinden çıkıp, insanca duyarlılıklarına sahip çıkan Elâ, aslında 12 Mart’ın ayak seslerinin duyulduğu Ankara sokaklarına yürüyüp gidecek Sevgi Soysal’ın iç sesi olarak da okunabilir...

Müstehcenlik gerekçesiyle toplatılan ve yayını dört yıl boyunca durdurulan *Yürümek*, 1970 TRT Roman Başarı Ödülü'nü kazanmıştır.

3.4.3 Yenişehir'de Bir Öğle Vakti

Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde, Ankara'nın Yenişehir mahallesinde devrilmekte olan bir ağaç metaforunu birleştirici unsur olarak kullanarak, birbirinden ayrı hayatlar süren karakterleri ağacın devrileceği mekânda ve zamanda tesadüfen buluşturur. Her bölümün farklı bir hayata odaklandığı ve kentin değişik pek çok toplumsal yüzünü gösterdiği romanın odak noktasında ise orta halli burjuva bir ailenin çocukları olan Olcay ve Doğan yer alır. Her ikisinin de yoksul bir ailenin çocuğu olan hukuk öğrencisi Ali ile arkadaşlığa başlamasıyla temel üçgen oluşur. Ali, Olcay ve Doğan'dan farklı olarak sol hareket içinde etkin, dayanışmaya önem veren ve mücadele eden bir kişiliktir. İki kardeş onun duruşundan etkilenerek politik açıdan bilinçlenmeye başlarlar. Ama Ali'nin kendi içinden geldiği yoksul sınıfla bütünleşmiş olan siyasi tutarlılığı, Olcay ve Doğan'ın burjuva kökenleri dolayısıyla asla aynı oranda gelişemez. Olcay ve Ali'nin sevgili olması sonrası Doğan kendini iyice geri çeker. Olcay ve Ali arasında da Olcay'ın sosyalist mücadele ve burjuva aile evi arasındaki bölünmüşlük yüzünden sıkıntılar yaşanır. Olcayların önündeki kavak ağacı ise alınan tüm önlemlere karşın kapıcı Mevlüt'ün üstüne devrilerek ölümüne neden olur.

Söz konusu kavak ağacının, çürümekte olan toplumsal yapıya gönderme yaptığı yönünde yorumlar geliştirilmiş, Olcay, Doğan ve Ali karakterleri üzerinden de sosyalist hareketin iç tartışmalarının sergilendiği ifade edilmiştir. Priska Furrer bu üç karakterin temsili ile ilgili şu saptamalarda bulunur:

“Olcay, Doğan ve Ali ile huzursuz, idealist ve asi gençliğin temsilcileri ortaya çıkmaktadır. Bu gençlik, 60'lı yılların ortalarında Türkiye'deki üniversitelerde organizasyonlara başlamış, sosyalizme yönelmiş ve ondan sonraki yıllarda da politik tartışmalara etkili olarak katılmıştır. Ancak Doğan ve Olcay'ın olayında, burjuva geleneklerine ne dereceye kadar karşı durdukları, anne-babalarının normal ve değişmez olarak gördükleri sosyal adaletsizliğe karşı olan protestolarının sadece geçici ve çok da içten gelmeyen politik angajmanlar mı olduğu, yoksa içtenlikle mi yapıldığı, romanın sonuna kadar belli değildir. Buna karşın, kişisel olarak yaşadığı fakirlikten ve yokluktan etkilenmiş olan, sarsılmaz inanışa sahip Ali'ye, romanın tamamında iyice dominant ve olumlu bir rol verilmiştir. Bu durum ise, yazarın ona çok özel sempati duyduğu ve en azından kısmen kendi kişisel fikir ve yorumları ile Doğan ve Olcay'a olan eleştirilerini ona söylettiği sanısını vermektedir.” (Furrer, 2003: 66)

1974 Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazanan *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, bir dönem gençliğinin özdeşleşme romanı olmuş ve özellikle Ali karakteri idealist devrimcinin portresi olarak ayrı bir yere oturmuştur.

3.4.4 Şafak

Soysal'ın Adana'da sürgünde bulunan bir kadın yazarın başından geçen olaylar çerçevesinde 12 Mart döneminden kesitler verdiği *Şafak* romanı 1975'te yayımlandı. Romanın kadın kahramanı Oya ile Sevgi Soysal'ın yaşamlarındaki koşutluk açıktır. İkisi de Adana'ya sürgüne gönderilmiş, evli, çocuklu yazarlardır. Gece vakti Adana'daki bir işçi evinde toplanan farklı kesimlerden insanların polis baskısıyla emniyete götürülmesi, sorgulanması ve şafak vakti salıverilmesi çerçevesinde gelişen olaylar, Türkiye siyasi ve toplumsal tarihinin en sıkıntılı dönemlerinden birine içerden bir bakış sunar.

Berna Moran, *Şafak*'ta iki temel çatışmanın somutlaştığını belirterek Soysal'ın kadın devrimcilerin sorununu gündeme getirişinin de altını çizer.

“Diğer 12 Mart romanlarında olduğu gibi *Şafak*'ta da ezen-ezilen karşıtlığı, faşizan güçlerle devrimciler arasında çatışmada somutlaşır. Sevgi Soysal, biri iç, biri dış iki tür çatışmayı ana tema olarak seçmiştir. Dış çatışma, devrimcilerle egemen güçler arasındaki çatışmadır. İç çatışma ise romanın ana kişileri Oya ile Mustafa'nın küçük burjuva kimlikleriyle devrimci kişilikleri arasında yaşadıkları bunalımdan kaynaklanır... *Şafak*'ta iki taraftaki çatışmayla ilgili bir özellikten daha söz etmek gerekir. Soysal'ın bu çatışmaya daha çok bir kadın açısından yaklaştığı ve bundan ötürü kadın devrimcilerin sorununa Türkiye'deki genel kadın sorununun bir parçası olarak baktığı söylenebilir. Kadının cinsel bir nesne olarak algılandığı, ataerkil bir toplumda, devrimci kadının suçu ikiye katlanıyor. Çünkü onun böyle bir işe soyunması, erkeklerle bir arada harekete katılması polisin gözünde onu, yalnız siyasal bakımdan değil, ahlâksal bakımdan da suçlu kılar. Örneğin polis müdürü Zekai Bey'in romanın kadın kahramanı Oya'ya ilk sorusu evli ve çocuklu bir kadinken, âlemin herifleriyle içki içmesini nasıl açıklayabileceğidir. Ve sorgu boyunca Oya'ya fahişe muamelesi yapar, siyasi suçlu muamelesi değil. (Moran: 2004: 20-22)

Murat Belge de *Şafak*'ta kadın kimliğine dair özgün söylemi pek çok örnekle ayrıntılarıyla ele alarak Sevgi Soysal'ın gerek farklı sınıflardaki gerekse doğrudan devrimci hareket içindeki kadına yönelik tutumu sergilemedeki başarısını teslim eder. Belge'nin bir diğer önemli tespiti de eserin kurgulanışındaki farklı bakış açısidir:

“Sevgi Soysal'ın kişileri hayatla çarpışmalarında karşılarına çıkan alternatifleri seçmekte, herhangi bir soyut özgürlüğe sahip değiller. Hepsinin son derece somut birer tarihi

var. Seçmelerinde, bu tarih de belirleyici rolünü yerine getiriyor. Dolayısıyla, bazı ‘devrimci’ olma amacındaki romanlarda gördüğümüz gibi, insanlar olmadık sıçramalarla büyük değişimler geçirmiyorlar, bir insanın değişebileceği kadar değişiyorlar... Sevgi Soysal *Şafak*’ta bize ne olacağını söylemiyor çünkü öyle sanıyorum ki, hayat dediğimiz sürecin ya da süreçler toplamının kesintisizliğini biliyor. Yaşadıkça girdiğimiz bütün ilişkiler, mücadelemiz, dostluklarımız, aşkımız ve şüphesiz kişiliğimiz, hayatımızın her anında sürekli bakım, onarım ister... Kesintisiz bir inşa sürecidir yaşamak... Sevgi Soysal’ın olayların nesnelliği ve insanların öznenliği arasında kurduğu diyalektik ilişkinin Marksist bir estetiğin ürünü olduğunu, bu özelliğiyle devrimci Türkiye romanı için çok yeni ve çok önemli olduğunu ileri sürüyorum.” (Belge, 2006: 214-215)

Oya karakteri üzerinden sanatçı mizacın sol harekete katılımında karşılaştığı zorluk ve çelişkileri de paylaşan Sevgi Soysal, bir kez daha kendi kimliği üzerinden öz eleştiri ve hesaplasmaya girişmiş olur. Yapıtlara zamanı aşan derinlik ve kalıcılığı sağlayan biraz da bu sahiplik ve dürüstlüktür. Yazar, her defasında sözün ağırlığını benliğinde taşıyacak, sağlaması hayatla yapılmış bir söylemi okuruna sunacaktır.

3.4.5 Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu

Yazarın *Politika* gazetesinde tefrika edilen anılarını biraraya getiren bu anı-kitabı 1976’da yayımlandı. Tamamen otobiyografik olan bu kitabında Soysal, iki kez tutuklu kaldığı *Yıldırım Bölge Askeri Hapishanesi*’ndeki hayatını, gözlem, izlenim ve deneyimler çerçevesinde paylaşır. Yaz 1971’deki tutuklama koşulları ile karşılaşıldığında İlkbahar/Yaz 1972’ye rastlayan ikinci dönemde sıkıyönetim ve baskı rejiminin tutukevine de nasıl yansıdığı açıkça görülür. İşkenceden geçirilerek gelen ve doktor tedavisi alamayan yeni tutuklularla ağırlaşan koğuş koşulları, tutukluların “er” statüsüne sokularak sürekli aşağılanmaya maruz bırakılmalarıyla doruk noktasına ulaşır. Türk Halk Kurtuluş Cephesi (THKC) üye ve yakını kadınların da yer aldığı koğuşta, örgüte yönelik operasyon sonrası acı ve öfke doruğa çıkar. Tutukevindeki baskı ortamına karşı birlikte direnme, dayanışma gibi ana izleklerin yanı sıra Soysal’ın bu anıları, sol hareketin içindeki tartışmaların da ortaya konması açısından özel bir önem ve değer taşır.

Sevgi Soysal’ın ilk tutuklandığı dönemde koğuş arkadaşı olan Oya Baydar, yazarın anı kitabının büyüsunü şöyle ifade eder:

“*Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’nu, otuz iki yıl sonra Sevgi’nin gözüyle ve yüreğiyle hatırlarken, anı yazma işi üzerine yeniden düşündüm. Neden bazı anı kitapları soğuk, ruhsuz, öğretmen edalıdırılar da bazıları sıcaktır, insanı yüreğinden kavrar, sürükler? Sevgi Soysal’ın

Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu anılarında bu sorunun cevabı var sanırım: Açık yüreklilik, maksatlı saptırmalardan arınmış saf bir öznellik, şunları yazarsam bana ne derler kaygısından olabildiğince uzaklık, insanlara ve gerçeklere saygı. Sevgi bunu başardığı için, anıları bazen gülerek bazen hüznlenerek, ama hep keyifle ve düşünerek okunuyor. Siyasal hamaset yapmak, kendini övüp kendini anlatmak için değil, insanı anlatmak için, insan sevgisiyle yazıyor. Sevgi'nin *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nu, Sevgi'nin mahpushanelerini izliyoruz; onun gözüyle, onun aklı ve duygularıyla, onun diliyle. Böylece yapıt özel oluyor, biricik oluyor, basmakalıptan kurtuluyor. (Baydar: 2007: 10-11)

3.4.6 Barış Adlı Çocuk

Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem* sonrası ikinci öykü kitabı olan *Barış Adlı Çocuk* da 1976'da yayımlanan ikinci eseridir. 1968-76 döneminde yazdığı on dört öyküden oluşan bu kitapta, ikisi, geleneksel hayatın hüküm sürdüğü kırsal kesimde geçen ve kadının ezilmişliğini konu alan öykünün yanı sıra şiddet ve savaş olgusunu mesele edinen, zamandan ve mekândan bağımsız fantastik öykülerle, evlilik kurumunu ve ayrılıkları kadın bakış açısıyla sorgulayan izlekler dikkat çeker. Kitapta ayrıca otobiyografik yanı ağır basan tutukevi ve hastane merkezli öyküler de yer almaktadır.

Fusun Akatlı bu kitabın yetkinliğini şöyle ifade eder:

“Yabancılaştırmayı, yabancılaştırılmayı, insancadan kopmanın etkin ve edilgin biçimlerini, insancaya dönme özleminin ve savaşımının çıkar ve çıkmaz yollarını; hem tek tek öykülerin içerisinde, hem de bunların bütünselliğinde kavranan bir diyalektikle sergiler Soysal bu öykülerde. Anlatılarda bulduğumuz gibi, anlatımda da buluruz bu diyalektik bakışın izlerini. Serinkanlı bir gözlemcinin nesnel, aktarıcı anlatımı, duygulu, sıcak ve coşkulu bir anlatımla iç içedir. (Akatlı, 2006: 11)

3.4.7 Bakmak

Sevgi Soysal'ın *Yeni Ortam* ve *Politika* gazetelerinde yazdığı yazılar *Bakmak* başlığıyla ölümünden bir yıl sonra 1977'de yayımlandı. Soysal'ın bir aydın olarak 12 Mart döneminin baskılarına, haksızlıklarına direnişini, politik duyarlılığını ve angajmanını sergileyen bu yazılarda yazarın militarizmin ve milliyetçiliğin diline karşı verdiği mücadele, zekâ ve mizah ürünü kalemi göze çarpıyor. Yıldırım Türker de, bugün halen ışıltısını koruyan bu yazıların sırrını şöyle paylaşıyor bizlerle:

“Bakmaya, sadece aval aval bakmaya yazılmış halkıyla arasındaki gerilimi, kimileyin öfkeyle bilenmiş olsa da hiç hırçınlaşmadan çözmeye çalışıyor... Elinizdeki kitabı, 1976

yılından kalma gazete yazılarından öte bir okuma serüvenine dönüştüren, Sevgi Soysal'ın, zamana direnen berrak sözü, kül yutmaz gözü olduğu kadar derin edebiyatçılığı kuşkusuz. O, bir gazetede siyasi denemeleri yayınlanan bir edebiyatçı sonuçta. Yazılarının neredeyse otuz yıl sonra da aynı heyecanla okunabilmesinin nedeni, bu.” (Türker, 2004: 12)

3.4.8 Radyo Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm

Yazarın ilk kez 1980’de okur karşısına çıkan bu metinlerinde hem kanser tedavisi için gittiği İngiltere’de BBC radyosu için hazırladığı konuşmalar hem de yarım kalan romanı *Hoş Geldin Ölüm* yer almaktadır. Sevgi Soysal, canlı, ışıltılı bakışıyla İngiltere’den izlenimler aktarırken kanser gerçeğini de en sahici, en sarsıcı haliyle paylaşır. Onulmaz bir hastalığın gölgesi, *Hoş Geldin Ölüm* romanının yazılabilmiş ilk iki bölümünde de Sema karakterinin sol hareket içinde yoldaşı Ömer’e henüz anlatmadığı bir gerçek olarak hissedilir. Sema, eski kocası Hasan’ın gecekondusunda, babaanneye bıraktığı oğlu Ali’yle aralarındaki mesafeyi fark ederken sadece uyumak ve şu bitmek bilmez yorgunluğu üzerinden atmayı istemektedir. Ne var ki geçmişten üşüşen sayısız anı ve günlük hayatın zorlu gerçekleri böyle huzurlu bir uykuya engeldir.

Latife Tekin, bu iki bölüm için yazdığı önsözde, kitabın satıraralarında fark ettiği sonu da paylaşır:

“*Hoş Geldin Ölüm*, yaşamın ve ölümün serinliğine ermiş bir yazarın zarafetini, ölümle karşılaştığında dönüp yaşamı kucaklamak isteği duymamışlığını sadelikle yansıtan; roman olarak düşünülmüş bir metnin ilk iki bölümünün ön çalışması... Üçüncü şahıslardan birinci tekil-çoğul şahıslara geçerek yazarın doğrudan kendisini anlatıya soktuğu bölümlerde metin, gözalcı biçimde parlıyor. Birden işte, yazılmamış sayfalarının da aydınlanıvereceği ürpertisi yaratan bir ışımayla roman zihninizde tamamlanıyor. *Hoş Geldin Ölüm*’ü yarım bırakmamış Sevgi Soysal. Bana bir armağan gibi gelen keşfim, romanın zihninizde nasıl tamamlandığını söylememi zorunlu kılıyor. İç sıkıntısıyla soluklanan, üstüne yaşadığı hayatın yorgunluğu çökmüş, insanı yaralayacak kadar dürüst, her şeyden çok bir yatağa uzanıp uyumak isteyen Sema’nın intiharıyla biteceğini... (Tekin, 2005: 39-40)

3.4.9 Eserlere Dair Genel Değerlendirme

Sevgi Soysal’ın edebiyat dünyasına bakıldığında varoluş sıkıntıları, kişisel çatışmalar üzerinden başlayan izleğinin giderek siyasal ve toplumsal bir kimlik kazandığı görülür. Sloganların dar ve sığ yüzeyine itibar etmeyen yazar, sol ve devrimci çevreler içindeki özgün, bireysel hikâyeleri göstermeyi bilecektir. Yine zamanından çok önce filiz veren bir

duyarlılıkla kadın sorununu da gündeme taşıyacak, baskı rejiminin sadece siyaset arenasında değil, bizzat günlük hayatta hüküm sürdüğünü gösterecektir.

Priska Furrer, bireysellikten toplumsallığa yönelen bu seyri şöyle tanımlar:

“Sosyal tarafından ele alınan konuların ağırlık noktasının kaydırılması, Türk entelektüellerinin büyük bir kısmının kişisel kariyeri ile 60’lı ve 70’li yıllardaki edebiyatın gelişmesini temsil eden bir göstergedir: 50’li yılların sonlarında baş gösteren Varoluşçuluk ve ‘İkinci Yeni’ lirik hareketinin etkilediği estetik deneysellik ve kişinin psikolojisinin derinlikleriyle ilgilenme döneminden sonra, 60’lı yılların ortalarından itibaren sosyal ve politik angajmanlara bir dönüş oldu ve bu da kendini edebiyatta ve sanatta da çok güçlü şekilde gösterdi. Politize olmaya yönelik bu genel eğilim, Soysal’da kendi deneyimleriyle daha da güçlü olmuş olabilir: Kocasını ve daha sonra da kendisi rejimin izlemesinden doğrudan zarar görmüşlerdir. 1971’den sonra eserlerinde anlattıklarının büyük bir kısmı, hapishanede ve sürgünde kişisel olarak yaşadığı olayların kaleme alınmasıyla ortaya çıkmıştır.” (Furrer, 2004: 193)

Sloganlara yenilmeden, edebiyatı dava kitabı kolaycılığına indirmeden, her koşulda insan denen varlığa dair biricikliği ve hayatın absürd’e dayanan hakikatini vermeyi başaran Sevgi Soysal, mesele edindiği konular ve onları sunma biçimiyle hep bir adım önden gitmiştir.

3.5 SEVGİ SOYSAL VE *TANTE ROSA*

Yazarın kendi olanaklarıyla Doğu Matbaası’nda bastırıldığı 1962 tarihli öykü kitabı *Tutkulu Perçem* bir yana konulursa, *Tante Rosa*, Sevgi Soysal’ın ilk çıkışını yaptığı eserdir. Ama bu eserin layığıyla yerini bulmayı, Soysal’ın onu gelecek zamanlara vasiyet etmesine yola açacaktır. Bu açıdan Erdoğan Aydın’ın Soysal’la ilgili yazdığı biyografi kitabında alıntılan bir konuşma son derece anlamlıdır.

“Yıl 1976: Aynı gecenin bir yerinde Özdemir İnce, eşi Ülker ve Sevgi baş başa kaldılar bir ara. Ameliyatla başlayan sohbetin yerini kitaplar almıştı. Sevgi, konuşmasını bir şeyler seziyormuşçasına sürdürüyordu: ‘Sana bir vasiyetim var Özdemir.’

‘Çüş!’

‘Çüş müş yok oğlum. Vasiyet vasiyettir. Şimdi bu hırdavatlar, *Yenişehir’de Öğle*’yi şunu bunu öne çıkarıp *Tante Rosa*’nın boynunu vuracaklar. Sen benim ne halt ettiğimi ilk hikâyelerimden bu yana biliyorsun. *Tante Rosa*’ya sahip çıkın.’

O tarihe kadar kadar üç roman, onlarca öykü yazan Sevgi, tüm kitaplarının arasında yalnızca *Tante Rosa* için endişeleniyordu. Bu kitabının kaybolup gitmememesini istiyordu. ‘Vasiyetim,’ diyordu. Onun böyle düşünmesinde muhtemelen o tarihlerde, özellikle romanları

için yazılıp çizilenlerin önemli bir payı vardı. *Şafak* dışında diğer iki romanı ödüller de almıştı. Ama *Tante Rosa*, belki de yeterince anlaşılmamış, yeterince konuşulmamıştı. ‘Fazla Alman’ bulunmuştu, ‘o kadar’. Oysa bu kitabın yazarı artık biliyordu ki, edebiyat tarihinin rafları, üstünkörü değerlendirilmiş eserlerle doluydu.” (Doğan, 2003: 238)

Tante Rosa kitabının yazar için taşıdığı özel önemi kızı Funda Soysal şöyle anlatır:

“ ‘Kendini çok başarısız, varlığını anlamsız, hiçbir şeyi gerçekleştirememiş bulduğu’ bir anda yazmaya başladığını söylediği *Tante Rosa* ile Sevgi Soysal, kendiyle baş başa bir kadının durumunu hicvederek, dalga geçilebilirse de yadsınamaz olan bir kadınlığı belki kendi kendine sindirir ve çok başarılı, çok anlamlı, çok şeyi gerçekleştireceği sekiz yıllık yeni bir döneme adımını atar. *Tante Rosa*’dan sonra yayımladığı kitapları, Tante Rosa’nın ölümünün boşa olmadığını kanıtı olacaktır. (Soysal, 2006: 15)

Kendi edebiyatı için mihenk taşı yaptığı bu romanı, Sevgi Soysal ömrü boyunca savunmak durumunda kalacaktır. Esas mesele romana adını veren baş kadın kahramanın ta kendisidir. *Tante Rosa* romanının yadırganışında tüm iddialar, baş kadın kahramanın yabancılığı ekseninde odaklanır.

“Hepsi de Tante Rosa baş kahramanı çevresinde gelişen ve bağımsız olarak da okunabilen on dört öykümsü bölümden oluşan bu kısa roman, alışılmadık konusuyla edebiyat çevrelerinin karşısına çıktığı 1964 tarihinde yadırganır. II. Dünya Savaşı döneminde yaşamış bu Bavyalı kadının Türk edebiyatının orta yerinde ne işi vardır?

Eleştiriler daha ziyade kitaptaki Tante Rosa karakterinin dönem Türkiye’sine olan yabancılığı şeklinde ifade edilirken kimi yazar ve eleştirmenler ‘çeviri hikâye gibi duruyor’ yaklaşımında bulunurlar. Sevgi Soysal ise bu eleştirilere karşı ‘Bu yargıyı bekliyordum... Suçum belki de onu Ayşe Teyze’ye çevirmemiş olmak’ karşılığını verir.” (Doğan, 2003: 100-101)

Murat Belge bu sözlerle kastedileni irdelerken Soysal’ın hareket noktasına dair önemli bir ipucu sunar: “Hikâyelerinden, çok buralı bir yazar olmadığı sonucunu çıkaranlar vardı. Ama bana öyle gelmiyordu. Kendisinin de bir konuşmada söylediği gibi ‘Tante Rosa’ yerine ‘Ayşe Teyze’ dese bu yorum böylesine yaygınlaşmaz, ‘yabancı’ yerine ‘gerçeküstücü’ ve benzeri sıfatlar kullanılırdı, belki bu sıfatlarla da aynı şey kastedilerek... Sevgi Soysal önce dünyalı olan insanlardandı. Türkiye’ye bakışı da öyleydi: dünyayı bilerek, dünya edebiyatını bilerek.” (Belge, 2006: 7-8)

Sevgi Soysal, *Tante Rosa*’da anneannesi Rosa Fuchs ve teyzesi Rosel’den başlayan bir çizgiyi kendisini de içine katarak harmanlar. Ortaya çıkan kurmaca karakter Tante Rosa görünüşte II. Dünya Savaşı yıllarında yaşamış sıradışı bir kadındır. Ancak bu hikâye, Soysal’ın kadınlık

halinin evrensel doğasına dair yaptığı çarpıcı saptamalarla her dönem ve her coğrafya için tam da o an tam da orada üretilmiş olma duygusunu verir.

Funda Soysal, kitabın yeni baskısı için hazırladığı önsözde *Tante Rosa*'nın Türk edebiyatı içerisindeki ayrıksı duruşunu şöyle çerçeveledir:

“Sevgi Soysal’ın çizdiği kadın portresi ancak modern bir toplumda varolabilecek bir kadındır. Yaşadığı toplumda kadın, afaroz bile edilse, sıradan bir hayatı bırakıp gidebilir, gidince kendi başına çalışıp ayakta kalabilir. Gerçekten de, kadına böyle bir yaşam alanı tanımayan bir toplum için Tante Rosa, Alman olduğu için değil, özgürleşmiş bir kadın olduğu için yabancısıdır... Tante Rosa’da, okuyan her kadına tanıdık gelen bir kadınlık hali vardır; Tante Rosa, sanki kadınlığın kimliğe bürünmüş halidir. Sevgi Soysal, bu kadınlık denen şeyi, anlatılması, romanı yazılması gereken bir şey olarak gördüğü için mi yadırganmıştır acaba? Ne de olsa, kadınlığın kendi başına bir kimlik olarak tanınması ve meşrulaştırılması, modernitenin kadınların mücadeleleriyle edinilmiş geç bir kazanımıdır ve 1960’ların Türkiye’sinde henüz başlamamış bir süreçtir bu. Kısacası, Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*’sı Türkiye için erken öten bir horozdur... Belki de Tante Rosa’yı Türkiye’ye yabancı bir ortamda kurgulayışının gerisinde, bu ötüşün erken olduğunu en çok kendisinin fark etmiş olması yatar.” (Soysal, 2006: 12-13)

Fusun Akatlı da Soysal’ın *Barış Adlı Çocuk* kitabı için yazdığı “Sevgi Soysal’ın Öykücü Damarı” başlıklı yazısında Tante Rosa’nın alımlanışında dönemin hakim muhafazakâr değerlerinin oynadığı rolün altını çizer:

“Tante Rosa; kapalı bir toplumsal çevrenin değer yargılarıyla, töreleriyle biçimlenen ve aynı değer yargılarına, aynı törelere başkaldırmasıyla kişileşen, yaşam savaşımını bu kişiliğinden aldığı güçle, düşe, kalka sürdüren, hep yenilen, ama sadece yenilgiye yenilmeyen ‘hayat dolu’ bir kadındır... Türk öykücülüğünün en özgün başarılarından biri olan bu yapıtta eleştirilen, sadece küçük burjuva, gelgeç gönüllü, yaşamı başkaldırı-yenilgi gelgitleri arasında ‘Tante Rosa Yaşamakta Israr Ediyor’ başlığıyla özetlenen bireşimin diyalektiğiyle çizilen Tante Rosa değil; daha çok, Tante Rosa’larla kedinin fareyle oynadığı gibi oynayan ve sonunda onları yutan, kendini ancak törelerle, yasaklarla, kurallarla ayakta tutabilen sakat ve çirkin düzendir... Birey-toplum diyalektiğinin, birey bileşenine sırt çevirip, toplum bileşenini de bu tavırlarından ötürü eksik ve yanlış değerlendirenler, edebiyat yapıtlarını değerlendirirken de aynı gözlüklerini taktıklarında, *Tante Rosa*’yı ve onunla birlikte yazarını, ‘yabancı’, ‘bireyci’, hatta ‘yanlış’ bulmuşlardır. Sevgi Soysal’ı övmeleri, yüceltmeleri gerektiğinde, onu önce Tante Rosa’dan ötürü suçlayıp, sonraki kitaplarından ötürü yüce gönüllülükle bağışlarlar. (Akatlı, 2006: 9-10)

Yıldırım Türker, Soysal’ın *Bakmak* adlı kitabının önsözüne yazdığı “Sadece Bakmaya Karşı” başlıklı yazısında bu ‘yabancılaşım’ çarpıcı bir çözümlemesini yapar:

“*Tante Rosa*’nın kimi eleştirmenlerce fazla yabancı, tercüme kokulu bulunmasının gerekçesi *Rosa*’nın ve hikâyesinin Alman olmasıydı. Bu o dönem, puro içmek gibi bir şeydi. Ama asıl yabancı bulunan Sevgi’nin kendisiydi. Bir geleneğe sığınmadan bambaşka bir sentaksa çalışıyordu. Tekinsiz bir duruşun hikâyesini anlatıyordu. Patlamalı bir kahkahaydı, kurulu olana karşı. Nereden bakılsa gem vurulamayacak bir özgürlük çabasını anlatıyordu. Genel geçer bir dili bir türlü öğrenemeyen bir kadının kendini hayata tercüme etmesinin hikâyesiydi. Gülünç ama kahramancaydı. Kahramanı yenik ama muzafferdi.” (2004: 8)

Bu yabancı kadın imgesinin alımlanışını ve *Tante Rosa*’nın nasıl bir kültürel arka plan içine konumlandığını anlamak için söz konusu imgeye tarih içinde yüklenen anlama bakmak gerekir. Deniz Kandiyotti bu noktada yararlı bilgiler sunmaktadır.

“Tanzimat edebiyatında Batı’nın Osmanlı hayatına daha derinden sızmasına ve özellikle de kent hayatında zevkler, moda, mimari, tüketim ve boş zaman kalıpları üzerinde görünür etkisine koşut olarak, Batılılaşmış kadın imgesi sahneye çıktı. Tanzimat’ın budala genç adamı, bencilliği ve israf alışkanlığı yüzünden toplum için sorun olurken, Batılılaşmış kadın en değerli varlığını, iffetini kaybetti. Milliyetçi ve ahlâkçı akımların yükselişi ve güçlenmesiyle birlikte, Batılılaşmış üst sınıf ‘geleneksel’ yerli orta sınıf ve halk kitlelerinin tersine, giderek artan bir biçimde yabancı ve nihayet hıyanet içinde görülmeye başlandı. Benzer biçimde ‘kent -yani İstanbul ve Batılılaşmış metropoller- gerçek yozlaşmanın ve zamanla ihanetin zemini olarak sunuldu. O dönemin edebiyatında bu sınıftan kadınların âdetleri ve davranışları hem onların yabancılığının hem de yozlaşmalarının örnekleri olarak kullanıldı... Cinselin bu sorunlu konumu, milliyetçi romanın yabancı etkilerden arınmış ve artık bir vatansever olan, yalnızca iffetli değil, açıkça cinsiyetsiz olarak tarif edilen kadın kahramanınca yeniden onaylanır. Bu tepkisel tavrın, kadınların özgürleşmesini ve peçeden çıkmalarını gerçekleştiren Kemalist reformların, bunu telafi edecek yeni bir simgesel peçeyi- cinselliği bastırma peçesini- gerektirmesinden kaynaklandığını öne sürüyorum.” (Kandiyotti, 2007: 161)

Tante Rosa’ya yaklaşımda da bu Batılılaşmış ve yozlaşmış kadın tipi geçmişinin etkisi görülecektir. ‘Yabancı’ vurgusu ve ona atfedilen yadırgatıcılıkla bu yüzyıllık kökün etkisi açıkça hissedilir. *Tante Rosa*, çağdaş Türk edebiyatında hortlamış son tehdittir adeta.

4. TANTE ROSA

Tante Rosa'ya ilişkin inceleme ve değerlendirmelerde romanın İletişim Yayınları'ndan çıkan 2006 tarihli 8. baskısı esas alınmıştır.

4.1. ÖZET

Sevgi Soysal'ın ilk çıkışını yaptığı eser olan *Tante Rosa*, hepsi de Tante Rosa adlı baş kadın kahraman çevresinde gelişen on dört öykümsü bölümden oluşan kısa bir romandır. On bir yaşından ölümüne kadarki yaşamını izlediğimiz Tante Rosa, *Sizlerle Başbaşa* dergisinin sunduğu yanılsamalı dünya içinde beyaz atlı prensini bekleyen bir genç kız olarak yetişir. Bir yandan da Katolik bir rahibeler okulunda vücuduna, tutkulara mesafelenmesini buyuran baskılı sistem karşısında bocalar. Cinselliği ilk kez yaşadığı Hans'la toplum baskısı yüzünden evlenip üç çocuk doğurur. Ama günlerden bir gün düzene uymasını sağlayan uyuşukluk üzerinden kalkar ve Rosa, üç çocuğu ile kocasını ardında bırakarak boğucu kasaba hayatından hareketli kent hayatına geçiş yapar. Savaş döneminin yoklukları ile belirlenecek hayatında gazete bayiliğinden mezar bakıcılığına, pansiyonculuktan bir genelevde kasiyerlik ve hela temizleyiciliğine pek çok işte düşe kalka ilerleyen Tante Rosa iki koca ve pek çok âşıktan geçer. Bir evlilik ilanı üzerine gittiği İngiltere'den de türlü yanlış anlaşılmalara sonucu kapı dışarı edilir. Bedeni ve ruhuyla var olamadığını, kısıtlandığını hissettiğinde gitmeyi bilir ama herhangi bir iç hesaplaşmadan geçmediği ve sürekli *Sizlerle Başbaşa* dergisinin gösterdiği yanılsamalı düşler peşinde koştuğu için bir türlü başarılı olamaz. Genelevde sarhoş bir adamı baştan çıkarmaya çalıştığından “orospu” diyerek kapı dışarı edilecek, hayatının son günlerinde şişe toplayarak geçimini sağlaması gerektiğinde bile eskiciden aldığı gösterişli gece kıyafetlerinden taviz vermeyecektir.

Trende giderken ölünce eşi Mathes'e ve çocuklarına ulaşmak bürokrasinin çarklarında bitmek bilmeyen yazışma ve naaş trafiğine yol açacak, nihayet ceset yakıldığında da Sevgi Soysal, Tante Rosa karakterinin fantastik yapısına uygun bir sonla noktayı koyacaktır: “Yağmurlu bir gün, bütün cenaze törenleri yağmurlu günlerde olur, Rosa, ilgililerin huzurunda yakıldı ve külleri bir vazo içinde, birinci derece ilgili Mathes'e verildi. Mathes eve geldi. Külleri içten bir üzüntüyle büfenin üstüne koydu. Sonra demişler ki, sözde bir gün, Mathes'e Rosa'dan

kalan tek miras olan siyam kedilerinden biri vazoyu devirmiş, diğer kedi bunu fırsat bilerek küllerin üstüne çişini etmiş ve birisi de büfenin üstündeki, Rosa'dan artakalan tek şey olan, çiş-kül karışımıyla 'Tante Rosa the end' yazmış, bir kalp yapmış, çocuklar gibi ortasından bir ok geçirmiş, üç damla akıtmış altından." (s. 105)

4.2. DİL VE ANLATIMDA AVANGARD ÖZELLİKLER

Tante Rosa okurunu bağımsız bir kitap formatından önce dergi sayfalarında karşılamış, *Dost* edebiyat dergisinde 26 Aralık 1966- 6 Ağustos 1968 dönemi arasında bağımsız seri yazılar şeklinde yayımlanarak okurla buluşmuştur. Eser, daha dergi sayfalarında yayımlandığı günlerde bile dönemin sanat anlayışının önünde giden dil ve anlatımındaki *avangard* özellikleri ile de dikkat çekmiştir.

Muzaffer Uyguner'in derlediği bir konuşmada, anlatımındaki savrukluğa yönelik kendisine yöneltilen eleştirilere karşı Sevgi Soysal'ın başka öncelikleri olduğunu vurgulayan bir duruşla karşılık verdiğini görürüz: "*Tante Rosa*'yı savrukluktan, hatta kötü cümle yapmaktan korkmadan yazdım. Yazdığım hiçbir hikâyeyi sonradan düzeltmedim. Elbette yazarlıkta geçerli bir yol değil bu. Ama, ardarda, hatta sonradan hatırladığım bir yığın ayrıntıyı atlayarak, ön hazırlık yapmadan yazdım Tante Rosaları." (Uyguner, 2002: 17)

"Sevgi Soysal bir söyleşide her bir öyküyü önceden düşünmeden ve planlamaksızın bir anda yazdığını ve sonradan da düzeltmediğini belirtmiştir. Bu durum, '*Tante Rosa*'nın yapısındaki bazı çelişmeleri ve saçmalıkları açıklamaktadır. Buna bir örnek: Beşinci öyküde Tante Rosa'nın askere gitmek zorunda kalmayan kocasının, savaştan sonra öldüğünden söz edilmekte, altıncı bölümde ise savaştan evine gelen kocası, karısını başka bir adamla yatakta bulmaktadır." (Binyazar: 99)

Priska Furrer, Soysal'ın pikaresk roman tarzını kişiliklerin oluşumuna odaklanan gelişim romanının bir parodisine dönüştürecek biçimde yeniden yorumlamış olabileceği üzerinde durur.

"Profesör Bürgel'in bilgilendirdiği üzere, *Tante Rosa*'nın birçok bölümleri pikaresk roman tarzını anımsattığından, *Tante Rosa*'nın kendine has tarzının, Soysal'ın çok belirli edebi örneklerden esinlenmesi sonucu ortaya çıkıp çıkmadığı sorulabilir.

İspanya’da Barok zamandan başlayarak yayılan, Avrupa’daki çeşitli ulusal edebiyatlardaki pikaresk romanın geleneksel biçiminin, gerçekten de bir sıra içerik öğelerine sahip olduğu görülmektedir ki, bunlara *Tante Rosa*’da da rastlanmaktadır: En önce, her bir olayın kendi içinde az ya da çok tamamlandığı, gevşek kullanılan sıralamadır. Bunlar yalnızca kahraman erkek figürüyle, bizim olayımızda ise kadın kahraman Tante Rosa’yla bağıntılıdır. Pikaresk romandaki ana figürde olduğu gibi, Tante Rosa da, dünyanın iyice istikrarsız olduğunu görmekte, mutluluğu tüm olası değişik mesleklerde ve işlerde aramakta, sirkte engellenen at cambazı, mezarlık bakımı yapan iş kadını, tuvaletçi kadın ve sefil yaşlı bir kadın olarak çoğu zaman toplumun bir kenarına itilmiş halde hareket etmektedir... Soysal’ın Almanca bilgisi sayesinde ulaşabildiği ve birkaç eseri de Türkçe’ye çevirdiği savaş sonrası Alman edebiyatındaki pikaresk romanın geleneksel biçimleri, idealist gelişim romanlarının (*Entwicklungsroman*) bir yansılaması (parodi) ve eski düzenin parçalanmasına bir yanıt olarak, güçlü bir yeniden canlanma yaşamıştır.” (Furrer, 2003: 48)

Behçet Necatigil de anlatımın özgünlüğüne dikkat çeker: “Hayata direnme, yıkıldıkça toparlanma sembolü biçare Tante Rosa, içinde garip tutkular, isyanlar ve büyük ümitler, bu dünyadan silinip gitmiştir. Eser, romantik ironisi, şiirli, nükteli, yer yer grotesk anlatımıyla hikâyeciliğimizin özel başarılarından biridir.” (Necatigil, 2005: 352)

Sevgi Soysal’ın yinelemeli anlatım tekniği ve dil kurgusu da Tante Rosa’nın bu kapsayıcılığını perçinler. “O Rosa ki ne bir nokta ne de bir virgüldür. O Rosa ki başkası tarafından verilmiş bir ad, başkası tarafından çektirilmiş acılardır. O Rosa ki beceriksizliklerde ısrardır. O Rosa ki kimseye bir şey öğretemeyip kimseden bir şey öğrenmeyendir” örneğinde görüleceği gibi yinelemeler ve geniş zaman kipli tanımlamalarla Rosa’nın bireyselliği “kadınlık hali” denilen boyuta taşınır.

Yine “Tante Rosa’nın Yolculuğu” başlıklı, Tante Rosa’nın yaklaşmakta olan ölümü ve tüm yaşamı ile ödeştiği bölümde, dil sembolik anlamlar yüklenecek, fantastik bir anlatıma yer verilecektir:

“Sonra onu bir trene bindirdiler, eline son bir kağıt, son toprak tanesi olduğunu bildiği bir bilet verdiler. Bu kağıt yitirilen bütün o kağıtlar yanında nasıl eksiktir, nasıl tutarsızdır. Hiçbir ispatı yoktur bunun. Tante Rosa kompartımana oturdu, şapkasını astı. Astı şapkasını o an, ah nasıl benzetmeli, nasıl anlatmalı, bir acı, kopasınca bir çığlıkla gelen nasıl amansız bir acı, yüreğin derinliklerinden, ağızdan yaşlar, köpükler, çığlıklarla koptu, Tante Rosa sancıyla sarsıldı, elleriyle tuttu onu, şapkasıyla birlikte astı, sanki kendini astı...” (s. 83)

Yıldırım Türker, yazarın yeni, incelikli bir dil arayışının dönem koşullarına ilişkin farklı anlatım ihtiyacından kaynaklandığını vurgular:

“Sanki dünyanın da çocukluğunu yaşadığı günlerdi. Sanki her şey belirsiz bir ufuk çizgisinin berisinde ilk olarak tartışılıyordu. Sevgi Soysal, bir söyleşisinde, ‘Önceki kuşağın yazdıklarına, özlerinden çok biçimlerinin cıvıllığı açısından karşı çıkmak istedik... Biçimlerin tekdüzeliği, anlatımlarında sadelik adına katlandıkları sığlık, bütün gerçeklik çabalarına karşılık, yaşamayan, bir örnek kişiler yaratmaya götürüyordu kendilerini. Kişiyi yeniden ele alıp yeni baştan yaratmak gerekiyordu bu durumda’ der. Gerçekten de yazısında kişilerini bambaşka bir gerilim hattına yerleştiriyor, sıradan olanda üreyen faşizmi anlatmaya çalışıyordu... ‘Zarafetin büyü’sü’. Onun edebiyatla ilişkisinde sözünü ettiğim bu çok zor varılır zarafetin, yazarlığının anahtarı olduğuna inanırım. Bir yüzleşmeyi, bir kırılmayı, bir uflanmayı, bir bırakıp gitmeyi anlatırken yalnız edebiyatın diliyle halledilebilecek benzersiz bir incelik” der. (Türker, 2006: 10)

Ömer Türkeş de “Yürümek Üzerine” başlıklı yazısında, benzer bir bakış açısıyla, Sevgi Soysal’ın anlatmak istediği bireyin, kadının toplumla kimlik mücadelesi meselesinin kaçınılmaz olarak yeni, özgün bir dil ve anlatım tekniğini gerektirdiğini ifade eder:

“Sosyalist veya muhalif hareketlerin siyasal alanda kitleselleştiği ve toplumda prestij kazandığı 60’ların ikinci yarısından başlayarak, gençlikle birlikte edebiyat ve en çok da edebiyat eleştirisi siyasallaştı. Siyasi düzeyin bilgisi sanatsal alana tahvil edilirken edebi alanı, dışarıdan gelen ve yazarlarla, yayıncılara ‘yol gösteren’ yeni otoriteler istila etti...Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa ve Yürümek* romanları da bir yandan kadın sorunlarının öne çıkarmaları, diğer yandan biçimsel özellikleri nedeniyle söz konusu eleştirilerden nasiplerini almışlardı. Elbette kötü bir niyet aramıyorum, o dönemin edebi değer yargılarının ürünüydü bu tespitler. Bugün daha farklı bakabiliyoruz edebiyata; belki de bu nedenle üsluptaki dağınıklığın nasıl bir düzene karşılık geldiğini, kadın meselesinin nasıl bir toplumsallığa, yabancı denilenin nasıl bir yerliliğe dönüştüğünü ve Sevgi Soysal’ın nasıl bir arayışın ardına düştüğünü görebiliyoruz. *Tante Rosa, Yürümek*, ya da herhangi bir romanı değerlendirirken salt metin etrafında dolaşmak da mümkündür belki, ama bir yazar hakkında konuşurken onun niyetini göz ardı edemeyiz: Apaçık yekpare bir dünyası, tutacağı bir yolu, eğileceği bir kıblesi olan insanları anlatmak için uygundu geleneksel romanın dili ve biçimi. Oysa bu iki romanında Sevgi Soysal, büyük kentin küçük burjuva aydın kadınının kimlik arayışını, yaşantının paramparçalaşan kabuğunu, zamanın çözemediği meseleleri yansıtmak istemiş, anlatım araçlarını –hikâyesini, kurgusunu, zamanını, kişilerini, bakış açısını, mekân/eşya/doğa tasvirlerini- bu niyetini uygun düşecek biçimde seçmişti.” (Türkeş, 2006: 10-12)

Son derece bilinçli bir tercihle *avangard* ve aykırı kadın karakterini, ona yakışır özgünlükte, Türkçenin olanaklarını zorlamaktan kaçınmayan bir anlatımla kuşatan Sevgi Soysal, içeriğin biçimi belirlediği çok çağdaş ve özgür bir edebiyat anlayışının da en cesur uygulayıcılarından biri olacaktır.

4.3 TEMATİK ÇÖZÜMLEME: *TANTE ROSA*'DA AVANGARD VE TOPLUMDIŞI ÖZELLİKLER

“*Tante Rosa* bir kadının komik ama aynı zamanda üzücü öyküsüdür. O, toplumun dar, sıkıcı çevresinde yaşamaya kendini zorlamadı, bu çerçeveyi kırdı, toplumdan dışlanma ve alaya alınma riskini göze aldı, çok enerjisi ve gücü vardı ama çocuksu –gerçek dışı hayallere yöneldiği için başarılı olamadı.” (Furrer, 2003: 47)

On bir yaşından ölümüne kadarki hayatından kesitler sunulan Tante Rosa, hayatını, müptelası olduğu *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki ideal kadın tipine göre şekillendirmeye çalışırken beyaz atlı prens beklentili bu düzenin bir yanılısına olduğunu düşe kalkan deneyimler. Toplum dışılığın ilk sinyalleri de zaten bu dönemde ortaya çıkar.

Rahibeler Okulunda “Ben içimi öldüremem, çünkü içim prensesdir. Prenses prensindir ve prensin olan bir şeyi öldürmeye sizin bile yetkiniz yoktur.” (s.24) diyen Rosa, ilerleyen hikâyelerde üç çocuk doğuracak ve her şeyiyle kasabanın düzenine teslim olacaktır. Ancak bu teslimiyetin dayattığı bedeli anlaması uzun sürmez. İşte bu noktada Sevgi Soysal, bu ele avuca gelmez kadın karakteriyle statükoya karşı direnişine başlar.

“ ‘Kocasıyla istemeden yatmaya başladığı zaman ‘namusu kirlenmiş’ bir kadın olmanın ve bu yatmalardan sonra doğurdukça piç kurusu doğurmanın ne olduğunu anladı.’ (s.17) Burjuvazi evlilikle ve ayrıca kadınları, çocukların tek yetiştiricisi ve bakıcısı olarak aileye bağlayan toplumsal zorlamalarla ilgili eleştiri ve kadınlar için cinsel alanda da özerklik talep etmesi batıdaki kadın karakterlerinin 60’lı yılların sonları ve 70’li yılların başlarında tartışmaya açtıkları konularla dikkat çekici benzerlik göstermektedir.” (Furrer, 2003: 135)

Bir Pazar günü tüm yalanları geride bırakır Tante Rosa:

“Bir mektup bıraktı Tante Rosa arkada, üç çocuk bıraktı, biri emzikte, kaz kızartması ve elma pastası yapmasını, yemek masası örtülerini kolalamasını, dolapları yerleştirmesini öğrettiği hizmetçi kızı bıraktı. Margarita ekili bir küçük bahçe, tahta merdivenli, yüksek tavanlı, çalar saatli bir ev bıraktı, her Pazar sabahı kiliseye giden, her Pazar öğleden sonra koynuna giren kocayı bıraktı...” (s. 36)

Priska Furrer bu ‘bırakma’ eyleminin ardındaki gerekçelerin nasıl berrak bir biçimde sunulduğuna dikkat çeker:

“*Tante Rosa*’da toplumsal ve ailevi mekanizma da incelenmiştir. Çünkü kitaptaki ilk iki öykü, Tante Rosa’nın yetişmiş olduğu, birbiriyle tam tezat halindeki faktörlerin hüküm sürdüğü atmosferi açıkça göstermektedir. Bunlar bir yanda *Sizlerle Başbaşa* dergisinin duygu ve rüyalar aleminin ortamı, diğer tarafta Tante Rosa’nın yetiştiği manastırda itaate, uyumlu olmaya ve sert ahlâki kurallara uymaya zorlamanın olduğu bir ortamdır. Ve Tante Rosa’nın yedi yıl sonra kaçtığı, hep aynı, küçük burjuvazi günlük yaşamın monotonluğu ve sınırlılığı öyle akılda kalacak şekilde anlatılmıştır ki, Tante Rosa gibi bir kadını kaçırmaya zorlayan gerekçeler, okuyucuya bunun gerekli olduğunu göstermektedir. *Tante Rosa* belirli bir anlamda tamamen gerçekçi ve sosyal eleştirilerin yapıldığı bir kitaptır. Ancak gerçekçilik ve eleştiri yalnızca dolaylı olarak dikkati çekmekte ve tüm öykülerde süregelen acayipliğin artmasıyla yabancılaşmaktadır.” (Furrer, 2003: 111)

Yeni kocalar ve yeni işler deneyen Tante Rosa genelevdeki kasiyerlik günlerinde fahişelere özenip de onlar tarafından dövülürken de yine alabildiğine öncü ve uyumsuz bir kadındır:

“Kırmızı lambalı, sahte antika eşyalı salonda şen günler geçiriyordu Rosa. İçki ucuzdu. Bir yandan kafa çekiyor, bir yandan kasiyerlik yapıyor. Bir yandan da en eğlenceli alışverişi seyreliyordu, en eğlenceli alışverişi, erkeklerin insana sonsuz neşe veren kazıklanmalarını, erkeklerin kutsal aptallıklarını. İçkisini ve erkeklerin ahmaklıklarını yudum yudum içiyordu kasının ardından. Aman ne hıncım kaldı, ne bir şey... Her şey özlenebilir. Her şey tutku konusu olabilir. Her şey aynı ölçüde kutsal ve aynı ölçüde aşağılık olabilir. Tutkular çevreye göre değişen şeylerdir. Evli kadınlar toplantısında, en temiz pak aile kadını olmaya özenen aynı kadın, orospuların yanında en orospu olmayı niçin istemesin? Önemli olan istektir, hiçbir istek diğerinden soylu değildir, değildir, böyle düşünmüş olabilir Rosa gizliden.” (s. 70-71)

“Tante Rosa bir kapı dışarı atılmadır... Bu evde de her şey parsellenmiş. Orospuluk, ahlâksızlık, namussuzluk bunu koparıp alanındır, anladı... Gitarını yeniden aldı eline. Aşkın da örgütlenmesi, haklarının savunulması gereken bir şey olabileceğini düşündü. Şu ya da bu çemberin içine girmemiş, girememiş bir bireyin gebermekten başka hakkı olmadığını anladı.” (s. 72-73)

Tante Rosa eline aldığı gitarla kendine şarkı söylerken toplumdışılığını nasıl da sevecen bir dalga geçiş haliyle sırtladığını görürüz:

“ ‘Tante Rosa, Tante Rosa, I Love You.’ Kısık, aptal bir sesle söylüyordu şarkısını Rosa. Eskiciden ucuza kapattığı gitarını dımbırdatarak. Yalnız olmak, işsiz olmak, aşksız olmak, en kötüsü ölü bir noktada olmak durumu üzerinde pek düşünenlerden değildi o, durumunu değiştirmeyi bilemeyenlerdendi. Şimdi kendi için aşk şarkıları söylemeye çabalıyordu gitarıyla. ‘Tante Rosa, Tante Rosa, I Love You!’ Komşu kasiyer duvarı yumrukladı: ‘Ne Love’ı be moruk, sen de!’ Şimdi ağlamalı mı? Anlaşılmamış bir ince yürekli olmalı? Gülmeli mi yoksa? Tante Rosa aşkı beceremediğini biliyordu. Bu alınyazısı değil, yeteneksizlik, salaklık, bu salaklığa da ancak gülünür. Her yeni aşka, yeni bir aptallıkla başlarsan sonunda orospudan beter olursun. O bile olamazsın, aşkı tadabilmek gibi satabilmek de beceri ister. Evde kalmış bir kız değil, ama evde kalmış bir kaltağım ben.” (s. 67)

Kitabın sonundaki “Tante Rosa The End” bölümünde, Tante Rosa’nın kimseler tarafından sahiplenilmeyen naaşı ve gerçekleşemeyen cenaze töreninde toplumsal eleştiri dozu artar ve giderek gerçeküstü bir tona kayar. Meşhur Alman kuralcılığı ve her ülkenin bürokrasi çarkı, Tante Rosa’nın hiçbir kanun maddesine sığmayan ölüsü karşısında sekteye uğrar. Çıktığı bu son tren yolculuğunda ölüveren Tante Rosa, türlü eyaletlerin kanun maddeleri arasında sıkışıp kalır. Afaroz edildiği için Kilise de ölüye sahip çıkmaz. Türlü maceralardan sonra “henüz boşanmadığı son kocası Mathes” Tante Rosa’nın cenazesine sahip çıkar. Bu sahip çıkış ise anlatıcının satırlarında gerçek bir ironiye dönüşür:

“Yağmurlu bir gün, bütün cenaze törenleri yağmurlu günlerde olur, Rosa, ilgililerin huzurunda yakıldı ve külleri bir vazo içinde, birinci derece ilgili Mathes’e verildi. Mathes eve geldi. Külleri içten bir üzüntüyle büfenin üstüne koydu. Sonra demişler ki, sözde bir gün, Mathes’e Rosa’dan kalan tek miras olan siyam kedilerinden biri vazoyu devirmiş, diğer kedi bunu fısat bilerek küllerin üstüne çişini etmiş ve birisi de büfenin üstündeki, Rosa’dan artakalan tek şey olan, çiş-kül karışımıyla ‘Tante Rosa the end’ yazmış, bir kalp yapmış, çocuklar gibi ortasından bir ok geçirmiş, üç damla akıtmış altından.” (s. 105)

Sefa Yüce tüm bu hayat deneyiminden damıtılmış aykırılığı, bir kişilik özelliği olarak saptar:

“Rosa, hiçbir işte tutunamaz ve başarılı olamaz. Uyumsuzdur, değişken ve istikrarsızdır. Onun hayatı koşturmaca içinde geçer. Rosa, başlangıçların kadınıdır. Yaptığı her işte başarısız oldukça hayata yeniden sarılır. Çocuk ruhludur. Yaşamak onun için bir heyecan bir maceradır. O, özgürlüklerin kadınıdır. Onun için “dün” yok, “yarın” vardır. Yaşamı gibi ölümü de tartışma konusu olur. Aykırı bir tip olarak doğar, aykırı bir tip olarak ölür.” (Yüce, 2008: 540)

Hata yapmaktan çekinmeyen, düştüğü yerden kendisine gülerek kalkabilen Rosa, aykırılığını tıpkı en fukara günlerinde eskiciden bulduğu parlak, gösterişli gece kıyafetleri gibi gururla ve göstere göstere taşır.

5. JEAN RHYS

5.1. YAŞAMI

Çağdaş İngiliz edebiyatının en önemli, en ilginç yazarlarından biri olan Jean Rhys (Ella Gwendolen Rhys Williams) 24 Ağustos 1894'te Karayip Adası Dominik Roseau'da doğdu.

Babası Rhys Williams, Welsh asıllı bir doktor olarak koloniye göçetmişti. Annesi Minna Lockhart ise İskoç asıllı üçüncü kuşak bir Dominik Kreol'dü. Bir yandan annesi ile özdeşleştirdiği kolonyal hayatın düzeninden etkilenen Rhys, öte yandan evdeki yerli çalışanların büyüğü, duyuşal dünyasına da çekiliyordu.

1907'de, eğitimini sürdürmek için Dominik'ten İngiltere'ye geldi. İlk başta macera duygusu ağır bassa da, doğduğu adanın tropik ortamından sonra İngiltere genç kıza çok soğuk geldi. Okulda da Kreol asıllı olması ve aksanı nedeniyle dışlandı. Bir yıl kadar Tiyatro Akademisi'ne devam eden ve oyuncu olmak isteyen Jean Rhys, 1910'da babası ölüp maddi imkânlar zorlaşınca geçinmek üzere kabare dansçısı olarak gezici bir tiyatro grubuyla ülkeyi turlamaya başladı. Yine aynı dönemde varlıklı bir borsa simsarı olan Lancelot Grey Hugh ("Lancey") Smith'e âşık oldu ve birlikte yaşamaya başladı. Smith bekâr olmasına rağmen Rhys'e hiç evlenme teklifinde bulunmadı ve ilişkileri iki sene içinde bitti. Yine de Smith Rhys'e arada maddi yardımda bulunmayı sürdürdü. Gerek bu ilişki gerek başka bir erkekten hamile kalarak yaptırdığı ağır kürtaj sonrası yazmaya başlayan Rhys, maddi ihtiyaç nedeniyle çıplak modellik de yaptı.

I. Dünya Savaşı'nda asker kantininde gönüllü olarak çalışan Rhys, 1918'de de bir süre ofis işlerinde çalıştı. 1919'da Fransız-Hollandalı gazeteci, çevirmen ve şarkı sözü yazarı Willem Johan Marie (Jean) Lenglet ile evlendi. Bir süre Paris'te bohem bir hayat yaşadılar. Bir oğlan bir kız olmak üzere iki çocukları oldu ama çift, oğullarını bebekken kaybetti. Lenglet, maddi usulsüzlük yaptığı gerekçesiyle hapse atılınca Jean Rhys de parasız, çok zor bir durumda kaldı. Bu dönemde *Transatlantic Review* adlı derginin sahibi, yazar, eleştirmen Ford Madox Ford'la tanıştı. Ford'un desteğiyle kısa öyküler yazmaya başlayan Rhys, Ford ve hayat arkadaşı Stella Bowen'ın evine taşınarak Ford'la ilişkiye girdi.

Lenglet hapisten çıkınca Rhys'la 1933'te boşandılar. Rhys bu kez menajeri, editör Leslie Tilden-Smith'le evlendi ve uzun yıllar geçireceği Devon'a taşındı. 1934'de yayımlanan *Karanlıkta Yolculuk*'ta (*Voyage in the Dark*), kötü muameleye maruz bırakılan köksüz kadın izleğini devam ettirdi. 1939'da çıkan *Günaydın Geceyarısı*'nda (*Good Morning, Midnight*) ise bilinç akışı yönteminin değişik bir biçimini kullanarak yaşanmakta olan bir kadının ruh halini anlattı. Bu tarihten sonra edebiyat sahnesinden çekilen Jean Rhys, savaş yıllarının da etkisiyle tamamen unutuldu. O kadar ki, öldüğü sanıldı.

Savaş bittiğinde 1945'te kocası Leslie'yi kaybetti. Yazmaya ara verince eski korkularına, kaygılarına, yalnızlığına geri döndü. 1947'de üçüncü evliliğini Leslie'nin kuzeni Max Hamer'le yaptı. 1949'da BBC, *Günaydın Geceyarısı*'nın tiyatro uyarlaması için ünlü yazarın izini bulmak üzere bir haber yayınladı. Zor yıllar devam ediyordu. Parasızlık ünlü yazarı mobilyalarını satmaya kadar götürdü. 1957'de söz konusu tiyatro uyarlamasının radyoda yayınlanması üzerine yeniden kamu önüne çıktı ve Londra'ya çağırıldı. Bu arada kocası Max'i kaybetmiş ve ikinci kez dul kalmıştı.

Jean Rhys, iki ayrı öykü seçkisinden sonra 1966'da çıkardığı ve prestijli W.H. Smith Edebiyat Ödülü'nü de kazanan *Geniş Geniş Bir Deniz* (*Wide Sargasso Sea*) ile adeta yeniden doğdu. Yazar, bu romanında kendinden emin bir Avrupalı erkekle güçten yoksun bir kadın arasındaki ilişki çerçevesinde hakimiyet ve bağımlılık konusuna yeniden dönüş yaptı.

Jean Rhys, yazmaya başladığı otobiyografisini tamamlayamadan 14 Mayıs 1979'da Exeter'de hayatını kaybetti. Aynı yıl, bu yarım kalmış metin *Smile Please: An Unfinished Autobiography* başlığıyla yayımlandı.

5.2. İNGİLİZ EDEBİYATINDAKİ YERİ VE DÜNYA GÖRÜŞÜ

Jean Rhys'in İngiliz edebiyatı içinde konumlandırılması son 30-40 yıllık süre içinde feminist ve postkolonyal kuramlar ile kimlik tartışmalarının gelişmesi ile şekillenmiş, yazar edebiyattaki asıl değerini ölümünden sonra kazanmıştır. Bu geç gelen itibar, yazarın *avangard* konumunu de tasdik eden bir özelliktir.

Rhys'in de konumlandığı İngiliz edebiyatının kadın yazarlara yönelik yaklaşımını en çarpıcı haliyle ortaya koyan Virginia Woolf'un, bugün artık kült halini alan *Kendine Ait Bir Oda* başlıklı kitabı, bu noktada bize yol gösterecek ve zemin sağlayacak önemli bir referanstır. Woolf, kadınların edebiyatta yazar olarak neden bu denli görünmez olduklarını anlamak üzere sorular sorarak başlar araştırmasına:

“Görünürde her iki erkekten biri şarkı ve şiir yazabilirken hiçbir kadının bu olağanüti yazın alanında tek bir sözcük bile yazmamış olmasının nedeni uzun zamandır çözilemeyen bir bilmecedir. Kendi kendime, kadınların içinde yaşadıkları koşullar nelerdi, diye sordum; çünkü kurmaca, yazın, başka bir deyişle imgelem gücüne dayanan çalışmalar, bilimde belki olabileceği gibi bir çakıl tanesi benzeri yere atılmazlar; kurmaca yazın örümcek ağı gibi, belki çok yumuşakça, ama dört bir yanından yaşama sınırsızlığıyla bağlıdır. (Woolf, 2009: 47-48)

Bunun üzerine kadının o çağdaki durumu üzerine araştırmaya girişen Woolf, kadınların çocukluktan çıkar çıkmaz aileleri tarafından seçilen biriyle evlendirildiğini ve kadınları dövmenin kocaların yasal hakkı olduğunu anımsatır. Erkekler tarafından yaratılan tarihi kadın tiplerini son derece kişilikli görünürken gerçek yaşamda kadınlar tamamen aciz ve adeta görünmezdir:

“Ortaya son derece garip ve karmaşık bir yaratık çıkıyor. Düşsel planda kadın son derece önemlidir; gerçek yaşamda ise tümüyle önemsiz. Şiiri bir baştan öbür başa kaplar; tarihte hiç görülmez. Kurmaca yazında kralların ve fatihlerin yaşamlarına hükmeder; gerçek yaşamda ailesinin parmağına bir yüzük geçirdiği herhangi bir oğlanın kölesidir. Kurmaca yazında en esin dolu sözler, en derin düşünceler onun dudaklarından dökülür; günlük yaşamda hemen hiç okuyup yazamaz ve kocasının malıdır... Kişi kadınla ilgili, ayrıntılı, tümüyle doğru ve elle tutulur hiçbir şey bilmiyor. Tarih kadından hemen hemen hiç söz etmez.” (2009: 50-51)

Sonra da Shakespeare'in Judith adında son derece yetenekli bir kızkardeşi olmuş olsaydı neler olurdu diye kurar. Anonim balad ve halk ezgilerini bir kadının yazdığını varsayar.

“On altıncı yüzyılda üstün bir yetenekle doğan herhangi bir kadın hiç kuşkusuz çıldırır, kendini vurur ya da yaşamını köyün dışında bir kulübede, korkulan ve alaya alınan bir yarı cadı, bir büyücü olarak geçirirdi.... On dokuzuncu yüzyıla kadar geç bir dönemde bile kadınların gerçek adlarını saklamaları, bekâret anlayışının kalıntılarıydı... Dünya erkeğe dediği gibi kadına da istersen yaz, beni hiç ilgilendirmiyor demiyordu. Dünya kaba bir kahkahayla, yazmak mı diyordu. Yazmak senin neyine?” (Woolf, 2009: 56-60)

Arkalarına yaslanabilecekleri bir tarihin ve geleneğin yokluğunda Virginia Woolf, kadınların ekonomik olarak bağımsızlaşabilecekleri ve kendi seslerini ortaya çıkarabilecekleri ayrı bir

alanları olmasını savunur. Aslında vurguladığı, kadının bir birey olarak hayatla bağını yeniden ve farklı biçimde kurmasıdır.

“Para kazanıp kendinize ait bir oda bulmanızı söylediğimde sizlerden gerçeklikle iç içe yaşamınızı talep etmiş oluyorum, aslında canlı bir yaşam da bunu gerektirir, bunu aktarıp aktarmamak ikincil bir konudur.” (Woolf, 2009: 123)

Rhys’in İngiliz edebiyatındaki konumlandırılış sıkıntılarını anlayabilmek için Berna Moran’ın aktardığı bilgilere başvurmak da yararlı olacaktır:

“Amerikalı eleştirmen E. Showalter, *A Literature of Their Own* adlı kitabında ve “Toward a Feminist Poetics” adlı yazısında, İngiliz roman tarihindeki kadın yazarlara eğildiğinde 1840’lardan günümüze kadarki zaman dilimini üç evreye ayırır. Birinci evrede (1840-1880) kadın yazarlar erkek yazarları taklit ederler; onların kadın tabiatı hakkındaki görüşlerini, varsayımlarını kabullenerek yazarlar, yani erkek kültürü içinde onlarla yarışır, giderek takma erkek adları kullanmayı yeğlerler. 1880-1920 yılları arasına düşen ikinci evrede kadın yazarlar artık erkeklere öykünmezler, bilinçli olarak erkek geleneğinden ayrılırlar ve feminist bir tavırla kadınların uğradıkları haksızlıkları dile getirirler. Bir karşı çıkış, bir protesto dönemidir bu. 1920’den beri süregelen üçüncü evre, kadınların taklidi de protestoyu da bir yana bırakarak kadına özgü sanatın kaynağı olarak kadın yaşantısına eğildikleri, kadınlara özgü bir estetiği araştırdıkları evredir. (2002: 254-256)

Berna Moran, Sandra Gilbert ve Susan Gubar’ın *The Mad Woman in the Attic* başlıklı, feminist kuramın önde gelen yapıtına da atıfta bulunarak Anglo-Sakson edebiyatındaki o hiç sorgulanmayan erkek egemen yapının resmini çizer. Bu yapıda elbette yaratan, söz söyleyen ve başka türlü bir dünya talep eden kadın yazara yer yoktur.

“Gilbert ve Gubar ilk önce kadın yazarların romanlarını nasıl ters bir ortamda yazmak zorunda kaldıklarına dikkat çekiyorlar. Bu ortam terstir, çünkü yazarlığın bir erkek işi olduğu ve kadının elinin hamuruyla bu işe burnunu sokmaması gerektiği inancı çok yaygındır. Neden erkek işi? Çünkü yaratma erkeğe vergidir. *God The Father* (Allah baba) nasıl evreni yaratmış ve Doğa Kitabı’nı yazmışsa, erkek de bir baba gibi yapıtını meydana getirir. Yani erkek, penisiyle çocuk yarattığı gibi kalemiyle de sanat yapıtı üretir. ‘Bundan ataerki Batı kültüründe metnin yazarı bir baba, bir ata, hayat verici estetik bir patriarktır; kalemi penisi gibi doğurtucu bir aracıdır.’ (Sandra Gilbert-Susan Gubar,; a.g.e., s. 6) Öyleyse kadının eline kalem alması yalnızca yakışsız bir davranış değil, adeta doğaya karşı bir suç, bir yerini bilmeme örneğidir. Bir küstahlıktır en azından. (2002: 256-57)

Rhys’in yeniden ve farklı okumaları, bir yanıyla feminist eleştirinin gelişimi ile doğru orantılıdır. Feminist kuramcı Maggie Humm bunu şöyle ifade eder: “Feminist eleştirmenler, göz ardı edilmiş kadınların metinlerine ve kadınların daha önce edebiyat dışı kabul edilen sözlü kültürüne büyük önem veren yeni bir edebiyat tarihi oluşturmuşlardır.” (2002: 26)

“*Geniş Geniş Bir Deniz*’in yayımlandığı dönemde (1966) feminist hareket, sivil hak talepleri ve Amerika ile Avrupa’daki artan kadın hareketlerinin etkisiyle yaklaşık 1970-85 arası ağırlık kazanmaya başlamıştı. İşte bu dönemde Rhys’e da yoğun bir feminist ilgi yöneltildi. Sonunda, son yirmi yılda post-kolonyal çalışmaların da gelişmesiyle birlikte Rhys yeniden merkezi bir edebiyat ikonu haline geldi.” (Savory, 1998: xiv)

Yazarın, *Geniş Geniş Bir Deniz* romanı, tarihe mal olmuş bir kadın roman karakterine iade-i itibar da bulunmasıyla yazarın edebi konumlandırış tartışmalarında en önemli yere oturdu.

“Edebi metinler sınav ve öğretim izlencelerinde hep bir değer hiyerarşisi içinde yer alır. Bu güçlü hiyerarşiler, erkeklerin metinlerinin, kadınların metinleriyle değiştirilerek ya da alternatif bir kanon yaratarak (ki bu hareket kadın yazarların statüsünü yükseltebilir) bozulamayacağı için feminist postyapısalcılar yaygın olan, kanona meydan okuma uygulamalarına dikkat çekiyorlar. Örneğin yazar Jean Rhys, Charlotte Brontë’nin *Jane Eyre* yapıtını, deli bir Kreol kadının ırkçı imajına meydan okumak için *Wide Sargasso Sea* yapıtına dönüştürmüştür. (Humm, 2002: 196)

Yazarı konumlandırma seçeneklerinin çokluğu ve farklılığı elbette onun değişik kimlikleri bir arada taşıma ve yansıma özelliğinden kaynaklanmaktadır.

“Jean Rhys’in edebiyatının belli bir yere yerleştirme sorunu, onun edebiyatını okuma biçimlerinden kaynaklanır. Jean Rhys’in edebiyatını çözümleme konusunda geniş bir yorum seçenekleri skalası görülmektedir. Bu seçenekler Batı Hint, Üçüncü Dünya, İngiliz, Avro-Amerikan, Avrupalı feminist, postkolonyal olarak sıralanabilir. Kullanılan kuramsal modellerden bağımsız olarak pek çok eleştirmen yazarın kendi ruhsal biyografisini de neredeyse verili olarak görmekte ve başlangıç noktası saymaktadır. Batı Hint adalarında doğmuş olması, gezginci yaşamı, bir İngiliz ya da kolonyal kadın yazar olarak konumu ya da hiçbir yere sığmaz gibi görünen yazar kimliği bu başlangıç noktasının içindekilerdir. 1950’de Francis Wyndham, Rhys’in ‘romanlarının esas olarak hayatının farklı devrelerindeki aynı kadını’ ele aldığını gözlemleyerek bileşik kadın kahraman kuramını ortaya attı. Bu görüş, Rhys’in metinlerine yönelik en etkili tek yaklaşım olarak kabul edilir.” (Gregg, 1995: 3)

Rhys’in Karayip kökenli bir kadın yazar olması dolayısıyla karşılaştığı çok boyutlu engellemeler de edebiyat tarihçileri tarafından özellikle vurgulanmıştır:

“Karayıpli eleştirmenler Karayip kadın geleneğini, Karayip tarihi ve kadınların kendilerini ifade tarzlarındaki değişikliklerle ilişkilendirerek tanımlarlar. Yakın zamanda yazılmış birkaç metin, Afrika ve Batı öğretilerinde olduğu gibi Batı Hint Adaları öğretisinin de erkek egemen olduğunu belirtirler... Karayip kadınlarını Karayip kültüründe yabancılaştıran dişi ‘Öteki’ sorununun, Avrupalı beyaz kadınların ‘Ötekilik’inden özel bir ‘fark’ı vardır. Örneğin, batılı metinlerin ortaya koyduğu ‘Öteki’lik basit bir şekilde Avrupalı sahibin imajını güçlendirmekse, sömürüye maruz kalan Karayıpli bir kadın yazar yazmak için hem erkek egemenliğine hem de sömürüye karşı yazmak zorundadır.” (Humm, 2002: 291)

Tüm bu engellemeleri ve kolonilerden gelerek İngilizce yazan edebiyatçıları ele almak üzere Postkolonializm kuramları oluşturulmuştur.

“Postkolonializm, ilke olarak eski sömürge ile eski sömürgeci arasındaki ikili etkileşimi ele alır. Edebiyat biliminde, eski sömürgelerde sömürgecinin dilinde yaratılan edebiyatı nicelik ve nitelik bakımından incelemede kullanılan Postkolonializm terimi, anlam bakımından ‘sömürgecilik sonrası’ demektir. Bu tür edebiyatlar, inceleyicisinden geniş bir genel edebiyat bilgi donanımı yanı sıra eserin yazıldığı dilin edebiyatı ile eski sömürgecinin kültürü ve edebiyatı hakkında bilgili olmayı gerektirir... Postkolonializm edebiyat kuramı, E. W. Said, E. Ch. Spivak ve H. K. Bhabba tarafından Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere’de 1970’lerden bu yana oluşturulmuştur ve Fransız Postkolonializminin de bu oluşumda payı vardır... Ama asıl hareketlenme 60’lı yıllarda başlar. İngilizce konuşan dünyada ‘commonwealth’e (İngiliz Topluluklar Birliği) ilgi bütünü artar ve İngiliz yazarların eski sömürgeler üzerine neler yazmış oldukları araştırılmaya başlar. Kanada, Karibik, Batı, Doğu ve Güney Amerika, Avustralya, Hindistan, Güney Asya ve Yeni Zelanda edebiyatları incelenir. Ve bu edebiyatlarda İngiliz edebiyatıyla ortaklık konusunda herhangi bir ortak payda bulunamaz.” (Aytaç, 2003: 114-117)

“Rhys’in Avrupa ve Batı Hint adaları olmak üzere iki ayrı dünyayla ve bunların arasındaki paradoksla özdeşleşmesi özellikle dikkat çeker. Genellikle sürgün edebiyatı için geçerli bir durumdur bu. Jean Rhys’in kurmaca dünyasının bu gerçeğin her iki yanını da görebilenlerin anlayabileceği bir hakikati yansıttığı söylenebilir.” (Frickey, 1990: 9)

Rhys’in özgünlüğünün ve değerinin anlaşılması çok uzun sürecektir. Nitekim kendisine 1967’de W. H. Smith Ödülü’nün verilmesi üzerine “onurun çok geç geldiğini” söyler. (Turner 56) Gerçekten de Rhys’in önemi yaşamının son dönemine kadar görülmedi. Ölümünden sadece bir yıl önce, 1979’da kraliçe tarafından Buckingham Sarayı’na davet edilerek kendisine Büyük Britanya Yazarlar Konseyi Ödülü verildi. Ve ancak beşinci ve son romanı yayımlandıktan sonra vatandaşları tarafından Batı Hintli bir yazar olarak kabul edildi. Neredeyse unutulmuş olan Jean Rhys’e yönelik bu ani ilgi *Geniş, Geniş Deniz’in* 1966’da yayımlanmasından sonra başladı. Bu roman kendisine W. H. Smith Edebiyat Ödülü ile Royal Society of Literature’in Heinemann Ödülü’nü getirdi... Bunun üzerine ilk dört kitabı yeniden basıldı ve Rhys, New York Times Kitap Eki’nde ‘yaşayan en iyi İngiliz romancı’ ilan edildi. (Alvarez 1974: 6)

Rhys’in yazar olarak ikili bir kimliği olması eleştirilerde de bir kutuplaşmaya yol açmıştır.

“Rhys bir yanıyla yaşamının büyük kısmını geçirdiği Avrupa’yı romanlarına mekân kıldığı için Avrupalı sayılır, diğer yandan doğum yeri ve *Geniş Geniş Bir Deniz*’de anlattığı Karayip dolayısıyla da Batı Hintli kabul edilir. Karayipli eleştirmenler Rhys’in edebiyatındaki

benzersiz Batı Hint karakterine dikkat çekerek onu ‘kendileri’nden sayarken Avrupalı ve Amerikalı eleştirmenler ise Rhys’in kadın karakterlerinin kendisine odaklanır.” (Frickey,1990: 3)

Rhys ise tüm bu konumlandırılma çabalarından bağımsız olarak yazmanın kendisi için kaçınılmaz olan yanını vurgular. Hayatından damıttıklarını kurgularken hiç olmadığı kadar özgürdür. Ölümünden kısa bir süre önce kendisiyle yapılan bir röportajda ise kendisi de dahil herhangi bir edebiyatçının mutlu olma şansının bulunup bulunmadığını sorgulamaktadır:

“Mutlu olduğum zamanlarda hiç yazmak istemedim. Yazmadım da. Ama hiçbir zaman da uzun süreli bir mutluluk yaşamadım... Eğer bir tercih yapabilseydim, yazmak yerine mutlu olmayı seçerdim. Eğer hayatımı yeni baştan yaşayabilsem ve seçebilseydim, sadece mutlu olmak isterdim... İlk başlarda yazarken tek isteğim beni aşağı çeken bu korkunç kederden kurtulmaktı. Çocukken eğer incinmişliğimi söze dökebilirim, yaranın akıp gittiğini fark etmiştim. Geriye bir çeşit melankoli kalıyor, sonra da kayboluyor. Sanırım Somerset Maugham da bir şeyi ‘yazıp çıkarırsanız’ daha fazla acı vermeyeceğini söylemişti. Geriye belli belirsiz bir melankoli kalır ama en azından sefalet değildir artık yaşanan. Galiba biraz Katoliklerin günah çıkarma ayini ya da psikoanaliz gibi bir şey. (British Novelists, 2010; Vreeland,1979)

5.3. OTOBİYOGRAFİK ÖZELLİKLER VE KİMLİK YANSIMALARI

Jean Rhys, başından itibaren yarattığı tüm kadın kahramanlara kendi hayat deneyimlerinden yansımalar yüklemiş, bütün bir hayatı farklı yaştaki ama benzer dışlanmışlıkları yaşayan kadın karakterlere dağıtmıştır. Biyografisi ve romanları yan yana konduğunda koşutlukları saptamak son derece kolaydır.

İlk romanı *Dörtlülü*’de Stephan adlı Polonyalı sanat tüccarıyla evlenen Batı Hint kökenli Marya Zelli ile yazar ilk eşi Lenglet ile geçirdiği bohem yılları anlatır. Eşinin hapse girmesi üzerine yanlarına sığındığı ve kendisini üçlü bir ilişki içinde bulduğu Ford Madox Ford ve Stella Bowen da entelektüel çift Heider’ler olarak karşımıza çıkar.

Ayrıltıktan Sonra romanında ise Julia Martin’in eski sevgilisi Bay McKenzie’den ayrılması, bu arada ondan gelen çeklerle sürdürdüğü zorlu yaşam, Londra’daki anne ve kızkardeş ziyareti; Jean Rhys’in İngiltere’deki ilk yıllarında âşık olduğu borsa simsarı Lancelot Grey Hugh Smith’le yaşadığı dönemden izdüşümler taşır. *Karanlıkta Yolculuk*’un baş karakteri onsekiz

yaşındaki Anna Morgan'ın Karayipler'den İngiltere'ye uzanan hayatı, geçinebilmek için tiyatro topluluğuyla taşra kasabalarında dolaşması, kendisine destek olan ama evlenmeye yanaşmayan sevgilisi Walter ile ilişkisi ve geçirdiği ağır kürtaj, yine yazarın Smith'le geçirdiği zamana göndermelerle doludur.

Günaydın Geceyarısı'nda yazar, orta yaşlı bir kadın olan Sasha Jansen'i Paris'te ilk gençliği ile ödeşmeye tabi tutarken, Sasha'nın Hollandalı kocası Enno ile maddi sıkıntılarla dolu günleri ve kaybettiği minik oğlan bebeği ile, ilk eşi Willem Johan Marie (Jean) Lenglet ile yaşadığı yıllara geri dönüş yapar. *Geniş Geniş Bir Deniz*'deki Antoinette karakteriyle ise ödeşme eksenini bu kez Batı Hint Adaları'ndaki çocukluğu ve Kreol kimliği olacaktır. Yazar, karışık kimlik hikâyesinin dayattığı çoklu bakış açısını okuruyla paylaşmıştır.

“Beyaz bir Kreol ve bir köle sahibinin büyük torunu olarak Rhys beyaz ve Kreol olmanın belirsiz karmaşası ile ağırlıklı olarak siyahlardan oluşan kolonyal bir toplumda kolonyal efendiler olarak kendi halkının giderek yok olan imtiyazlarını sergilemeye çalışmıştır... Beyaz bir Kreol olarak Rhys'in siyah halkla karmaşık, belirsiz bir ilişkisi vardır. Bir yandan onların kölelikle dolu geçmişleriyle empati kurabilirken özgürlük sonrası dönemde onların kimliklerini ortaya koyan varlıkları dolayısıyla kendini ötelenmiş, kovulmuş hissetmiştir.” (Selwyn, 1990: 16-17)

Yazar bir yandan babasından gelen, köle çalıştıran Avrupalı kimliğiyle annesinin Kreol yerli kimliği arasında bocalar. Evin içindeki siyalara hem bir yandan hayrandır hem de onlardan korkar. Bu konuda söyledikleri beyaz bir kadından toplumun baskı dolu beklentileri ve yazarın genç yaşta takıldığı ‘güç’ olgusu açısından okunduğunda son derece çarpıcıdır:

“Siyahlardan hem korkar hem de kıskanırdım biraz onları Güçlüydüler, upuzun mesafelei hiç yorulmadan yürüyebilirlerdi ve başlarında ağır yükler taşırıldardı. Her gece dansa giderlerdi. Türban takarlardı. Kemerli uzun giysileri adım attıklarında hışırdardı... Sonra benim asıl büyük korkum evlenmemin beklenmesiydi. Aman Tanrım, ne yapacaktım? Önceleri evlenme teklifi alacağımdan bile kuşkuluydum. Sonra evlenmek zorunda olduğumu anladım, yoksa yaşlı bir kız kurusu olacaktım, bu da korkunçtu. Oysa siyahların hiç böyle kaygıları, korkuları yoktu. Sürüyle çocukları vardı ve evli değillerdi. İşte bu noktada onları çok kıskandım.” (Vreeland, 1979)

Rhys, tamamlamadığı otobiyografisinde de kimlikler ve coğrafyalar arasındaki parçalanmışlığını olanca açıklığıyla itiraf eder: “Hiçbir şeyin parçası olamayacaktım. Hiçbir yere tam anlamıyla ait olmayacaktım ve biliyordum da bunu. Ve tüm hayatım hep aynı olacaktı; ait olmaya çalışmakla ve başaramamakla geçecekti.” (Rhys, 1979: 100)

Bu parçalanmışlık, Dominik Adası'ndan eğitim için geldiği İngiltere'de de katlanarak büyür. Jean Rhys'in üşüme olarak ifade ettiği bu aidiyetsizlik hissi tam bir ruh ürpermesidir ve bir ömür ona eşlik edecektir: “Soğuktan nefret ediyordum. İlk geldiğimde İngiltere korkunç soğuktu. Merkezi ısıtma yoktu. Ortada ateş yakılırdı ama çevresi hep ısınmaya çalışan insanlarla çevriliydi. Ve ben hiçbir zaman o kutsal halkaya dahil olamadım. Hep dışarıdaydım, titriyordum...” (Vreeland, 1979)

Tüm anlatılarında Rhys, doğum yeri olan Batı Hint Adaları ile nefret dolu Avrupa buluşmasına ilişkin çelişik duygularını sergilemeye çalışır. Yayınlanmamış not defterlerinde yazdığı üzere edebiyatının büyük bir bölümü Batı Hint Adaları'ndaki hayatı yakalama çabasından oluşmaktadır. Bu edebiyat aynı zamanda yazarın yabancı bir ülkede Batı Hint kökeni, kolonyal konumu ve kadınlığı ile yüzleşme çabası içindeki Batı Hint Adalı bir kadının sürgün ve marjinallik duygularını da yansıtır. Teresa O'Connor'ın belirttiği gibi “Bizzat kendisi farklı ülkeler, kültürler, sınıflar ve ırklar arasında kalmış ve asla bunlardan biri ile tamamen özdeşleşmemiş Rhys, kadın kahramanlarına da aynı vasıfları bahşederek o şekilde belirtilmemiş olsa da beyaz Kreol bir kadının aidiyetsizlik konusundaki eşsiz deneyimini yansıtır.” (1985: 19)

Yazarın kapsamlı bir biyografisini yazan Carole Angier de, Rhys'in ta kabare dansçısı olarak çalıştığı zamanlarda kadın-erkek ilişkilerine dair temel inancını oluşturduğunu belirtir:

“Kızlar, erkeklerin bilmediği gizli bir dil konuşuyorlardı. Rhys tıpkı onlar gibi maskotlara uğurlara inanırdı, batıl itikatları vardı. Ama her şeyden öte bu dansçı kızlarla cinsiyetlere yönelik o basit ayırım konusunda aynı görüşü paylaşıyordu. Buna göre, erkekler ya koruyucuydu ya sömürücü; kadınlarsa ya kazanandı ya kaybeden ve kazandıkları ya da kaybettikleri şey de erkeklerdi.” (Angier, 1990)

Yine Angier'e göre, Rhys'in içinde yaşadığı toplumla uyumsuzluğu, kendisini hep 'öteki' ve dışlanmış hissetmesi de temelde annesi ile kuramadığı sevgi ilişkisine dayanıyordu. Rhys, annesini Victoria dönemi sonundaki kolonilerin 'uygarlaştırma' misyonu ve konformizm ile özdeşleştiriyordu. Annesinin soğuk, mesafeli ve kendisini hiç onaylamaz bir tutum içinde olduğunu düşünen yazar, not defterine bir keresinde annesinin yine birtakım öğütler verdikten sonra şöyle dediğini yazacaktı: 'Elimden geleni yaptım ama faydası yok. Sen hiçbir zaman başkaları gibi olmayı öğrenemeyeceksin.'

“Rhys yazısında şöyle der: ‘İşte gerçek karşımdaydı. Her zaman şüphelenmişim ama şimdi biliyordum artık. Doğrudan ok gibi kalbime saplandı, hakikat gibi doğrudan saplandı. Önümde göz alabildiğine uzanan o upuzun yalıtılmışlık ve yalnızlık yolunu gördüm. Yıkıldım ve ancak en büyük düşmanımın dileyceği gibi kalbim paramparça, ağladım.’” (Angier,1990)

Belki de edebiyat, Jean Rhys için siyah yerlilerde o çok korktuğu ama bir o kadar da çekildiği kara büyüdür; yaşadıklarını yazdığı oranda yazdıklarını da yaşar olmuştur.

5.4 İŞLEDİĞİ TEMALAR VE ROMAN KİŞİLERİ

5.4.1 Dörtlü

Jean Rhys’in 1928’de yayınlanan ve ilk romanı olan olan *Dörtlü (Quartet)*, Pınar Kür’ün çevirisiyle 1985’te Türkiyeli okurlarla buluştu. Bu romanda yazar, çevresindeki dünyanın gerçekdışılığına karşı koyabilmek için kendi benliğine tutunmaya çalışan Marya Zelli’nin öyküsünü anlatır. 1920’lerin bohem Paris’inde geçen öyküde, dört yıl önce Stephan adlı bir Polonyalı sanat tüccarıyla evlenerek Paris’e gelen Batı Hint kökenli Marya, kocasının çalıntı tablolar satmaktan tutuklanması üzerine Paris’te bir başına ve beş parasız kalır. Bohem bir İngiliz çift olan Heiderler, Marya’ya kendi dairelerindeki boş odada kalmasını teklif ederler. Bu üçlü arasındaki tuhaf ve karmaşık bağlar, Marya’yı, hem ürküten hem de büyüleyen garip bir cinsel ve psikolojik ilişkiye sürükler. Giderek çifte bağımlı hale gelen Marya’nın durumu, kocasının hapisten çıkmasıyla birlikte içinden çıkılmaz bir hale gelecektir.

James Ivory’nin yönetmenliğinde 1981’de sinemaya da uyarlanan *Dörtlü*’de Alan Bates, Maggie Smith ve Isabelle Adjani rol aldı. İyi ve adil olarak bilinen insanların içindeki karanlığa, evlilik kurumunun yozluklarına, toplum içinde farklı kimlikte olanın yabancılaşmasına odaklanan roman için New York Times’ta şu yorumda bulunuldu: “Jean Rhys sadece en karmaşık kişilikleri el alarak ruh hallerinin en mahrem alanlarını keşfetmekle kalmıyor, bu işi gerçek bir sanatçının dosdoğru tavrı ve güveni ile yapıyor. Özellikle düzyazıdaki yeni geleneğin temsilcisi sayılabilecek diyalog üslubu keskinlik ve etkin yoğunluğu ile dikkat çeker.”

5.4.2 Ayrılıktan Sonra

Jean Rhys'in Sonat Ece Kaya tarafından çevrilen ve 2008'de yayımlanan *Ayrılıktan Sonra* (*After Leaving Mr. McKenzie*) başlıklı romanında, kahramanımız Julia Martin'dir. Genç kızlığından bu yana sevgililerinin maddi desteğine bağımlı bir hayat sürmüş olan Julia, bu ilişkileri devam ettirebilecek tavizlerde bulunamadığından pek çok ayrılık yaşamıştır. Şimdi de otuzlu yaşlarının ortasında bir kez daha bir sevgiliden ayrılmak üzeredir. Artık taze güzelliği kalmadığı için elindeki yegâne gücün de tükendiğini hissetmektedir. Bir zamanlar maceraperestken şimdi gelecekte endişelidir. Eski sevgilisi Bay McKenzie'den gelen çeklerle bir süre Paris'te sefil otellerde kalan ve kendini içkiye veren Julie, parası tükenince Londra'ya döner ve her şeye yeniden başlamak ister. Kızkardeşi Norah'yı ziyaret eder, annesinin ölümü üzerine yeniden Paris'e döner. Aşk kırgını bir kadın olarak, eski sevgililerde de, yeni sevgililerde de gerçekten aradığı şeyi bulamayacaktır. Aradığı şeyin, gerçek aşkın bedeli çok yüksektir... *Ayrılıktan Sonra*, erkeklerle ilişkilerinde kendini çok yaşlı ve çok yorgun hisseden, ama onlarsız yapamayacağını da bilen bir kadının romanı.

Yazar ve eleştirmen Christine Poutney, Rhys'in bu romanındaki anlatımın çağdaş ve özgün yanlarını şöyle ifade eder: "Jean Rhys, başkalarının görmediği ya da görmeyi reddettiği şeyleri görüyordu. Dahası bu gördüklerini yazacak cesarete sahipti. Yetmiş beş yıl sonra da yazı halen tamamen taze ve çağdaş bir tınıya sahip. Bölümleri kısa tutuşu, yine kısa paragrafları, bilinç sıçramaları, modern ifadelerin kullanımı neredeyse deneysel sayılır... *Ayrılıktan Sonra*'yı okurken her şeyi olduğu haliyle yazmaya çalışan bir yazarla karşı karşıya olduğunuzu anlarsınız. Sanki tüm sosyal dekorları alaşağı edip 'Bakın işte! Birbirimize gerçekten yaptıklarımız bundan ibaret' der gibidir. Yaşadığı dönemde çok baskın olan belli bir saygınlık standardını koruma zorunluluğu, bir çeşit zalimliği de beraberinde getiriyordu. İşte Julia tam da bu baskıcı güçlerin herkesi riyakârlara dönüştüren gücüne karşı isyanını haykırır."

5.4.3 Dalda Duran Kuşlar

Romanlarında her seferinde farklı yaştaki bir kadın karaktere odaklanan Jean Rhys'in *Dalda Duran Kuşlar* (*Sleep it off Lady*) başlıklı öykü kitabı 1991'de Pınar Kür'ün çevirisiyle yayımlandı. Kitapta yer alan on altı öyküde, çocukluktan yaşlılığa uzanan bir hatta ilerlediği

görlür. İlk kez 1976'da yayımlanan bu seçkideki öyküler 1899 sonundan 1975'lere uzanan geniş bir zaman dilimine yayılır. Çocukluğun masum sıcaklığında başlayıp ölümün dondurucu soğukluğunda son bulan bu yolculuğun durakları Karayipler'den İngiltere'ye uzanır. Batı Hint Adalarında geçen çocukluk, Londra'nın sisli, Paris'in puslu sokaklarında arayışlarla tüketilen gençlik, sonra savaş ve orta yaş ve gittikçe yalnızlaşan yaşlılık yılları... Büyük ölçüde yazarın kendi yaşamından ve yaşantılarından esinlenilmiş bir öyküler dizisinde ayrı kahramanlara sahip kendi içinde bir bütünlük oluştururken birlikte okunduklarında da taşıdığı kimlik ve kişilikle içinde yaşadığı topluma uyumsuz kalan bir kadının bütün bir ömrünü yansıtır gibidir.

5.4.4 Karanlıkta Yolculuk

Jean Rhys'in 1934'te yayımladığı *Karanlıkta Yolculuk'un* (*Voyage in the Dark*)baş karakteri onsekiz yaşındaki Anna Morgan'dır. Pınar Kür'ün çevirisiyle 1989'da yayımlanan bu romanda üvey anne baskısı yüzünden doğum yeri Karayipler'den İngiltere'ye gitmek zorunda kalan Anna'nın hayatına dahil oluruz. Her ne kadar İngiltere'de olsa da Anna'nın aklı ve ruhu halen çocukluğunun uzak ülkesindedir.

Okulu bitirince annesi maddi yardımı keser. Anna da geçinebilmek için tiyatro topluluğuyla taşra kasabalarında dolaşmaya başlar. Bu arada sevecen, nazik ama hayal gücünden yoksun bir adam olan Walterle kısa süreli bir ilişkiye girer, tiyatrodan ayrılarak 1914 Londrasının kibar fahişeler çevresine sürüklenir. Kırmızı duvarlı özel odalarda akşam yemekleri, şampanyalar ve viskilerle süren hayat bir noktada durduğunda Anna'yı kaçınılmaz bir ödeme bekleyecektir. Aşık olduğu Walter, kendisine bir süre destek olur ama evlenmeye yanaşmaz ve hamile kaldığında çocuğunu aldırmasını ister. Bu ölümcül kürtaj, Anna için hem ölüm hem de yeniden doğuş olacaktır. Karibik folkloru, gelenekleri, postkolonyal kimlik politikasına dair zengin izler taşıyan romanın beyaz kadın karakteri Anna'nın kendisini siyahlarla özdeşleştirmesi de dikkat çekicidir.

5.4.5 Geniş Geniş Bir Deniz

Jean Rhys'i dünya çapında tanınmış kılan *Geniş Geniş Bir Deniz* (*Wide Sargasso Sea*) 1989'da Pınar Kür'ün çevirisiyle yayımlandı. Charlotte Bronte'nin ünlü romanı *Jane Eyre*'in

içinde Rochesterlar'ın evinin üçüncü katında, kilit altında tutulan deli kadından yola çıkan Jean Rhys, ondokuzuncu yüzyılda geçen, ama çağımızı yansıtan bir trajedi yaratarak o deli kadına itibarını iade eder.

1966'da yayımlanan ve günümüzde postkolonyal edebiyatın en başarılı örneklerinden biri sayılan romanda Jean Rhys, Bronte'nin 1847 tarihli *Jane Eyre* romanında Mr. Rochester'ın ilk eşi olan Bertha Mason'un öyküsünü yeniden yazar. Karibik Adaları'nda doğan Antoinette (Bertha) Mason, beyaz bir Kreol'dur. Ayarlama bir evlilikle İngiltere'ye gelen Antoinette, akrabaların da kışkırtmasıyla bir türlü eşiyle karşılıklı güven ve mutluluğu yakalayamaz. Baskıcı, ataerkil bir toplumda ne beyaz Avrupalılara ne de siyah Jamayikalılara ait olabilen Antoinette –eşinin taktığı isimle Bertha- yavaş yavaş akıl sağlığını yitirir.

Bay Rochester, Antoinette ve ona bakmakla yükümlü Grace isimli yardımcının bakış açılarıyla anlatılan *Geniş Geniş Bir Deniz* bilinç akışı tekniğiyle de okurların baş kadın karakterin derinliklerine nüfuz edebilmelerini sağlar.

Jane Eyre ile *Geniş Geniş Bir Deniz* arasındaki en çarpıcı farklılık, Jean Rhys'in romanının Rochester'ın ilk eşi olan “çatı katındaki deli kadın” Bertha Mason'ı hayat dolu ama bir o kadar da kırılgan Antoinette Cosway'e dönüştürmesidir. O artık bir klişe, bir yabancı, melez bir deli kadın değil, kendi hayalleri, korkuları ve arzuları olan gerçek bir kadındır. Eski klasik bir romana yaptığı örtük göndermeler açısından postmodern edebiyatın da öncü örneklerinden sayılan *Geniş Geniş Bir Deniz*, yazar Jean Rhys'in Batı Hint adasındaki geçmişin, Kreol kimliğine, *Avangard* yazarlığına, özgür kadınlığına sahip çıktığı gerçek bir manifesto sayılabilir. Bu kitabın getirdiği büyük başarı ve 1967 yılı WH Smith Edebiyat Ödülü, Jean Rhys'in varlığını yıllar süren unutulmuşluktan sonra inkâr edilemez biçimde sabitlemiştir. Romandan uyarlanan, Karina Lombard ile Nathaniel Parker'ın başrollerini paylaştığı film 1993'te John Duigan'ın yönetmenliğinde çekilmiştir.

Rhys'in ölümünden kısa süre önce *Paris Review*'ya verdiği bir söyleşide *Jane Eyre*'deki Bertha'yı yeniden yazma sebebine verdiği yanıt, edebiyat ve hayat felsefesi ile kimlik onurunu sergiler niteliktedir:

“*Jane Eyre*'i çocukken okuduğumda neden Kreol kadınların deli olduğunu düşündüğünü merak etmişim. Rochester'ın ilk eşi Bertha'yı dehşet bir deli kadın olarak

yazmak ne kadar ayıptı. Ve hemen o an hikâyeyi gerçek haliyle yazmak istedim. Bertha o kadar zavallı bir ruhtu ki, ona yazarak bir hayat verebileceğimi düşündüm.” (Vreeland, 1979).

5.4.6 Genel Değerlendirme

Jean Rhys’in yukarıda belirtilen yapıtları dışında Türkçe’ye çevrilmemiş *The Left Bank and Other Stories* başlıklı 1927 tarihli ilk öykü seçkisi ile *Smile Please* başlıklı bir otobiyografisi ve *Letters* başlığıyla toplanan mektup yazışmaları da bulunmaktadır.

Rhys, içinde yaşadığı topluma yabancılaşmış, yalnız ve uyumsuz kadın karakterleriyle tanınır. Bu kadınları yansıttığı yeni, özgün anlatım biçimleri ile zamanında yadırganmasına karşın bugün postmodern, postkolonyal ve feminist kuramcılarının büyük bir hayranlıkla incelediği yazarlar arasındadır.

Yazar meslektaşları da onun cesaretinin ve biricikliğinin hakkını teslim etmektedir. “John Updike parçalanmışlık, yabancılaşma gibi modern zamanlara özgü duyuları aktarması açısından Rhys’in yazı dünyasının evrensel yönünü vurgular. V. S. Naipaul da ‘Without a Dog’s Chance’ başlıklı yazısında Rhys’in edebiyat dünyasında, bugün bizi çok meşgul eden yalıtılmışlık, topluluk ya da toplum aidiyeti eksikliği ve her şeyin parçalanmakta olduğu hissi gibi konuları keşfeder... Jean Rhys’in tüm romanlarındaki sanatsal beceri, ahlak ve normallik kavramlarını sorgulayan modernlikleridir. Yine Naipaul *Günaydın Geceyarısı*’nı en incelikli, tamamlanmış, aynı zamanda da en insancıl roman” olarak över.” (Frickey, 1990: 7; 29-31)

Her ne kadar otobiyografik yanı ağır basan kadın karakterlere odaklansa da Rhys’in asıl meselesi toplumun dışladığı kesimleri kapsamaktır.

“Adı ister Anna, Marya, Julia ya da Sasha olsun, Rhys’in kadın kahramanının dokunaklı destanı, son derece yalnız ve kendisine yabancı bir toplumun manipülatif, bencil bireylerinin insafına kalmış herhangi bir kadının hikâyesi olabilmesidir. Anlatılan, yoksulluk, kötü sağlık koşulları ve aşktaki acı hayalkırıklıkları karşısında sağ kalmanın hikâyesidir. Bu hikâyeye daha da çarpıcı bir hakikat yükleyen unsur ise ırk, yaş ve cinsiyet farkı gözetmeksizin her okurun kendi korku ve güvensizlikleri ile karşılaşacak olmasıdır. Jean Rhys bize insani duyguların en iyi ihtimalle geçici olduğunu, aldanmaların çoğu zaman kaderimiz olduğunu ve gençliğe, güce, paraya itibar eden bir dünyada zayıf, yoksul ve yaşlılar için yer olmadığını hatırlatır.” (Frickey, 1990: 10)

Rhys'i keşfeden eleştirmen ve yayıncı Ford Madox Fox da yazarın özellikle eğildiği insanların ortak noktasını vurgular: "Antillerden gelen ve dehşetengiz bir kavrayış ve neredeyse korkutucu bir tutkuyla toplumun kıyısında kalmış mağdurların durumunu anlatan Rhys, kalemini eski dünyanın kıyısındakilerin yaşamına daldırır; hapishanelere, stüdyolara, salonlara, kafelere, dalar, suçluların, kanunları çiğneyelerin halinden anlar." (1972: 138)

Geniş, Geniş Bir Deniz'e yazdığı önsözde Pınar Kür, yazarın esas meselesini şu sözlerle ifade eder:

"...Temelde kadın-erkek çelişkisi değil, 'zayıflar' ile 'güçlüler' arasındaki çatışmadır Jean Rhys'in konusu. Toplumun ezdiği, ayaklar altına aldığı, kırık dökük insanların, nerdeyse onlar kadar acınacak durumdaki katı, sert, kıyıcı 'güçlüler'in elinden çektiklerini, yaşadıkları yoğun mutsuzluğu anlatmaktadır. 'Zayıflar' genellikle kadın, ötekiler de genellikle erkeğe bu Jean Rhys'in zorlaması değil, gerçeğin ta kendisidir" (Kür, 1989)

"Kadın karakterlerinin ortak özelliği olan ve eleştirmenlerin sıklıkla değindiği pasiflik ve kadercilik, yaşamak konusunda inatçı bir irade ve sağ kalanlara has bir direnme gücü ile karışır. Tod Bender da "Jean Rhys and the Genius of Impressionism" başlıklı makalesinde her şeyin okurun yargısına bağlı olduğunu belirtir. Rhys'in kadın karakterlerinin hayat koşullarına verdiği tepkileri anlamak için insan taraf değiştirmeli ve olaylara o karakterin gözünden bakmalıdır." (Frickey, 1990: 52)

Bu içerden ve dışarıdan bakabilme yeteneğine Jean D'Costa da işaret eder:

"Rhys okuru, yazarın lehte ve alehyte bakabilme yeteneği karşısında şaşkınlığa uğrar. İngiltere, Fransa ve Karayiple ilgili içerlikli-dışarlıklı tutumlarının yansıması, kendi ırkının üstünlüğüne inanışın verdiği rahatlığı büyük sıkıntıya sokar. Onun kahramanları sevgili, evlat ve komşu ve de sosyal toplulular olarak sömürülmenin patolojilerini sergiler. Tanıdık bir zemin bulmak adına okur Rhys'i mevcut çağdaş kurmacanın içine yerleştirmeye çalışır ve bunu başaramaz. (Frickey, 1990: 391)

Rhys'in kurgu dünyasını inceleyen yazar, eleştirmen Christine Pountney, Jean Rhys'in korkusuz, açık ve gücünü yaşamışlıktan alan edebiyatına dikkat çeker:

"Rhys yaşadıklarını itiraf eden, otobiyografik bir yazardı. Onun bu özelliği eserlerinin özgünlüğünü de açıklar. Joyce'un tanımladığı türden 'Tanrı kadar tarafsız... dışarıda, kayıtsız ve tırnaklarını kesen' bir sanatçı olabilirken aynı zamanda edebiyatında canlı ve bilge bir şeyler de saklıdır... Rhys'in, yarattığı karakterlerin hiçbirisi için özür dilememesini seviyorum. Başarısızlık karşısında paniğe kapılmıyor, umutsuzluğa hak ettiği alanı tanıyor ve böyle

yaparak da hem başarısızlığın hem umutsuzluğun dikenini çıkarıveriyor. Basit bir çözüm sunmuyor asla. Okurların takdirini kazanmak için onlara sempatik görünmek gerekmediğini biliyor. Ya da sempatik görünmeye aldırıyor zaten...” (Pountney, 2005)

Pınar Kür de yazarın sunduğu bu fütursuz dürüstlük dolayısıyla okurun karşı karşıya kaldığı çaresiz müdahilliği tanımlar:

“Jean Rhys’in romanında insanı en çok burkan, bir çaresiz isyana iten şey, bu doğallık, bu kaçınılmazlıktır işte. Her şeyin neden böyle olduğu açıktır, bu koşullar altında neden başka türlü olamayacağı da... Gene de okur, ‘başka türlü olsun’ diye çırpınan roman kişilerine katılır. Polisiye film seyrederken, kahramanı arkasındaki eli bıçaklı katile karşı uyarmak için haykıran bir çocuk kadar olayların içinde, ama gene onun kadar elinden bir şey gelmez durumdadır. Kurtulamayacağı açık seçik ortada olan kişilere kurtuluş yolları arayıp durarak, umutsuz umutlara kapılarak, kaçınılmaz sona onlarla birlikte varır. Trajedinin bir tanımı da budur yanılmıyorsam.” (Kür, 1989)

5.5 JEAN RHYS VE GÜNEYDİN GECEYARISI

Güneydin Geceyarısı, yayımlandığı 1939’da olumsuz eleştirilerden de bir hayli nasibini aldı.

Rhys, edebiyatına hep inanmış eleştirmen dostu Francis Wyndham’a yazdığı mektupta *Güneydin Geceyarısı*’na yönelik acımasız eleştirileri paylaşır. Aksini iddia etmesine rağmen yaralandığı açıktır: “Eleştirilere hiç aldırmam. 1939’da *Güneydin Geceyarısı* çıktığında Amerika şöyle diyordu: ‘Sayın Rhys, üzgünüz ama romanınız pek müşkül durumda.’ İngiltere ise ‘Bu roman değil, vaka hikâyesi’ gibi bir şeyler dedi. Gördüğün gibi hâlâ sağ ve ayaktayım, yine de sonunun ne olacağı konusunda endişlendiğimi itiraf etmem.” (1985:277)

Romanın yadırganışında anlatım ve içerikte *Avangard* özellikler kadar, Batı edebiyatının okuma alışkanlıklarını belirleyen yaygın kadın prototiplerinin de etkisi vardı.

“Edebiyat yapıtlarındaki kadın karakterlere yönelik eleştirinin ortaya çıkardığı gerçeklerden biri de erkek yazarların yarattığı klişe iki karşıt tipin varlığıdır. *The Mad Woman in the Attic* adlı üç ciltlik yapıtın yazarları Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar bu konu üzerinde uzunca durur ve ‘evdeki melek’ ile ‘canavar’ adını verdikleri bu klişe uç tiplerin özelliklerini, kaynaklarını gösterirler. ‘Evdeki melek’ tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında ideal olarak yaşattığı kadın tipidir ve erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık, masumiyet başta gelenlerdir. Karşıt ucta, bağımsızlığına düşkün, çıkarını kollayan, erkeklerin kendisine biçtiği kişiliği kabullenmeyen ve bundan ötürü erkekleri ürküten ‘canavar’ tipi yer alır.” (Moran, 2002: 249-253)

Yazar Christopher Brocklebank, *Günaydın Geceyarısı*'nın *Avangard* anlatım ve içerik özelliklerini vurgularken karakterin kadın olmasından kaynaklanan yadırganma payının da altını çizer:

“Sasha Jansen’in zifiri karanlık hikâyesi ve 1930’ların sonundaki Paris’te akıl ve mantıktan, toplumdan kaçışı o kadar modern ve sanat dışıdır ki neredeyse deneysel görünür. Roman, içinden çıktığı döneme dair fazla bir iz taşımaz, kültürel göndermelerinin de dönemle ilgisi yoktur. Bu hacmi yoğun, biçem sahibi, nihilist düz yazı, sustalı çakı gibi parıltar ve sanki daha dün yazılmış gibidir... Dünya, toplum sınırlarının dışında yer alan alkole ve İngiliz karşıtı hislere bulanmış, sıkıcı, mutsuz ve dehşet verici bir hayatla ilgili böylesi bir romana hazır değildi. Bu tip konular anti erkek kahramanın alanı olabilirdi, anti kadın kahramanın değil.” (www.bookdrum.com)

Rhys *Günaydın Geceyarısı*'nın yayımlandığı 1939’dan itibaren kamu önünde görünmez olur, bir süre sonra da savaşın araya girmesiyle birlikte tamamen unutulur. O kadar ki edebi kariyerindeki bu sonlanma nedeniyle yazarının ölmüş olduğu bile düşünülür. Selma Vaz Dias 1949’da romanı tiyatroya uyarladığında, eşi, telif hakları için görüşebilmek üzere Rhys için *New Statesman* ve *The Nation*’a ilan vermek zorunda kalır: “Bizzat Jean Rhys’in ya da kendisinin nerede olduğunu bilenlerin, ‘*Günaydın Geceyarısı*’nın üçüncü programda yayınlanmasıyla ilgili olarak BBC’den Sasha Moorsom’la bağlantıya geçmelerini rica ediyoruz.”

Rhys ise büyük bir mutlulukla gerekli izinleri verdikten sonra, içindeki edebi eğilimleri yeniden canlandırdığı için Dias’a minnettar olduğunu belirterek, oyuncunun “bunca zamandır yazmasına engel olan o uyuşturan, umutsuz duyguyu ortadan kaldırdığı”nı belirtir. (Lindfords and Reinhard, 1992: 269) Bu yeniden doğuşun verdiği ilhamla *Tigers Are Better Looking* ve *Dalda Duran Kuşlar (Sleep It Off, Lady)* başlıklı öykü kitaplarını çıkarır.

Kızı Maryvonne Moerman’a yazdığı 1949 tarihli mektuplarda gelişmeleri ironik biçimde anlatır:

“BBC’nin oyuncularından Selma Vaz Dias eserimi uyarlamak istiyormuş. BBC’nin kitabı beğendiğini, kendisinin de ‘yıllarıdır’ beni aradığını söylüyor... BBC’nin yazdıklarından hele de *Günaydın Geceyarısı*’ndan hoşlanmasına doğrusu çok şaşırdım. Ama anladığım kadarıyla öldüğümü sanmışlar, eh bu da tabii büyük fark yaratır. Aslında programı ‘Jean Rhys’i Ararken’ gibi bir yayımla sürdüreceklerdi ve şimdi halen sağ olmam karşısında kendimi neredeyse mahcup hissediyorum! Ama bir yandan da mutluyum çünkü eğer öldüğüme dair ortalığı telaşa veriyorlarsa, ölmemiş olduğum için de *azıcık* telaşlanabilirler diye düşünüyorum. (Rhys, 1985: 61)

Selma Van Diaz’la yazışmalarında temkinli olmaya çalışmasına rağmen heyecanı ve umudu açıkça hissedilir:

“BBC *Günaydın Geceyarısı*’nı geri çevirirse şaşırmam doğrusu. Sonuçta bu romana bir hayli tuğla fırlatıldı ve benim de derim sertleşti artık. Bazıları benim eserlerimden şiddetle nefret ediyor ve başka tür hissedenlerinse ya daha az sesi çıkıyor, ya da belki onlar da ne kendilerinden ne de benden tam anlamıyla emin... Bütün bunlarla ilgili olarak yıllar önce uyarılmışlardı beni ama o zamanlar epey genç ve kendine güvenliydim. Pekçok tuğlaya karşı koyabileceğimi düşünüyordum.” (Rhys,1985: 66)

Olumsuz yanıt geldiğinde ise içindeki özlemi gizleyemez. “BBC’nin *Günaydın Geceyarısı*’nı beğenmemiş olmasına şaşırmadım. Beğenmeyeceklerini biliyordum. Ama aklımdaki senaryo farklıydı. Yazık oldu, yazmayı o kadar çok istiyordum ki...” (Rhys,1985: 69)

1957’de Dias’ın *Günaydın Geceyarısı*’ndan yaptığı uyarılama BBC radyoda yayınlanır. Sonunda okuma programı kabul edildiğinde yaşadığı coşkuyu yine kızı Maryvonne’la paylaşır:

“Şubat sonu BBC’den, Londra’ya gelip *Günaydın Geceyarısı*’nın kayıtlarını dinlemem için davet ettiler. Ne yapıp edip parayı ayarladık, iyi ki de öyle yapmışız. Yeniden Londra’da olmak çok güzeldi ve bir şekilde ucuz bir kıyafet ve ŞAPKA buldum. Makyajımı yaptım ve Selma Vaz Dias’ı dinlemeye koştum. Selma bir harikaydı ve tabii heyecandan ağladım, makyajım aktı. Ama herkes o kadar iyiydi ki pek de önemi yoktu bunun. Otel bir hayli pahalı olduğu için çabuk dönmek zorunda kaldık. Oyunun müziğini henüz dinleyemedim. Her şey çok güzel ve bu bir şans tabii. Programı 10 Mayıs’ta 21.55 - 22.55 ve 11 Mayıs Cumartesi 6.45- 7.45 arası yayınlayacaklar. (1985: 144-145)

6. GÜNAYDIN GECEYARISI

Günaydın Geceyarısı'na ilişkin inceleme ve değerlendirmelerde romanın Can Yayınları'ndan çıkan 1990 tarihli baskısı esas alınacaktır.

6.1. ÖZET

Günaydın Geceyarısı romanında Jean Rhys, ilk gençlik yıllarını aramak için Paris'e dönen, kırklı yaşlarındaki Sasha Jansen adlı İngiliz bir kadının öyküsünü anlatır. 1937'de geçen romanda kendisini Bloomsbury'de içki komasına girmiş halde bulan arkadaşının maddi ve manevi desteğiyle Paris'e gelen Sasha toparlanmaya çalışmaktadır. Oysa belli ki Paris bu açıdan kendisi için çok tekinsiz bir şehirdir çünkü hemen her köşede gençliğine dair acı bir anısı vardır. Toparlanması için düşünülmüş bu gezi, anılarını tetikleyen mekânlarla geçmişin bugüne taşındığı acılı ve korkulu bir karabasana dönüşür. Teselliye ve kaçıışı içkide ve uyku ilaçlarında arayan Sasha, bir yandan da yeni bir saç kesimi, platin boya, güzel bir kıyafet ve şapka ile iyi görünme ve kendinden kurtulma mücadelesi vermektedir.

Ama bu çok zorlu bir mücadeledir, anılar peşini bırakmaz. Bir şarkının, kokunun, mekânın tetiklemesiyle Sasha Jansen, gençken yaptığı evliliği, beş parasız günlerini, yoksulluktan kaybettiği bebeğini ve bunun üzerine kendisini bırakıp giden eşini hatırlar. Dükkân teşrifatçısı olarak başarısız iş hayatı deneyimleri, insanların alayı ve aşağılaması bir bir canlanır. Öte yandan romanın geçmekte olduğu yıl içindeki Paris'te de her ne kadar Sasha insanlarla teması en asgari düzeyde tutmaya çalışsa da birtakım olaylar cereyan etmektedir. Bu temasların en belirleyicisi, Rene adlı bir jigolonun ilgisi olur. Belli ki jigolo Sasha'yı eski kürk mantosu, yeni saç modeli ve şapkasıyla varlıklı bir kadın sanmıştır. Başından itibaren tek bir sözüne güvenmediği bu jigoloyla birlikte Sasha Jansen, hayatındaki tüm erkeklerle, aldanmışlıkları ve başarısızlıkları ile ödeşecektir. İnsanlardan korkusu sevmeye sevilme ihtiyacından ağır basan Sasha, jigolonun ilgisi doğrudan bir erkek olarak kendisine yöneldiğinde bile bir türlü kendini aşka teslim edemez. Rene'yi tıpkı insanların kendisine hep yaptığı gibi kırmayı başardığında, artık karşı odadaki o hayaletimsi adama kendini teslim etmeye hazırdır. Aşık olduğu adam yerine bu nefret ettiği, ürküttüğü insanla birleşerek, başka türlü bir hayat olasılığına veda ederken, insan zulmüne dair kendi korkuları ile en büyük ödeşmesini tamamlar.

6.2. DİL VE ANLATIMDA AVANGARD ÖZELLİKLER

Jean Rhys'in edebiyatını özgün ve zamanın ilerisinde kılan unsurlardan biri içerikse diğeri de bu içeriğin veriliş biçimidir. Bugün halen pek çok araştırmacı, yazarın anlatım alanındaki radikal yeniliklerine yoğunlaşmaktadır. Bunlardan Nancy R. Harrison da Jean Rhys'in anlatımını ele alırken, anlamı yoğunlaştıran üç farklı diyalog kanalına dikkat çeker.

“Bir o dümdüz, genel geçer sohbet kalıplı ve neredeyse formüle edilmiş ifadeler vardır. Diğer yanda ‘düşündüm ki’, ‘dediğimi hayal ettim’, ‘asıl şunu demek istedim’, ‘söylemek istedim’ gibi ifadelerin eşlik ettiği söylenmeyen yorum ve düşünceler ve sorular yer alır. Bir de yazarın kendiyile ve okurla sohbet ettiği ayrı bir kanalı oluşturan italikle gösterilen pasajlar vardır. Karakterlerin konuştuğu asıl sohbet ya da diyalog diğer konuşmadan ayrılmıştır. Anlatıcının karşısındaki erkek ya da kadına hitaben sessizce, içinden yaptığı bir diğer konuşma parantez içinde yer alır. İtalik pasajlar ise daha açık biçimde anlatıcının kendi öz benliğiyle yaptığı, daha çok hatırlamalara dayalı bölümlerdir. Tıpkı ‘konuşulmayan’ diyalogun parantezle aslı ‘gerçek’ olanı algılamamız üzere altı çizildiği gibi bu pasajlar da italikle vurgulanarak *metin içindeki hakim konuşma* olarak sunulur.

Her üç seviye ya da türde konuşma ile anlatılan hikâye aslında aynıdır ama her seferinde farklı bir bakış açısından nakledilir. Tüm bu konuşmalar ‘bir bağımlılık ve yenilgi dramı’ını anlatsa da, anlatım yapıları birbirinden ayrıdır. Birinde gelişmeler kronolojiktir, yine hâlâ kronolojik olarak aktarılan ikinci tür konuşmalarda hikâyenin diğer yarısı anlatılır ve son olarak italikle gösterilen bölümlerde de çağrışıma dayalı bir anlatımla kronolojik zaman takip edilmez. Geleneksel kurgu ve ona bağlı diyalog düzeni hikâyeyi bildik bir düzen içinde anlatır. ‘Diğer’ diyalog hikâyenin ‘konuşulmayan’ yüzünü aktarır ve her iki yarıyı birbiri ile ilişkilendirir. İtalikle verilen bölümler ise kronolojik düzeni izleyen bu iki düzlemin çarpışmasının çok ötesinde, bambaşka bir çerçeve sunar. Bu çerçevede kadın kahraman yani anlatıcı, karşılaştığı çarpışmayı teslim oluş ya da anımsayış üzerinden çözmeye yeltendiği oranda daha geniş bir bağlama oturtur.” (Harrison, 1988: 82-83)

Harrison’un da isabetle tespit ettiği gibi metinde üç farklı anlatım katmanı vardır ve okur bu her üç katmandan süzülürken aynı âna değişik açılardan bakabilme fırsatını yakalar. Kuşkusuz bu bilinçli tercih, yazarın parçalanmış kadın bireye yönelik anlatımına en uygun bulduğu ifade şeklidir. Ne de olsa Sasha Jansen de dahil bütün ‘Rhys kadınları’ hiçbir zaman içlerinden geçeni tam anlamıyla söyleme olanağı bulamamışlardır. Her diyalogu kodlanmış bir toplumda onlar da neredeyse dil içi çeviri yapmak ya da susmak durumunda kalmış, çoğu zaman da gündelik hayatın içi boşalmış retorik cümleleri karşısında titremişlerdir.

Rhys, günlük hayat içerisinde hiçbir şey söylemeyen basmakalıp cümlelerle karşılaşan, onları kendileri de kullanmak zorunda kalan kadın karakterlerinin iç dünyasını bilinç akışı yöntemiyle anlatmayı denemiştir. Hakikati anlatmanın yegâne yöntemidir bu.

“Çağdaş Gerçekçiliğin bir uzantısı sayılan Psikolojik Gerçekçiliğin başlı başına bir edebiyat yöntemi olarak kullanılmasıyla oluşan bilinç akımı tekniği de Varoluşçuluğun sınırları içinde düşünülebilir. İnsanın iç dünyasını, bilinçaltını, zihnini doğru olarak yansıtmayı amaçlar bu teknik. İnsanı, düşüncelerinin dümdüz akışı içinde değil, düşleri, izlenimleri, düşünceleriyle bir bütün olarak, bir arada vermeye çalışır. Kişilerin düşünceleri mantıksal ve zamansal bir sıra izlemez. Tam tersine, birbiriyle bağıntılı olmayan sıçramalar, atlamalar yapar. Bilinç akımı tekniğinde zaman ve uzay ayrımı yapılmaz. Yaşam iç içe geçmiş yaşantılar bütününden oluşmuştur bu akıma göre. Sözgelimi kişi, içinde bulunduğu zaman diliminden çıkar, aynı anda hem geçmiş, hem gelecek hem de şimdiki zamanda yaşayabilir. Onun düşüncesinde, geçmişle ilgili anılar, bu anıların uyandırdığı çağrışımlar, geleceğe yönelik düşler, yaşanan âna dönük izlenimler hep bir arada bulunur. Bunları tümüyle vermek, geleneksel Gerçekçi romanın anlatım biçimiyle, dilin yerleşik kurallarıyla olası değildir. Bu yüzden bilinç akımı tekniğinde sık sık yerleşik dil kurallarının dışına çıkılır; olayların akışında zaman sırasal (kronolojik) bir yol izlenmez. İç konuşmalar, oradan oraya atlamalarla gelişir anlatı. İnsanın içinde bulunduğu ruhsal ortama, daha doğrusu insanın iç gerçekliğine uygun bir yöntemdir bu.” (Özdemir, 1999: 373)

Eleştirmen Ann Hulbert da Rhys’in üslubunu anlatırken diyaloglardaki başarıya dikkat çeker: “Romanlarının biçemi, yoksunluk ve aşırılığı betimlemek üzere saf bir biçimde iki koldan ilerler, tutarsızlık duygusunu uyandıracak biçimde mükemmelen dengelenmiştir. Jean Rhys iletişimin çoktan kaybedilmiş bir dava olduğu insanlar arasında geçen diyalogların ustasıdır” (Hulbert, 1992)

Yazarın, özgün içeriğine koşut yarattığı dilin biricikliği sürekli vurgulanır: “Kadınların yalıtılmışlığı ve yalnızlığına ilişkin açıklayıcı tasvirleri dışında Rhys’in edebiyata katkısı saat misali bir kesinlik ve denetim içinde karakterlerinin hislerini yakalamak için en uygun dili kullanma konusundaki eşsiz içgüdüdür. Yazı dilinin berraklığı ve tazeliği ile, hayatla yüzleşme konusundaki cesareti ve boyun eğmez doğası ile insanı etkiler. (Selwyn, 1990: 21)

Dili bu denli etkin kılan unsurlardan biri de Rhys’in onu çok bilinçli, odaklanmış bir mercecek olarak kullanmasıdır. Dikkati dağıtacak tasvirlerden özellikle kaçınır, esası ise asla kaçırmaz. Ford Madox Ford, Rhys’in ilk öykü kitabı *The Left Bank* için yazdığı önsözde yazarı, öykülerinde mekânlara, coğrafyaya da göndermede bulunması konusunda zorladığını ama Rhys’in ısrarla bundan kaçındığını belirterek “Onun işi tutku, zorluklar ve duygularlaydı. Ve haklı da... İnsani olan bir şeyler gerçekten de dünyadaki tüm topografyalardan daha önemli olmalı” der. (Ford, 1972: 139)

Rhys'in "biçim konusundaki benzersiz içgüdüsünü" de takdir eden Ford dışarıklı konumun bu genç kadın çok özgün bir bakış açısı sağladığının farkındadır. (Carr: 2004) Söz konusu güdünün "pek az İngiliz yazarda ve neredeyse hiçbir İngiliz kadın yazarda bulunmadığını da vurgulayan Ford 'içgüdü' sözcüğünün kullanımını şöyle açıklar: "Buna 'içgüdü' diyorum çünkü bana gerçekten de böyle geliyor. Bu taslakların hepsi başlamaları gereken yerde başlayıp işlevlerini tamamladıkları noktada da bitiyor." (1972: 138)

Bu konuda görüşü sorulduğunda Rhys, edebiyata bakışını özetleyen şu yanıtı verecektir: "Hatırladığımız şeylerin biçimi yoktur. Onları yazarken bir başlangıç, gelişme ve son oluştururuz. Yazarın yaptığı esasen hayata şekil vermektir. En zor olan kısmı da budur zaten."

Jean Rhys'in edebiyatını Türkçeye kazandıran Pınar Kür de yazarın belleğindeki bu denli saf biçimde anlatabilmesine duyduğu hayranlığı paylaşır: "*Geniş, Geniş Bir Deniz*'in yetmiş yaşlarında bir kadın tarafından yazılmış olduğuna inanmak kolay değil. Kişi ne kadar dikkatli bir gözlemci olsa da, birtakım yaşantıları ne denli derinden yaşamışsa da zamanla unuttur gibi geliyor... Ya da ilerleyen yıllar her şeye yeni yeni renkler, yeni yeni yorumlar kattığından ilk gençlik duyguları saflıklarını yitirir sanki... Jean Rhys'de hiç öyle olmamış. Yedi yaşındaki küçücük çocuğu da, on yedi yaşındaki genç kızı da, otuzunu aşmış yalnız kadını da tüyler ürpertici bir sezgi ve anlayışla, şaşmaz bir gerçeklikle, inandırıcılıkla anlatıyor. Bir yazar olarak ben, bu başarının karşısında gıptayla karışık bir hayranlık duyuyorum."

Tüm bu deneysel girişimler aslında tür olarak Avangard bir yeniliğin de habercisidir.

"Rhys'in benliğin inşası konusunda edebi stratejilere asıl katkısı otobiyografi alanında değil, ancak şimdilerde rüştünü ispatlayan bir edebiyat türünü bu denli erken bir zamanda bulmuş olmasıdır. Bu tür kişisel deneme ya da yaratıcı *non-fiction*'dır. O zamanlar başarısız kurgu ya da otobiyografi olarak görülen şey kişisel deneme ya da yaratıcı *non-fiction* olarak yeniden ele alındığında büyük başarı sağlamaktadır. Rhys bir kez daha yeni bir akımın öncüsü olmuştur." (Savory, 1998: 190-91)

6.3 TEMATİK ÇÖZÜMLEME: *GÜNAYDIN GECEYARISI*'NDA AVANGARD VE TOPLUMDIŞI ÖZELLİKLER

Parasızlıktan bebeğini kaybeden, sevdiği adam tarafından terkedilen ve hayata tutunamayan Sasha, kendi uyumsuzluğunun fazlasıyla farkındadır. Bir kabusunda bu farkındalığı ifade eder:

“Londra’da bir metro istasyonunun geniş koridorundayım. Önümde bir sürü insan; arkamda bir sürü insan var. Her yana, kırmızı harflerle yazılmış levhalar asılmış: Sergiye Gider, Sergiye Gider. Ama ben sergiye gitmek istemiyorum, oradan çıkmak istiyorum. Sağa açılan koridorlar var, sola açılan koridorlar var ama hiçbir yerde çıkışı gösteren işaret yok. Her yerde parmaklar bir tek istikameti gösteriyor ve levhalarda ‘Sergiye Gider’ diye yazıyor. ...Önümde yürüyen bir adamın omzuna dokunuyorum, diyorum ki: ‘Çıkış yolunu arıyorum.’ Ama o, levhaları işaret ediyor, eli ise çelikten yapılmış. Başımı öne eğip yürümeyi sürdürüyorum, çok utanmışım, ‘Sen böylesin işte, hep başkalarından farklı olmak istersin,’ diye söyleniyorum kendime. Çelikten parmak, uzun, taştan bir duvar boyunca yol gösteriyor. Bu Tarafa – Bu Tarafa - Sergiye Gider...

Şimdi de bir adam, sakallı, küt burunlu, uzun beyaz bir gecelik giymiş, ufak tefek bir adam, içtenlikle benimle konuşuyor. ‘Ben senin babanım,’ diyor. ‘Senin baban olduğumu hatırla.’ Tam alnındaki bir yaradan kanlar akıyor ama. ‘Cinayet,’ diye haykırıyor, ‘cinayet, cinayet.’ Elimden bir şey gelmiyor, çaresizce kanın akışını seyrediyorum. Derken, sesim bağrımdan kopuyor sonunda ve ben de haykırıyorum: ‘Cinayet, cinayet, imdat, imdat,’ ve ses, odayı dolduruyor. Uyanıyorum.” (s. 12)

Yaşadığı derin hayalkırıklıklarından ve kayıplardan sonra çareyi tamamen kabuğuna çekilmekte bulan Sasha, taşıdığı uyumsuzluk arazlarının fazlasıyla farkındadır:

“Kurtuldum, kurtarıldım, yarı boğulmuş olarak derinliklerine süründüğüm karanlık ırmaktan çıkarıldım, giysilerim kuru, saçlarım yapılı. Kimse bilemez o sudan çıktığımı. Tabii, gene de, her zaman bir şeyler kalıyor. Evet, her zaman bir şeyler kalıyor geriye... Her neyse, artık buradayım, kurudum, aklım başımda ve saklanacak bir yerim var. Daha ne istiyorum?.. Biraz robotlaşmış gibiyim ama aklım başımda, kesinlikle – kupkuru, üşümüş ve akıllanmış. Karanlık sokakları, karanlık ırmakları, acıyı, mücadeleyi ve boğulmayı unuttum artık... Mücadele dedimse, insanın güçlü olduğu, iyi yüzme bildiği, kıyıda onu seven, en ufak bir tehlike belirtisi görüldüğünde sudan çekip çıkarmaya hazır bekleyen bir dolu dostu bulunduğu bir konumda verilen mücadele değil söz konusu olan. Hayır, benim dediğim gerçek boğulma. Çevrenizde yardıma hazır ve hevesli dostlar olmadan atıyorsunuz kendinizi suya ve battığınızda, yüksek perdeden kahkahalar eşliğinde batıyorsunuz. (s. 8-9)

Herkesi, şehri bile düşman görür kendine. Ve kendisine en zalim davranan cinsle, kadınla özdeşleştirir kenti:

“Paris pek güzel görünüyor bu gece... Bu gece pek hoşluğun üstünde, güzelim benim, ah ne malın gözü orospusundur sen! Ama sonuç olarak beni öldüremedin, değil mi? Onlar da öldüremediler beni...” (s.15)

Toplumdışılığı çaresizlikten tercihe dönüşmüştür. Şapkacıda gördüğü bir kadın üzerinden bu dönüşümü de paylaşır:

“İçerde bir müşteri var. Kadın yarı boyalı, yarı kır saçları darmadağınık. Ben bakarken bakarken, başına bir şapka takıyor, aynada yüzünü buruşturuyor ve hemen şapkayı çıkarıyor. Sonra bir tane daha takıyor, bir tane daha. Yüzündeki anlam korkunç – aç, umutsuz, umutlu, basbayağı delice. Her an, meczuplar gibi kahkahalar atmasını bekliyorsunuz.. Ben, dışarda durmuş seyrediyorum. Kıpırdamıyorum. Üstüste bir sürü şapka takıyor, her seferinde aynada yüzünü buruşturup şapkayı çıkarıyor, yere atıyor. Onu seyrederken, ilerki yıllardaki kendimi mi seyrediyorum? Beş yıl sonra, altı yıl sonra, ben de böyle mi olacağım? Gene de ötekinden iyi bu kadın. Öteki, kendini bir şey sanan, şişko, ak suratlı, kara saçlı kadın, yüzünde sakın ve alaycı bir ifadeyle birbiri ardından şapkaları sunuyor. Ağzının içindeki dilin döne döne yanaklarını şişirdiğini görebiliyorsunuz neredeyse. Şeytan ile, çoktan ele geçirdiği lanetlenmiş bir ruhun alışverişi gibi bu ikisinin arasındaki ilişki. Alnımda, birinden biri olarak ölmek yazılıysa, kocakarıninki gibi bir sonu tercih ediyorum.” (s. 70-71)

Kendisini aşağılayanlara karşı müthiş öfkeli ve korkuludur. Yıllar önce dediğini anlayamadığı patronu Bay Blank’ın karşısındaki aciz halini anımsar:

“Olağanüstü,” diyor tane tane, ağır ağır konuşarak, “fevkalade olağanüstü. Allah biliyor ya, ahmaklara alışkınım, ama böylesi toptan bir aptallık... Bu kadın hayatımda karşılaştığım en derin ahmak. Sanki geri zekâlı gibi. İnanılmaz şey.” (s. 26)
“İşe yaramaz, zavallı sersemin birisiniz, değil mi?” diye soruyor. Babacan mı? Şakacı mı? Yüzeyde, evet. Ama yüzeyin altında? Hayır, sanmıyorum.
“Eeee, öyle değil misiniz?”
“Evet, evet, evet, evet. Evet, öyleyim.”

...
Uzun bir süre ağlıyorum – kendimi, dazlak kafalı yaşlı kadını, bu allahın belâsı dünyanın bütün hüznünü, ahmakların ve yenilmişlerin hepsini geçirerek içimden... (s. 27)

“Üç kişilik bir grup giriyor içeri – iki adamla bir kız. Adamlardan biri beni süzüyor. Kıza dönüp diyor ki: ‘*Tu la connais, la vieille?*’
Kimden söz ediyor bu şimdi? Benden mi? Olamaz. Ben miyim *la vieille*? (s. 41)

Tek sığınağı içkidir. İçki, aldırmanmasını, görmezden gelebilmesini sağlar:

“Şöyle kallavi, sert bir içkiye ihtiyacım var – lanet olası birtakım insanoğullarına bir kez daha bana acımak ve benimle alay etmek hakkını tanımışlığımı unutmak için. (s. 94)

İkinci kadehte kendisini mekânda bulunan insanların dışlayan, horlayan, küçümseyen bakışlarından izler:

“Şimdi salonun havası başkalaştı. Neyin nesi olduğumu hepsi biliyorlar. Ben, buraya sarhoş olmak üzere gelmiş bir kadını. Olur böyle şeyler bazan. Bir içki içerler bu kadınlar, sonra bir tane daha ve sessizce ağlamaya başlarlar. Bir süre sonra tuvalete girerler, sonra çıkarlar – yüzleri pudralanmış ama gözleri boş – ve başları önlerinde, sokağa sıvışırlar.

‘Zavallı kadın, gözlerinde yaş var.’

‘ Başka ne bekliyordun? *Ella a bu.*’

Çok doğru, *chere madam*. Sarhoşum. İçmişim. Ama artık yapılacak bir şey yok. İçmişim bir kere. Ama bunun dışında, sessiz, korkak, evcil, yüklü bahşişler vermeye hazır biriyim. (Beni rahat bırakırsanız çok bahşiş bırakırım.) *Bon, bien, bien, bon.* (s.108)

Anılarında sık sık geçmişe giden ve hatta şimdiki zamanda geçmişi de bir arada yaşayan Sasha, yıllar önce işten kovulduğu günü hatırlar. Paris’teki moda dükkânını teftişe gelen İngiliz patron Bay Blank’ın bir talimatını anlamamış ve onun tarafından alaya alınmıştır. İçinde yükselen isyan ise aslında Jean Rhys’in, yaşamın kıyısına itilen herkes adına yükselttiği öfkeli çığlıktır:

“Şimdi döngü tamamlandı. Şimdi, ne gariptir, Bay Blank’tan korkmuyorum artık. O başka bir şey ben başka bir şeyim. Hemen tanıdı beni, kapıdan içeri girer girmez. Ben de onu tanıdım...

Peki, Bay Blank, hadi şunun bir tartışmasını yapalım. Toplumu temsil eden siz, bana ayda dört yüz frank ödeme hakkına sahipsiniz. Benim piyasa değerim bu kadar, çünkü ben toplumun beceriksiz bir üyesiyim, kavrama hızım düşük, kendime güvenim yok, arbedede biraz hazır görmüşüm, evet, inkâr edecek değilim. Dolayısıyla, bana ayda dört yüz frank ödemeye, beni küçük, karanlık bir odada oturtmaya, kılıksız gezdirmeye, türlü tasalar ve tekdüzelik ve gerçekleşmeyen özlemlerle beni iyice bunaltıp bir bakış karşısında kıpkırmızı kesilecek, bir söz karşısında hüngür hüngür ağlayacak hale getirmeye hakkınız var. Hepimiz mutlu olamayız, hepimiz zengin, hepimiz şanslı olamayız – zaten, olabilseydik yaşam bu kadar eğlenceli olmazdı. Öyle değil mi, Bay Blank? Geri planda karanlık olacak ki, öndeki parlak renkler gözüksün. Bazıları ağlayacak ki, başkaları daha gevrek kahkahalar atabilsin. Eeee, fedakârlık gerek... Diyelim ki, benim bacaklarımı kesmek gibi mistik bir hakka sahipsiniz. Ama daha sonra, sakat olduğum için benimle alay etmek – yok, sanırım buna hakkınız yok. Oysa siz en çok bu hakka sahip çıkmaktasınız, değil mi? Sömürdüğünüz insanlardan tiksinebilmeniz gerek.” (s. 28-29)

Sasha Jansen, ‘öteki’liği, dışlanmışlığı kadın kimliği üzerinden yaşar. Ataerkil düzenin biçtiği rol dağılımında kendisine yer yoktur. Düzenin iktidarı karşısındaki bu dışlanmışlığı tam da Simone de Beauvoir’ın işaret ettiği ayrıntılarda saklıdır.

“Simone de Beauvoir’ın feminist kurama katkısı, kadının kültürel ve politik statüsünü açıklamak için varoluşçu vizyonu kullanmış olmasıdır. Çünkü de Beauvoir, bir dialektiğin bir

kültür içinde olduğu kadar birey içinde de baskın olduğunu kavramıştı: ataerkil bir kültürde, erkek ya da eril olan olumlu ya da norm olarak kurulurken, kadın ya da dişilik olumsuz, esas olmayan, normal dışı, yani kısaca Öteki olarak kurulur. ‘Erkek kadına göre değil, kadın erkeğe göre tanımlanır ve ayırt edilir, esas olan erkeğe karşı kadın esas değil, rastlantısaldır. O (erkek), Özne ve Mutlak konumundadır –kadınsa Ötekidir.’” (Donovan, 2007: 232)

Sasha, insan ilişkilerinde ezilen-ezen düzeninin, muhafazakârlık içinden üretildiğinin farkındadır. O yüzden de en çok en sıradan, en ‘normal’ görünenlerden korkar:

“Bu gerçekten de beklediğimden kötü. Böyle demişti yüzüme karşı, beş yıl önce, o korkunç kış gününde Londra’ya döndüğümde. Yaşlı şeytan, ‘Neden kendini Seine nehrine falan atmadın sanki?’ diye sormuştu. Seine nehrine hem de, düşünebiliyor musunuz? Adam aynen böyle demişti. Aslında çok uygun bir duygu –ama söylenişi pek kötüydü! En ağdalı bir melodram havası. ‘Seni öldü sanıyorduk. Neden suda bir delik açmadın? Neden kendini Seine nehrine atmadın?’ Bu sözler, son derece saygın bir takım insanların dilinden kolayca dökülüyor. Duygusal şarkıların sözcükleriyle düşünüyor bu insanlar. Sizi onlardan deliler gibi korkutan da bu. Zalimlikleri değil, kurnazlıkları bile değil – bönlüğe varan olağanüstü saflıkları. Lanet olası dünyalarında her şey basmakalıp. Her şey basmakalıptan doğuyor, basmakalıba dayanıyor, basmakalıpta yaşama gücü buluyor. Üstelik bu basmakalıp şeylere derinden inanıyorlar – hiçbir umut yok.

Bana Sasha, hatta Sophie bile olarak hitap etmemesi tam da bu adama yakışan bir davranış. İllaki Sophia diyecek. Neden kendini Seine nehrine atmadın Sophia?..Sophia ırmağın aktığı yere indi – Vahşi, çılgın Sophia...

Evet, bu da benim sonum oldu, gerçek sonum. Her Salı gelen iki sterlin on şilin ve Gray’s Inn Sokağındaki oda. Kurtulmuştum, kurtarılmıştım, saklanacak bir yerim de var – başka ne isteyebilirim? Sürünerek girdim oraya ve saklandım. Tabutun kapağı güm diye üstüme kapandı. Artık ne sevilmek istiyorum, ne de güzel, mutlu ya da başarılı olmak. Bir tek şey istiyorum, yalnızca bir tek şey – rahat bırakılmak. Artık ellenmek, sorgulanmak olmasın – rahat bırakın beni... (Ve bunu seve seve yaparlar, canım.)” (s. 42-43)

Toplumdışılığını ve uyumsuzluğunu günlük hayatın her anında duyumsar. Her nevi uyum çabasının geri tepeceğini de.

“Panteon’un çevresindeki dar sokaklarda dolanıyorum. Yağmur başlıyor. Bir *tabac*’ya giriyorum. Barın arkasındaki kadın kötü kötü bakıyor bana: Senin ne işin var burada? Biz turistleri sevmeyiz burada. Bizim *clientele*’imiz başkadır... Eeee, sayın madam, doğrusunu isterseniz, benim buradaki işim içki içmekle ilgili – iki, belki de üç kadeh.

Dışarsı soğuk ve karanlık, benim içimdeyse, elemenden başka her şey boşalmış. ‘Bir Pernod’ diyorum garsona. İçkimi getirdiğinde yan yan bakıyor bana, alaylı gözlerle.

Tanrım, kadın olmak ne komik! Peki, ya öteki – barın arkasındaki – kıkırdayacak mı ya da benim hakkımda, duyabileceğim kadar yüksek sesle bir şey diyecek mi? Yapmak istediği bu, biliyorum. Hayır, bir şey söylemiyor... Ama her şeyi söylemiş oluyor.

Eeee, böylesi de iyi, *chere madame*, çok daha güzel becerdiniz. Hiçbir şey söylemediniz ama, her şeyi söylediniz. Ama ben, gene de buradayım ve burada kalacağım.” (s. 105)

“Saygın bir kadını ben, *une femme convenable*, sinemaya gitmekten başka bir niyetim yok. *Faites comme les autres* – hayat boyunca parolam bu olmuştur. *Faites comme les autres*, lanet olasılar.

... yaşama yaklaşımım bu benim. N’olur, n’olur, *monsieur ve madame*, bayım, bayan, hanım, size benzeyebilmek için çok çabalıyorum. Başaramadığımı biliyorum, ama ne çok çabaladığıma bir bakın. Bir şapka seçmem üç saat sürüyor; her sabah, yüzümü herkesinkine benzetebilmek için birbuçuk saat harcıyorum. Ağzımdan çıkan her kelimenin bilekleri zincirli; kafamdan geçen her düşünceye ağır demirler yüklenmiş. Doğduğum günden beri, söylediğim her sözcük, düşündüğüm her düşünce, yaptığım her şey, bağlı, yüklü, zincirli değil mi?” (s. 106-107)

Jigolo da, sürdüğü marjinal hayat dolayısıyla insanların zulmüne tanıdıktır. Sasha’ya, ruhlarının bir yerlerden tanış ve ortak olduğunu, kısa ama etkili cümlelerle sık sık anımsatır:

“Diyorum ki: ‘Ben böyle yerleri severim işte – şık, hareketli, canlı. Beğendin mi?’
‘Hayır, beğenmedim. Ama buraya neden geldiğini anlıyorum. İnsanları ben de pek sevmem.’
Eeee, demek o kadar aptal olmayan biri daha var.” (s. 80)

Sadece erkekler değil, ataerkil düzenin kodlarını benimsemiş kadınlar da zalimdir Jean Rhys’in gözünde. Çünkü her iktidar arayışı, domino taşı gibi kendinden daha zayıf olanın üzerinde yeni baştan denenecek ve mikro ölçeklerde kendini yeni baştan üretecektir.

“Uzun boylu kız iyice yüksek sesle soruyor: ‘*Et qu’est-ce qu’elle fout ici maintenant?*’
Kızıl saçları, minik kafatasının üstünde pek dikkatle düzenlenmiş. Sesi sert ve berrak. Bu gibi sesler üniformaya benzer – tenekemsi ve anlamsız... Bu gibi sesler silah diye kullanılır...”

Kahveyi bitiriyorum, hesabı ödüyorum, çıkıyorum. O kızın masasının önünden geçerken dilimi çıkarıp ‘Hadi oradan,’ diyebilecek gücü kendimde bulabilmek için hayatımın geri kalanını seve seve verirdim. Hatta, onu yalnızca soğuk soğuk süzebilmek için ömrümün geri kalan yıllarını vermeye razıydım. Ama olmuyor. Ona hitap edemiyorum, ona bakmıyorum bile. Çıkıp gidiyorum.” (s. 51-53)

Kendisiyle dalga geçen kadına da soğukkanlılıkla yanıt vermekten acizdir ama içinde yükselen o yıkıcı öfkeye engel olamaz.

“Neyse, aldırma... Bir gün birdenbire, en az beklediğin anda, koyu renkli pelerininin kıvrımları arasından bir çekiç çıkarıp, kafatasını yumurta kırarcasına kıracağım. Tak diye kırılacak yumurtanın kabuğu ve dışarı akacak her şey, kan ve beyin. Bir gün, bir gün... Bir gün, yanımda yürüyen azgın kurt senin üstüne saldırdığı gibi iğrenç bağırsaklarını deşecek. Bir gün, bir gün... Şimdilik yavaş ama, sessizce, sessizce. (s.53)

Sasha, bu zalim genç kadının şahsında, bir türlü uyum sağlayamadığı düzeni görmekte ve uyum sağlama çabalarından yorgun düştüğü anda onu yok etmenin hayalini kurmaktadır. Ne

de olsa düzen de onu defalarca öldürmüştür. Lüksemburg Bahçeleri'nde kendisine bilet kesildiğinde tek hissettiği, kimsenin en azından bir süre kendisine dokunmayacağı olur.

“Dün gece ve bugün – yanyana koyduğumuzda bayağı düzgün bir cümle oluşuyor... ‘*Qu’est-ce qu’elle fout içi, la vieille?*’ Bu yaşlı kadın ne halt etmeye (nazik bir çeviri) gelmiş buraya? Neden gelmiş, ne yapıyor burada bu yabancı, bu ecnebi, bu uyumsuz, bu yaşlı kadın?.. Bence çok yerinde bir soru. Yaşamım boyunca insanların gözünde hep bunu gördüm ben. Ben de hep soruyorum kendime ne halt ediyorum diye. Hep soruyorum...”

Bekçi gelip koltuk için bilet kesiyor. Artık her şey yasal. Durup dururken biri ‘*Qu’est-ce qu’elle fout içi?*’ diye soracak olursa, biletimi gösteririm. Durumum yasalara uygun...” (s. 55)

Sasha, zamanı yekpâre boyutta yaşar; geçmiş, mesafeler içinden anımsanan bir şey değil, istemsiz bir çağrışımla tam da şimdiki zamanın ortasından fırlayıveren bir hayalettir. Sasha, yine böyle bir ödeşme ânı sonrasında korkularını ilk kez jigolo René’ye dürüstçe itiraf eder:

“Sokakta, kendi halinde yürüyorsun. Ayağın bir şeye takılıyor. Karanlığın içine yuvarlanıyorsun. Orası geçmiş –ya da belki gelecek. Ve biliyorsun ki aslında ne geçmiş var ne de gelecek, yalnızca bu karanlık var, hafif hafif, ağır ağır değişen ama hep aynı kalan.

‘Neden korktuğumu öğrenmek istiyorsun, öyle mi? Peki, söyleyeyim... Erkeklerden korkuyorum, evet, hem de çok korkuyorum. Ama kadınlardan daha da çok korkuyorum. Ve, insanoğlu denen türden çok fena korkuyorum... Onlardan korkmak mı?’ diyorum. ‘Elbette korkuyorum onlardan. Allahın belâsı bir sırtlan sürüsünden kim korkmaz?’

Ve düşünüyorum: ‘Of, kapa çeneni. Yeter artık. Zaten neye yarar?’ Gene de susamıyorum. Söylenip duruyorum.

‘Korkuyorum dediysem, bu yalnızca kullandığım bir sözcük. Aslında nefret ediyorum. Seslerinden nefret ediyorum, gözlerinden nefret ediyorum, gülüşlerinden nefret ediyorum... Bütün bu boktan yaşamadan nefret ediyorum. Zalim, aptalca va ağıza alınmayacak kadar iğrenç bir şey bu. Kendimi öldürecek cesareti bulamadım hiç, yoksa çoktan kurtulmuştum. Neyse, bu da benim cezam deyip geçelim.’ ” (s. 169-170)

Sasha’nın sevmeye ve seilmeye ne kadar aç olduğunu, yazar küçük ayrıntıların içerisine serpiştirir. Sevgiyi paylaşabilmesinin önündeki en büyük engel güven eksikliğidir. İnsanlara güvenmek ona artık çok zor gelmektedir. Bir şapkacı dükkânında tüm kaprislerini çeken ve dostane gülümseyen kıza içi ısınır ama ilişki kuramaz yine de.

“Şapkanın parasını ödüyorum. Başıma takıyorum. Kızı akşam yemeğine davet etmek isteği büyüyor içimde, ama cesaret edemiyorum. Bütün rahatlığım yok oldu. (Hayatta hiç rahatlığım oldu mu? Evet, bazen oldu – gelip geçici anlar. Neyse, şimdi yok. Onu yemeğe davet etmeye kalksam sonuç kötü olur, biliyorum. (s.73)

Sonra jigoloyla aralarında geçen bir konuşmadan, eskilerde kalmış ama hâlâ taze bir başka sevgi sahnesi çıkar karşımıza.

“ ‘Sen kızlardan mı hoşlanıyorsun?’ diye soruyor meraklı bir bakışla.
‘Hayır’
‘Ne? Hayatın boyunca sevebileceğin bir kızla karşılaşmadın mı hiç?’
‘Hayır, hiç... Evet, bir kere. Bir genelevde bir kız görmüştüm, onu sevebilirdim.’
‘Yeri de uygunmuş!’
Gülüyor. Patron irkiliyor, bizden yana bakıyor, omuzlarını silkip sırtını bize dönüyor.
‘Neden sevdin o kızı?’
‘Bilmem ki,’ diyorum, ‘Ne biçim soru bu?’
İnsan birini neden sevdiğini nerden bilir? Yıldırımın nereye düşeceğini bildiğini iddia etmek gibi bir şey bu. Ya da, bana hep öyle gelmiştir.
‘Şu kızı anlatsana bana.’
‘Anlatacak pek bir şey yok, ondan hoşlandım işte. Son derece yumuşak ve hüzünlü duruyordu. Sık sık olmayan bir şey.’
Çok eğleniyormuş gibi bir hali var.
‘Seninle sevişti mi?’
‘Ne münasebet?’ diyorum,. ‘Elbette, hayır.’
‘Ne oldu peki? Hadi, anlat, N’ olur.’
‘İşte, ben birtakım duygusal düşüncelere dalmışken yeni bir müşteri geldi, o da adamın çevresine doluşan kızların yanına koştu. Hep öyle yapmazlar mı?.. Genelevlerden tiksindirir zaten.’
(Şimdi, bu kız, geçmişin neresinden fırlayıp geldi böyle? Güzel değildi, hiç parlak değildi. Besbelli kötü bir yaşam sürdürüyordu. Ama kollarımı ona dolayıp gözlerinden öpmeyi, onu avutmayı istemiştım – bu, sevgi değilse, nedir?) (s. 156-157)

Rhys’in Sasha’da dile getirdiği bu sevgi tanımı, kadın karakterinin en çok özlemini çektiği sevilme biçimine de işaret eder; Sasha, yargılanmadan, örselenmeden saf bir şefkatla sarmalanmaya hasrettir. Belli ki bebeğinin ölümünden sonra yaşayamadığı annelik de bu şefkat ihtiyacını arttırmıştır. Özellikle kendisi gibi dışlanmışlara, örselenmişlere yakınlık duyar, dayanışmak, yaslanmak ister. Ama sevgi ve şefkat, koşulsuz güvenin ifadesidir ve Sasha’nın yapamadığı şeyi ifade eder: Sasha insanlardan ölesiye korkmaktadır. Nitekim yaralarını paylaşan jigoloya da güvenemeyecektir.

“Karanlığın içinden, yavaş yavaş ve çok acı çekerek çıkarıyorum kendimi. Ve işte geldim, ve karşımda o var, zavallı jigolo.
Kederli duruyor. Çok alçak sesle ve dili ilk kez çok belirgin bir biçimde çalarak diyor ki: ‘Yaralarım var.’
‘Yara’ sözcüğünü öylesine garip telaffuz etti ki, ne demek istediğini anlamadım.
‘Nen var?’
Çevreye bakıyorum. Çılgılık mı attım, bağırdım mı, sövdüm mü, haykırdım mı, rezalet mi çıkardım? Bize bakan, bizi dikkate alan var mı? Hayır, yok... Tezgâhın arkasındaki kadın gözlerini yere çevirmiş öylece oturuyor. Gözkapaklarına sürdüğü mavi boyanın renk

numarasını bile biliyorum. Kafelerin yükseklerinde oturan, her şeye Tanrılar gibi yukardan bakan bu kadınlar, pek çok garip olayın başlangıcını görüyorlardır. Hele de Dôme'dakiler.

'Nen var dedin?'

'Bak,' diyor, hâlâ fısıldayarak. Başını geriye atıyor. Boynunda, boydan boya bir yara izi var. Şimdi anlıyorum, bir kulaktan ötekine dediklerinde bunun ne anlama geldiğini. Uzun, kalın, beyaz bir yara izi. Daha önceden neden farketmedim, garip.

Diyor ki: 'Biri bu. Başkaları da var. Ben de yaralandım.'

Bunu övünerek ya da yakınlıkla söylemiyor. Daha çok şaşkın gibi. Şaşkınlığı ise kendine özel değil, sanki bana soruyor – hem de bana – neden, neden, neden, diye. Sana acımak mı? Neden acıyacakmışım sana? Bana hiç kimse, hiçbir zaman acımadı. İnsanlar acımasızdır.” (s. 170-171)

7. KARŞILAŞTIRMALI OKUMA

7.1 KOŞUTLUKLAR

7.1.1 Yoksulluk, Savaş ve Kadın

Gerek *Tante Rosa*'da gerekse *Günaydın Geceyarısı*'nda baş kadın karakterler toplumsal koşullar ve parasızlıkla mücadele ederler. Savaş sonrası buhran, yıkılan değerler, zorlu rekabet ve hayatta kalma mücadelesi her iki romanda da kendisini baştan sona hissettirir. Sasha Jansen hayatını I. Dünya Savaşı'nın, Tante Rosa ise II. Dünya Savaşı'nın yıkıntıları üzerine inşa etmeye çalışır.

Sasha, kocası Enno ile durumlarını ve ayrıldıktan sonraki çıkmazını sıklıkla ifade eder:

“Hiç param yok. Onunda yok. İkimiz de ötekinde para olduğunu sanmışız meğer. Ama insanlar her yerde delilikler yapıyorlar. Savaş sona erdi. Artık savaş yok, olmayacak – asla, asla, asla. *Après la guerre*, her yerde keyif olacak... Ve Londra'ya dönmektense. Londra'da bıraktıklarım dönülecek gibi değil.

Peki, ya parasızlık? Meteliksizlik?.. Çantamdaki mektup: ‘Delirmiş olmalısın. Böyle bir şey yapmakta inat edersen...’

Masanın üzerinde koca bir vazodolusu boyun bükmüş laleler. Nasıl da sunuyorlar kendilerini! ‘Belki sunacak birşeyleri olmadığını bilmiyorlar da ondan.’ diyor Enno. (s. 112)

“*L’Arlesienne* melodisine adımlarımı uydurarak yürüyor, o sırada giydiğim paltoyu anımsıyorum – siyah beyaz kareli, kocaman cepli. Vaktiyle oturduğum otelin önünden geçtik. Hayatımın en parlak noktasıydı – üç hafta boyunca, sabahları yediğim ay çöreği ve kahveden başka bir lokma girmemişti ağzıma. Zamanımın çoğunu uykuda geçiriyordum. Bu yüzden o kadar kolaydı herhalde. Ortalıkta dolaşacak olsaydım kendimi çok daha kötü hissederdim mutlaka. Öyle bir düzen tutturmuştum ki, yirmidört saatin onbeşini uykuda geçirebiliyordum.

...

İlk haftanın sonunda kendimi öldürmeye karar verdim – kloroform koklayacaktım, herkes öyle yapıyor ya. Önümüzdeki hafta ya da önümüzdeki ay ya da önümüzdeki yıl kendimi öldüreceğim. Ama şu ayı bir çıkarayım, kirası ödendi nasıl olsa, kahvaltı da veriyorlar sabahları.

“Yavrucuğum acele etme, önünde ebediyet uzanıyor.” Alay eder gibi söylerdi bu sözleri Rahibe Marie-Christine çünkü her şeyi çok yavaş yapardım. Gene de sözler kafama kazındı. Önümde ebediyet uzanıyor. Yakında yapacağım ama acelesi yok. Önümde ebediyet uzanıyor...” (s. 86-87)

Öte yandan toplumun tuzu kuru kesimlerinin böylesi çaresizlikleri, açlık sınırında hayatları anlayabilecek hali yoktur. Ne de olsa savaş döneminin koşulları ortadan kalkmıştır. Oysa kimileri için hayat bir sağ kalma mücadelesi olarak sürmektedir. Sadece sabah kahvaltısıyla yaşayageldiği günlerden birinde kendisiyle flört etmeye kalkan orta yaşlı erkeklerle Sasha arasında geçen diyalog buna çarpıcı bir örnektir. Adam birlikte olduğu genç bir kadının ayakkabıları delik olduğu için kendisinden bir çift yeni ayakkabı parası istemesini yadırgadığını anlatırken karşısındaki genç kadının da aç karnına içtiği konyaktan sarhoş olduğunu elbette tahmin edemez:

“ ‘Siz genç kızlar yok musunuz,’ diyor, ‘çok dans ediyorsunuz. Zevk manyağısınız, bütün gençler öyle... Bu savaş sonrası kuşağın hali ne olacak, bilmiyorum...’
Diyorum ki: ‘Benim nem olduğunu sahiden bilmek istiyor musun? Açım. Üç haftadır hemen hiçbir şey yemedim.’

‘*Comment?*’ diye soruyor, elini hemen çekerek. ‘Nedir ifade etmek istediğiniz?’

‘*C’est vrai,*’ diyorum daha yüksek sesle kıkırdarak. ‘Kesinlikle doğru. Üç haftadır ağzıma lokma koymadım.’

Tam o sırada önümüzde bir taksi duruyor. Bir tek söz etmeden biniyor, kapıyı çarpıyor ve beni kaldırımda öylece bırakıp gidiyor.

Peki, ben bozuldum mu? Hayır, hiç bozulmadım, hiç mi hiç. Bozulduğumu sanıyorsanız, öyle bir yaşamı hiç tanımamışsınız demektir – bir rüyanın içine fırlatılmışsınız, bütün yüzler maske ve yalnızca ağaçlar canlı ve kuklaları oynatan ipleri neredeyse açık seçik görebiliyorsunuz. İnsan tabiatının yakın plan çekimi – birşeylere değmez mi?

Herhalde o adamcağız, kaderin kendisine komplo kurduğuna inandı birden – o kızın istediği ayakkabılarla benim yemek istemem çok üstüste geldi. Ama bu işler böyledir, insanları ucuza kapatmaya kararlıysanız onlar da kimi kez kendi perişanlıklarını yüzünüze vurduklarında şaşmamamız gerekir.” (s.90-91)

Jean Rhys bir kez daha keskin ironisine başvurarak kendini karşısındakinin yerine koyamayan bencil insanlar karşısında hissedilen o uyuşturucu yabancılaşmayı tasvir etmiştir. Yoksulluk insanı bir koku gibi takip ederken, coğrafya değiştirmenin de bir anlamı yoktur. Her yer aynı oranda ‘az’dır, her yer aynı oranda ‘hiç’tir.

“(Hollanda’daki oda) O odada insan düşünemezdi, plan kuramazdı. Saatleri tik-takı, dışardaki temiz, dar sokaklar, ötekilerin Felemenkçe konuşmaları ve benim dinlemem ama anlayamamamdı buna sebep. Yeniden çocuk olmak gibi bir şeydi, dinliyorsun ana başka bir şey düşünüyorsun, sesler duyuyorsun – hiç bitmeyen, kaçınılmaz, huzur verici sesler. Pazar günleri gibi.

Eee, Londra... Kulağa hoş geliyor, ama benim için ne anlamı var Londra’nın? Küçücük, ağır kokan bir odaydı oradaki, havagazı ateşinin önüne çoraplarımı asardım kurusunlar diye. O odada hiçbir şey temiz değildi; hiçbir şey pis de değildi. Her şey, her zaman yarım yamalaklı. Çarşafı birer birer değiştirirlerdi, onun için yatak hiçbir zaman tamamen temiz olmazdı ama tamamen kirli de değildi.” (s. 111-112)

“Saatin hızla ilerleyen akrep ve yelkovanı. Bir saat, iki saat, üç saat... Burada böylece oturmama daha ne kadar izin verirler? Fincanımda bir damla kahve kalmadı. Son yudum çok soğuk ve çok acıydı – çok soğuk ve çok acı, son yudum. Beş frankım var ama, bir kahve daha söylemeye korkuyorum. Parayı buna harcamamalıyım. Resimlerin renkleri birbirine karışıyor, başımı banketin arkılığına yaslamışım. Burada uyuklamaya başlarsam beni mutlaka kapı dışarı ederler. Belki de etmezler ama, göze alamam. Üç buçuk saat...” (s. 122)

Yoksulluk, bebeğe gereken koşulları sağlayamadığında işkenceye döner.

“Para, oğlum için para, güzel oğlum için... Uyuyamıyorum. Memelerim kuruyor, ağzım da kuru. Uyuyamıyorum. Para, para...” (s. 60-61)

Yoksulluğun yarattığı bezginlik, umutsuzluk bulaşıcıdır da. Giderek Enno ile arasındaki sıcaklığı da yitirir Sasha.

“Yiyecek birşeyler almaya çıkmıştı. Perdenin gerisinde durmuştum, onu sokakta, bir lambanın altında görebiliyordum, yukarı bizim pencereye bakıyor, beni arıyordu. Çok zayıf ve ufak duruyordu ve yüzündeki anlamı çok açık seçik gördüm. Kaygılıydı... Bir kolunun altında şarap şişesi vardı, paltosu kabarmıştı çünkü altında ekmek saklıydı. Patron, odamızda yemek yememizden hoşlanmıyordu. Arada bir yesek pek aldırımıyordu da, insan her gece odasında yemek yerse, tümünden parasız olduğu ortaya çıkıyor. Onun öyle yukarı başını gördüğümde, onu sevdiğimi ve hep seveceğimi bildim. Garip bir duygu bu – bir şeyin hep süreceğini içinizde kesinlikle bilmeniz. Ölüm böyle bir şeydir herhalde. Bütün o dalgacılık, aldırılmazlık, neşe, blöften başka bir şey değil. Londra’dan kaçmak istediğim için ona asıldım, peşine takıldım, şimdi onu da aşağı çekiyorum. Bütün neşesi yok oluyor, artık zayıf ve kaygılı...” (s. 128)

“‘Ben dışarı çıkıyorum,’ dedi Enno. ‘Burada kalamam. Çıkمام gerek.’ Ben orada kaldım, koyu kırmızı, kirli halıya bakarak, sıcak güneşte karanlık bir duvar görerek – o kadar sıcak bir duvar ki, dokunduğunda eli yakar – ve kırmızı ve sarı çiçekler ve günün hiç kırıltısız vakti.” (s. 138)

Para geldiğinde de hep bir bedeli olacaktır.

“Sonunda İngiltere’den para geliyor. ‘Bu böyle sürüp gidemez,’ diyorlar. ‘Madem öğütlerimizi hiçe sayarak bu işi yapmakta inat ettin...’ Vesaire... Peki, bir daha sizden bir şey istemem. Güçlülere yiğitçe göğüs geren cinstendir onlar.” (s. 142)

Tante Rosa’nın her bir bölümünde de insanların hayat mücadelelerini savaşın yıkıcılığına karşı verdiklerini ve günlük hayatın aslında doğal karşılanması hiç de mümkün olmayan sayısız ayrıntı olduğunu fark ederiz:

“Savaş Tante Rosalar’ın sokağına varmıştı. Yemek odasında, yüznumarada ve tavan arasında savaş vardı. Aile mutfakta, yatak odasında ve bodrumda savaşın eksilmesini bekliyordu. Savaş eksilmiyordu, önce babalar eksildi, sonra ağabeyler eksildi, savaş eksilmedi.” denilirken Rosa, kovulduğu manastırın bombalanışını yanılsamalarına uygun olarak şöyle yorumlamayı tercih eder: “ Tante Rosa bir sabah, *Sizlerle Başbaşa* dergisinde rahibe okulunun bulunduğu kentin bombalandığını, okulun yerle bir olduğunu okudu ve prensin öcünü aldığını anladı.” (s. 27)

Öte yandan yalnızca Tante Rosa değil, Alman halkı da hayallere kanma ihtiyacındadır çünkü savaşın gerçeği katlanılmazdır. İnsanların sığındıkları yalan ayrıntılar ve ekonomik yıkımın yadsınamaz gerçekleri, Tante Rosa’nın gazete bayii olduğu bölümde karşımıza çıkar:

“Bol bol gazete satmıştı, Tante Rosa savaşta. Moskova cephesini, şehit listelerini, Berlin’in düşüşünü satmıştı. Hele film yıldızlarının kartpostalları! Zarah Leander’in, Marika Rock’ün fotoları sıcak ekmek gibi gidiyordu. Bir paket cigaraya, 100 kg. kahveyle az mı jön fotosu değiştirmişti savaşta. Pazar günleri mezarlıklara yapılan ziyaretler savaşın sonuna doğru tavsamaya başlamıştı; ama Pazar günleri çıkan *Sizlerle Başbaşa* dergisinin satışı pek az düşmüştü. Ya ilave romanlar? Yine *Sizlerle Başbaşa* dergisinin peşpeşe çıkardığı ‘Nil Aslanı’nın Pençesinde’, ‘Mihracenin Gözdesi’, ‘Çölde Fırtına’ adlı egzotik romanların getirdiği parayla Bombardımandan Zarar Görenlere Yardım Derneği’ne bağışta bile bulunmuştu. Savaş sonrası bir süre gazete satışı azalmıştı, kimseler haberleri okumuyordu artık. Sonra gazeteleri, ilan sayfaları dikkat çekmeye başladı:

‘Kocam Sibirya’dan dönmedi. Bakkal dükkânımızı işletmekte bana yoldaş olacak, yardımcı erkek arıyorum. 30- 35 yaşlarında, sağlıklı ve sabıkasız olanların P.K...ye müracaatları.’ Ya da, ‘Merhum, vatanperver general, sayın zevcimin baba yadigârı çiftliğinin yönetimine yardımcı olabilecek işbilir, genç, erkek eleman aranmaktadır!..’ Ya da, ‘Savaşta yıkılan, merhum kocamla yıllar yılı biriktirdiğimiz paralarla yaptığımız yuvamız – evimizin onarımında bana yardımlarını esirgemeyecek dosta sıcak bir aile yuvası karşılığı...’ Birtakım yorgun ve solgun erkekler okuyordu bu ilanları. Başka da iş yoktu ki.” (s. 40)

Tante Rosa da açlık nedir iyi bilir. Aç kaldığı bölümün adı da çarpıcıdır: Tante Rosa Yaşamakta Israr Ediyor. Israr etmek, yaşama silbaştan başlayıp günün getirdiği her şeyi yakınmadan, dramatize etmeden kabullenebilmek kudreti demektir. Tante Rosa pekçok şey gibi bu kudretin de adıdır. Açlığı ve sefaleti de oyuna dönüştürür:

“Batı Batı denen uygarlık bu işte, buzdolaplı açlıklar var burda. Ekşi yoğurttan bir kaşık aldı, burnunu tutarak yuttu. Yoğurdun, peynirin küflenmişiydi de etin, balığinki kötüdür, diye düşündü. İyi ki balığım, etim yok, yine de sevinmek zor. Pencere camının kirleri saba yağan yağmurla parmak parmak akmış. Bir zebra kürkü gibi, güldü Tante Rosa, şimdi bir zebra kürkünün ardından sokağa, karşıdaki parka bakıyorum.” (s. 61)

Öte yandan her iki kadın da tam anlamıyla sokakta kalmasalar da o dehşeti içlerinde taşırlar. Elbette bir şeylere sahip olmanın ya da sadece varolmanın farkının bilincindedir Rosa. Sadece varolmayı tercih etmenin ne bedeller gerektirdiğinin de...

“Sokaktan ayıklar, sarhoşlar, açlar, toklar, güzeller, çirkinler geçiyor. Sarhoş olunur, ama sokakta sızılmaz, âşık olunur ama sokakta yatılmaz, doyulur ama sokakta sızılmaz, sokak gelip geçmek içindir...” (s. 61)

Sasha ise parasız günlerinde sokaktaki evleri bile zalim bakışlı insanlarla özdeşleştirir. Oyunun kuralının farkındadır; dünyanın konumu, karşısındaki insanın maddi koşullarına göre belirlenmektedir.

“Geceleyin sokakta yürürken karanlık evler, canavarlar gibi abanıyor üstünüze. Paranız ve dostlarınız varsa, evler, önlerinde birkaç basamak ve bir kapı olan basbayağ evlerdir – dost evlerdir, biri kapıyı açar ve gülümseyerek sizi içeri alır... Dostu ve parası olmayan zavallıları. Ve bu bekleyen evler, o anda hemen ilerlerler, asık suratla ve ezmek amacıyla. Konuksever kapılar, aydınlık pencereler yoktur, yalnızca asık suratlı bir karanlık vardır. Asık suratlı, burun kıvrıran, dudak büken, alay eden evler birbiri ardında. Karanlıktan oluşmuş iriyarı bloklar – en tepede iki aydınlık göz var ki alay edebilsinler.” (s. 31-32)

7.1.2 Kadınlık Çıkmazları: Tuvaletler, Koridorlar, Dehlizler

Her iki romanda da Tante Rosa ve Sasha Jansen’in kadın olarak yaşadıkları örselenmeleri ve çıkmazları simgeleyen birtakım metaforlar göze çarpar. Bunların başında tuvaletler gelmektedir. Bu mahrem mekânlar, insanlık ve kadınlığın, sınıfsal farklılıkların ve kaçınılmaz aynılıkların sergilenmesine olanak tanıyan araçlardır.

Sasha Jansen’in tuvaletleri, en çok aynadır.

“Tuvaletler... Tuvaletler üstüne bir monografiye ne dersiniz bayanlar?.. Londra’da bir tuvalet, siyah-beyaz mermerden ve sıra bekleyen onbeş kadın, her birinin elinde bir peni... Bir tanesi bile, sıradaki yerinden fırlayıp asık yüzlü tuvaletçi kadını bir yana itip öne geçecek cesur yüreğe sahip değildir. İşte disiplin dedikleri de budur... Floransa’daki tuvalet ve fantastik biçimde giyinmiş çok güzel bir kızın paldır küldür içeri daldığı gibi yaşlı bakıcıya sarılması, bir kesekâğıdından çıkardığı pastaları ona yedirmesi. Kadının dansöz kızı mıydı?.. Paris’teki o küçük, sıcak tuvalet... Bakıcı kadın uyuşturucu satardı – yaralı yürekleri rahatlatacak bir şey. “Enno, bana astragan taklidi bir paltoyla bir Kazak kalpağı almıştı. Sasha adını da o zaman kullanmaya başlamıştım. Adımı değiştirirsem şansım da değişir diye düşünmüştüm. Şans getirdi mi bana acaba, Sasha adı?” (s. 10)

“Rhys kadınlar tuvaletini kadın toplumsal kimliğinin çok sesli bir örnek mekânı olarak ele alır ve ‘tuvalet monografı’ndan bahseder. Buradaki mizah açıktır: Londra’da hepsi de ‘ellerinde bozuk paraları ile oynayan’ onbeş kadın kuyrukta ve biri bile kuyruğu bozacak kadar ‘cesur yürek’ değil. Yazar burada İngilizlerin kuyrukta bekleme alışkanlığına dair nüktedan bir göndermede bulunur. Diğer yerlerdeki tuvaletler de yerel özellikler sergiler: Floransa’da güzel bir genç kız tuvalet bekleyen kadına sevgiyle sarılır; Paris’te tuvaleti bekleyen kadın ‘yaralı kalpleri tedavi etmek için’ ilaç satar. Tuvalet, toplumsal hiyerarşilere yönelik nihai bir eleştiridir.” (Savory, 1998: 123-124)

Sasha, tuvaletlerde kimi zaman en çıplak halini yaşar, gösteremedikleriyle ödeşir: “İstasyondaki tuvalet – ondan sonra ilk kez orada ağladım. Kusmuştum, gebe mi kaldım acaba diye çok korkuyordum...” (s.119)

Bazen de merhametli tuvaletlere rastlar, onların dost aynalarında azıcık da olsa güven tazeler: “Kendimi iyi bir ışıktaki görmek istiyorum, üst kata, tuvalete çıkıyorum. Pig and Lily’nin en çekici yerlerinden biri tuvaletleri. Son derece temiz, görkemli, iyi aydınlatılmış, bol aynalı ve sizi gözetleyecek birileri yok. İyi görünüyor muyum? Fena değilim. Aslında, hiç fena değil...” (s.152)

Ama çoğunlukla Sasha’nın karşısında çıkan aynalar da tıpkı insanlar gibi zalimdir. Orada da aynı alaycı bakışla karşılaşır Bu bakışı yansıtan yüzü de kendi içinde bir aynaya döner ve jigolo René ondaki derin korkuyu görmekte gecikmez. Sonuçta her ikisi de toplumun marjinalleştirdiği insana has o ıssızlığı çok iyi bilmektedir:

“Bu tuvalet de çok iyi tanıdıklarımın biri, şu ayna, iyice tanıdık bir ayna. ‘Oooo, merhaba,’ diyor bana, ‘buraya geçen sefer baktığında çok farklıydın, değil mi? İnanır mısın, gördüğüm yüzbinlerce yüzün her birini hatırlarım. Bir daha bana baktıklarında onlara geçmişten – hafif bir ses, bir yankı gibi – bir resim göndermek için hayaletler saklarım.’ Bütün tuvaletlerdeki bütün aynalar aynı numarayı yapar bana. Ama olabileceği kadar kötü değil bu. Tam bir ara zamandayım şu anda. İçkinin insanı güzel gösterdiği süreden, korkunç gösterdiği süreye geçmeden önceki zaman. Diyor ki: ‘İkide bir tuvalette kaçıp duruyorsun. *C’est agaçant.*’ ‘Başka ne bekliyordun ki?’ diye soruyorum gözümü ona dikerek. ‘Yaşlanıyorum.’ Kaşlarını çatıyor. ‘Hayır, öyle deme. Böyle konuşma. Yaşlı değilsin. Ama genç olmaktan korkuyorsun, öyle bir yere varmışsın. Seni çok korkutmuşlar, neden? Neden izin verdin böylesine korkutmalarına? Hep bunu yapmaya uğraşırlar, şu ya da bu biçimde.’ ” (s. 167)

Kaçarcasına indiği bu tuvaletleri bir yer altı dünyası olarak okumak da mümkündür. Yeniden dünyaya dönmeden önce azıcık soluklanabileceği bir sığınaktır burası.

“Yabancıların arasında içki içerken, Sasha ağlayacak gibi olur. Bu yüzden zemin kattaki tuvalet sığınır. Bu noktada dinsel gönderme ve mizah kesişir. Tuvalet, kara mizah

ürünü Hades ülkesidir sanki; yaşayan ölülerin saklanması için bir yer ve sonsuza dek sürecek bayağı bir mizahın konusudur... Hemen yorum gelir: ‘Bütün tuvaletlerdeki bütün aynalar bunu yapar’. Hayaletler burada önemli bir unsurdur: bu hayalet elbette daha iyi görünüşün, daha genç bir yüzün hayaletidir ve yaşlanmaktan korkan bir kadını pençesine almıştır. (Savory; 1998: 124-125)

Tante Rosa da yaşlandığında hela temizleyici olarak çalışmak zorunda kalınca bu yer altı dünyasındaki zorunlu konaklamaları üzerinden anlatır helaları. Öncelikle vestiyer diye başvurduğu işin hela bekçiliğine dönmüş olmasını kendi içinde gerekçelendirmeye, kabullenmeye çalışır. “Bu işin başka bir işten ne ayrıcalığı var? Bir adamın paltosu için para almakla boku için para almak arasında... ne fark var? Bu da bütün insanca işler kadar pis.” Ama gün boyu atıl halde durmak, içindeki yaşama sevincini alıp götürür. Artık tahammülsüzdür. Ve kadınlar helasına girmek isteyen bir erkeğe had bildirirken bu mekân üzerinden bir ödeşme daha yaşar.

“-Burası kadınlar helası!

-Yok canım dedi adam. Nereden çıkardın?

-Buradan, dedi Rosa ve kapıdaki ‘Bayanlara’ levhasını gösterdiğini sandı... katıldı. Katıldı, çünkü levha yoktu yerinde. Ama ısrar etmeliydi, buydu görevi. Kapıyı atı içeri girdi. Adam arkasından.

-Her yerinden belli ki bu hela kadınlar helası.

-Nerden biliyorsun?

-Burada işini gören kadınlardan.

-Hani kadınlar?

-Şimdi yok.

-Peki bunların hepsi kadınlar için mi?

-Evet.

-Nerden belli.

-Belli.

-İspat et bakalım.

-Nasıl ispat edeyim be adam!

-Sıçarak!

Tante Rosa aslında bu sözlere değil bu beklenmedik olaya öfkelenerek kapadı adamı helaya, sürmeledi kapıyı, çekti gitti oradan. Bu son işi, insanları sevmemesi beklenmedik bir olayla bitivermişti. Şimdi yeniden iş aramak, yeniden çalışmak, yeniden sevmek, sevişmek. Evde pinekliyor ve bunları yapmanın değil değmeyeceğinin düşünüyordu. Bütün bunların yeniden değmesi zor. Batmak hakkına da çıkmak hakkına da sahip olmak zor. (s.65-66)

Sasha Jansen ve Tante Rosa, kimi zaman hissettikleri çıkışsızlığı rüyalarında yaşarlar. Sasha’nın rüyasında bu durum koridor metaforuyla verilir:

“Londra’da bir metro istasyonunun geniş koridorundayım. Önümde bir sürü insan; arkamda bir sürüinsan var. Her yana, kırmızı harflerle yazılmış levhalar asılmış: Sergiye

Gider, Sergiye Gider. Ama ben sergiye gitmek istemiyorum, oradan çıkmak istiyorum. Sağa açılan koridorlar var, sola açılan koridorlar var ama hiçbir yerde çıkışı gösteren işaret yok...” (s.11)

Sevgi Soysal ise ‘şuursuz’ kahramanı Tante Rosa’yı, rüyasında koygun ormanlardan, dehlizlerden, köstebek deliklerinden geçirir. “Tante Rosa’nın Düşü” bölümü ise yazarın ben anlatıcı olarak ağırlığını koyduğu ve Rosa’yı en haşin sınavlara tabi tuttuğu bölümdür. Orman ve dehliz metaforlarında çıkılan bir iç yolculukla başlar hikâye.

“Koygun ormanların geçit vermezliği bir köstebek deliğinde bitiverince gözler sevinçle parlamış olmalı. Yıllarca sürmüş olan yitme, tıkanma korkusu dağılır gibi oldu, gülümsedi Rosa düşünde... Delikten bir orman perisi gençliğinde süzüldü Rosa. Gözleri genç gördü vücudunu. Bulmuştu işte hep aradığını, hep aradığını, bir köstebek deliği bulmuştu en koygun ormanların en geçit vermez sıklığında. Bu geçitte vereceğim sınavımı. Ah işte Rosa, hiçbir sınava yalnız girmeyi bilmeyen Rosa. Her şeyi birbirine karıştıran Rosa, hiçbir şeyin gerçek adını öğrenemeden yaşlanan Rosa. Kadın Rosa, aptal Rosa... Rosa ilkbaharda uçan kavak pamuğudur. O daha hiçbir yumurtayı döllemedi. O döllemeye uçan bir kavak pamuğudur. Döllenmesi milyonda bir ihtimaldir. Ve bu aptallık, bu kadınca salaklıkla o bir su birikintisinde eriyip gidecektir.” (s. 89-90)

Soysal, çıkışı bilmeden rastgele dehlizlerden çıkılamayacağını, bu bilniçsiz haliyle Rosa’nın kendi benliğine uyanamayacağını anlatır.

“Elbette ki dehlizin sonu bir çıkış deliği değildir, dehlizlerin genellikle yoktur sonları. Çıkış deliğini bilip girmeli dehlize. Çıkış deliğini hazırlayıp girmeli. Sürprizler *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki romanlarda var. Onlarda var ansızın beliren mutlu sonlar. Karanlık dehlizlerin ansızın aydınlığa açılıvermesi, falan. Hiçbir seycikler yapmadan dehliz, kendiliğinden açılıvermez aydınlığa. Düşlerden, sıkıntılı düşlerden uyanılır, oh diye... Rosa’nın gözleri seviniyordu düşünde. Yaşlanmış vücudunu bir orman perisi güzelliğinde gördüğü için düşünde. Peşinden erkek getiren güzelliğe seviniyordu, yine ayrıntılardaydı, dehlizin çıkışı olmadığını, değil düşünmek, daraldığını bilemiyordu. Döndü arkasına baktı yok. Arkasından gelen yok. Durdu kendine baktı, çıplaklığı asıl yaşlılığına dönüşmüş, pörsüklüğüne ah. Ah, işte üzüldü düş gören gözleri, bir damla yaşa akıttı düşünde.”(s. 92-93)

7.1.3 Zor durak: Melankoli

Gerek Tante Rosa gerek Sasha Jansen, hayatlarının belli dönemlerinde melankolinin pençesine düşerler. Antik Çağ’dan bu yana varlığı bilinen melankolinin yıkıcı etkisini anlayabilmek için psikolojinin kurucu isimlerinden Sigmund Freud’a kulak vermek gerekir:

“Freud 1915’te melankoliyi yasla karşılaştırırken ikisi de ‘çok şiddetli bir bunalıma, dış dünyaya olan ilgini kesilmesine, sevmeye yetisinin yitimine, her türlü etkinlikte tutukluğa’

neden olur; ama melankoli bir konuda yastan ayrılıp ‘özsaygının azalması’na yol açar. Özellikle de, yasta yitirilen nesne açıkça tanımlanmışken, melankoliden bilinçten kaçır. Yalnızca bir yitikle kurulan ilişki hissedilir. Bu yitik öylesine temel bir önem taşır ki özne onu kendi yitimine dönüştürür: Nesnenin yitimi ben’in yitimi haline gelir.” (Prigent, 2009: 113)

Tante Rosa bir dönem tuvalet temizliği yaparken, giderek ruhunun akıp gittiğini hissedecektir:

“Günler geçiyordu bu uykuyla uyanıklık arasında. İnsan hiçbir şeylere aldırmamaya bir başladı mı. Ne kendi durumunu, ne de bütün durumları üstünde durulmaya değer bulmadı mı? Bu bir kış uykusudur ki hiçbir yaz sökemez. Ne ışığı kapatıp uyuyor, ne okuyor, ne de seviyor: Yatıyordu. Bazen yorgandan ayağını çıkarıp saatlerce bakıyordu. Yarın yıkarım ayaklarımı, yarın yıkarım, yıkamıyordu, ayaklarının az kirlendiğine şaşarak bakıyordu. İnsan geçmişini unutabilir. Geçmişte hiçbir acıklı ya da sevinçli olay yaşamamış olduğunu sanabilir. Bütün bunlar bıkkınlık değildi, yorgunluk değildi. Bir insan gün boyu hela kapısının yanında pineklerse ne yorulur ne bıkar, bunlar yaşayanlar içindir. Tutamıyordu beynini, cümle yapmaktan alıkoyamıyordu. Arada sırada usanıyordu o da, pineklediği yerde düşünmekten. Pinekleyerek düşünmek gerçek düşünmek değildir biliyordu. Düşünce eylemlidir, bir eylem sonucu, ya da öncesidir, yok böyle bütün gün pineklerken düşünmediğini biliyordu. Yine de cümleler yapıyordu beyni. Bir Hristiyan gelse de beni kurtarsa. Bütün Hristiyanlar, bir olup hela temizleyicilerini kurtarsalar. Hristiyanlar elele veriniz ve burada, kadınlar helasında, gözlerinizde yaşlarla ‘Kutsal Gece, Ruhsal Gece’ şarkısını söyleyiniz. ” (s. 64-65)

Sasha da dükkân teşrifatçılığı yaparken aynı melankolik bezginliği yaşar:

“Üç haftadır çalışıyordum bu işte. Çok sıkıcıydı. Kitap okuyamıyordunuz; izin vermiyorlardı. Orada oturup o allahın belâsı bebeklere bakıp dururken uyuşturucu almışcasına sersem hissederdim kendimi. Şu bebeklerin, gerçek kadın olsalar hayatta ne kadar başarılı olacaklarını düşünürdüm: Saten gibi bir cilt, ipek saçlar, kadife gözler, saman yürek – hepsi tamam.” (s. 17)

Sasha, yine aynı dükkânda sıkılmış parfümden hareketle melankolinin gizli parolalarından birini mırıldanır.

“Çok ağır bir parfüm kokusu olurdu hep. Çeşitli parfümleri ayırt edebileceğimi iddia ederdim kendime. Bugün *L’Heure Bleu*, dün ise *Nuit Chine* idi... Aynı zamanda yer cilas, eski eşya ve bebekleri giysilerinin kokusu da vardı. (s.17)

L’Heure Bleu ya da günün mavi saati, melankolinin ağır bastığı zaman dilimidir. Melankoli ve mavi rengi arasındaki ilişki sıklıkla ele alınmış, müzik, resim ve edebiyatta bu ikilinin ortak izdüşümleri saptanmıştır :

“Çağdaş dönemde, bir müzik türü yüzünden, melankolinin renginin mavi olduğu düşünölmeye başlanacaktır, bu renk bir müzikal izlenimi, *blues*’u görsel açıdan yansıtır; siyahi Amerika kökenli, aralıksız armonik bir yapıya ve melankolik bir ruh halini yansıtan

dört zamanlı ağır bir ritme sahip bir müzik türüdür bu. *Blue devils* mavi şeytanlardır, demek ki kara düşünceler, can sıkıntısıdır. Müzikal yan anlam, zamansal yan anlama karışır. ‘Mavi Saat’ alacakaranlık saati, günbatımı ve üzüntünün yükselişidir. (Clair, 2005:149)

“1930’larda yaygın olan *L’Heure Bleue (The Blue Hour)* aynı zamanda Rhys’in en sevdiği parfümdü. Lillian Pizzichini de Rhys’le ilgili yazdığı biyografiye *The Blue Hour* adını verdi. Bu isim hiç de rastgele seçilmiş değil, çünkü günün akşama evrildiği alacakaranlığa Rhys ‘köpekten kurda dönüşme saati’ der ve sıklıkla eline içki şişesini alıp evcillikten vahşiliğe geçiş yapardı.”(www.bookdrum.com)

İşin tuhafı Sevgi Soysal’ın da günün tam bu zaman dilimiyle ilgili sıkıntıları vardı.

“Günbatımlarını sevmem. Güneş bütün görkemiyle üstüme abanıyormuşçasına ezilir içim. Güneşin batışıyla birlikte içimin de kararması gerekirmiş gibi kasvetlenirim. Aydınlıkla karanlık arasındaki bu geçiş dönemi boyunca sürer bu kasvet. Açıklık yerde, güneş batarken toprağa kavuşuyormuş gibi görünür, oysa yoktur böyle bir kavuşma. Güneş, o bize kavuşma noktası gibi görünen yerde de, en az bizim olduğumuz yerdeki kadar uzaktır. Belki budur çoğu kişiye yalnızlık duygusu veren.

Hüzün, evrenin büyüklüğü içinde yeryüzünün, insanın ufacıklığını fark etmenin verdiği hüzün. Ben akşamüstleri bazen bu hüznü, bir deniz kıyısında duymam bir de bozkır açıklığında. Oralarda, bütün kişisel sıkıntılar doyulmaz bir yere dönüşür. Ama ev içinde ya da kapalı bir yerdeysen, içimi aydınlatan ne varsa, onlar da günle birlikte batıp gidiyormuş gibi olur. Bu nedenden olacak, zorunlu değilsem, günbatımlarının kalabalık yerlerde, mümkünse birileriyle konuşarak, kendimi hiç dinlemeyerek geçirmeyi severim.

İşte günbatımlarının daha hüznü olabileceğini ilk Yıldırım Bölge Koğuşu’nda, demir kapı üstümüze kapanırken hissettim. Ama yine bu hüznü aşmayı ilk orda becerdim.” (Soysal, 2007: 40-41)

Sasha Jansen içinde giderek büyüyen koyu kederi bir isyan duygusuyla haykırır:

“Evet, hüznülyüm. Bir sirk aslanı kadar hüznülyüm, kanatları kırılmış bir kartal kadar hüznülyüm, tek teli kalmış, o teli de kopmuş bir keman kadar hüznülyüm, yaşlanmakta olan bir kadın kadar hüznülyüm. Hüznülyüm, kederliyim... Ya da, yalnızca merde desem aynı anlama gelir. (s.46)

Özellikle gece vakti hortlayan anılar melankoliyi perçinler.

“Gecenin ortasında uyanıyorsun. Ağlamaya başlıyorsun. Bana ne oluyor? Ah, yaşamım, ah gençliğim.

Şişede biraz şarap kalmış. İçiyorsun. Saatin tiktakları. Uyumak...

İnsanlar bir mutlu yaşam özlemidir tutturmuşlar. Oysa, asıl mutlu yaşama, ölsem de bir, yaşasam da dediğinizde kavuşuyorsunuz. Uzun bir süre sonra, nice bahtsızlıklarla didiştikten sonra varıyorsunuz o yere. Ve, sanıyor musunuz ki, insanlar sizi orada rahat bırakıyorlar? Hiçbir zaman.

Bu kayıtsızlık cennetine vardığınız anda, sizi oradan çekip çıkarıyorlar. Ulaştığınız cennetten çıkıp yeniden cehenneme dönmek zorunda kalıyorsunuz. Tam dünyayı yok saydığınızda, o dünya gelip sizi kurtarıyor – en azından alay konusu yapmak için.” (s. 90-91)

Sasha, artık hep bir yanıyla melankoliye teslim olmuş olduğunu, ‘araz’lı kalacağını bilir.

“Çok sakın, çok kendini bilen bir kadın olarak konuşurken konuşurken, birden gene başlıyor – gözlerim yaşılanıyor, gözyaşları yanaklarımdan aşağı akmaya başlıyor. (Kurtulmuş, kurtarılmış, ama eskisi gibi yepyeni değil...)” (s. 93)

“Tante Rosa’nın Yolculuğu” bölümünde yaşlanmakta olan Tante Rosa da her zamanki başlangıçlara atılabilme becerisinden yoksun, üzerine ölü toprağı serilmiş, ağır bir melankolinin kapanında bulur kendini:

“Günler var ki Tante Rosa sokak kapısına varamıyor, sokak kapısını açamıyordu. Pusulalar, pusulalar, pusulalar, su paraları, elektrik paraları, havagazı paraları, taksitler, köpek vergileri, kedi vergileri, papağan vergileri, kanarya vergileri, abone yenileme makbuzları, dergiler, *Sizlerle Başbaşa* dergileri, gazeteler, aylardır yüzlerce kişiye yazdığı adresini bulamayıp geri dönen mektuplar, geri çevrilmiş dilekçeler, çeşitli iş ilanlarına yapılmış müracaatların ret cevapları. Bunlar, bu kapının altından atılmış bütün kağıtlar tomarı, bir hayattan artakalan bu kağıtlar tomarı kapının önünde büyüdükçe büyüyor: Tante Rosa bunları aşip kapıyı aşamıyordu. Yaşamış olduğunu tek başına belgeleyen bu kağıtları atmaya kıyamıyor, onları yok edemiyordu. Sonra toz. Bütün bu kağıtlar öylesine tozluydular, öylesine tozlanmalıydılar ki, toz yeni bir toprak örtüsü olmalı, eski yaşamışlık belgelerinden yeni bir doğuşa filizlenmeliydi. Buruşuk yanakları, pörsümüş vücudu, artakalan yaşlılığı, yorgunluğu, faydasızlığı, yalnızlığı bu toprak örtüsüyle gömülmeli, gömülmeli, sonra hop yeniden doğuvermek, yeniden genç, yeni yanlışlıkların başında olmak. O tozların bir diplerinden belki kalmış herhangi bir doğru bütün o yanlışları yenerek fişkırmalı, fişkırmalı... Yeni bir Tante Rosa, bilen, tanıyan, anlayan bir Tante Rosa yaşamalı, gerçekten yaşamalı...” (s. 95-96)

7.1.4 İş hayatında ‘başarı’

Tante Rosa da Sasha Jansen de toplumda kabûl görmenin en önemli kıstaslarından biri olan iş hayatındaki başarı konusunda hüsrana dolu deneyimlere sahiptir.

Tante Rosa’nın yegâne başarılı iş deneyimi büyük kentte giriştiği gazete bayiliği olur. Ama bu başarıda, onun kişisel yeteneğinden çok insanların haber ve teselliye olan ihtiyaçlarının ağır basmasının rolü vardır.

“Savaş, işleri bozmamıştı. Bol bol gazete satmıştı, Tante Rosa savaşta. Moskova cephesini, şehit listelerini, Berlin’in düşüşünü satmıştı. Hele film yıldızlarının kartpostalları! Zatah Leander’in, Marika Rock’un fotoları sıcak ekmek gibi gidiyordu.” (s.39)

Belediyenin gökdelen dikmek üzere yol üzerindeki dükkânları satın alıp yıkmasıyla bu iş son bulur. Kocasının kalp krizinden ölmesi sonrasında Tante Rosa ne yapacağını düşünürken mezarlıkta biri bakımsız biri bakımlı iki mezarın durumunu yine başucu rehberi *Sizlerle Başbaşa* dergisine verilen “öncesi-sonrası” şeklindeki ilanlarla ilişkilendirerek mezarlık bakımı işine soyunur.

“İki fotoğraf. Solda Tante Rosa’nın kocasının gömüldüğü mezarın solundaki bakımsız mezar. Sağda Tante Rosa’nın kocasının mezarının sağındaki iç açıcı mezar. Öncesi... Sonrası... Evet sayın okurlar, pek sevgili yakınlarınızın mezarlarının soldaki mezar gibi görünmesini istemiyorsanız ‘Tante Rosa ve Co. Mezar Bakımı’ firmasına başvurunuz. O zaman sevgililerinizin mezarları fotoğraftaki gibi iç açacaktır!” (s.43)

Ancak bu parlak girişimi belediyenin protestolarıyla kısa sürede son bulur. Tante Rosa aslında bir kez daha *Sizlerle Başbaşa* yalanlarının dünya gerçeklerine uymamasının bedelini ödemiştir. Ders almadıkça hatalar yinelenecektir.

“İş tuttu. Ama bu kısa mutluluğun ardından mezarlık memurları onlara özel para almaları yasaklanmışken özel teşebbüsün bu işten para kazanması karşısında ayağa kalktılar ve grevle korkuttular. Bunun üzerine belediye, ‘Belediye mezarlıkları temiz tutuyor’ kampanyasına girişti ve işler aksadı. Ama yine de Tante Rosa bu işten, bir süre geçinecek ve keman çalan kocasına, keman biçimi, mermer bir mezar taşı yaptıracak kadar para kazandı.” (s.43)

“Tante Rosa Bütün Rüzgârlara Açık” bölümü, yaşlılığında bir çöp evde yaşamaya başlayacak olan Rosa’nın saplantısının ik işaretlerini verir. Ucuza düşürdüğü kelepirlere, özellikle de Amerikan şişme yataklarıyla evini pansiyona dönüştürmeye kalkan Rosa’nın bu girişimi de hüsrarla sonuçlanacaktır. Bu bölüm de Rosa’nın yine Rosalığını yaptığı ve kendince kurduğu bu garip düzende pansiyonculuk oynayabileceğini sanması açısından çarpıcı satırlarla doludur. Rosa hiçbir koşulda hayalgücünden ve umudundan ödün ermeyecektir:

“Tante Rosa kapıyı açtı. ‘Buyrun bayım, başınızı eğin kanarya kafesine çarpmasın başınız. Ah kanaryalar bayılırım. Peki kanarya nerde? Kanarya mı, yok beyefendi. Açık artırmada kafesleri hep kanaryasız satıyorlar.’” (s. 57)

Şaşkın bir müşterisinin temiz çarşaf isteğine verdiği yanıt, yine Sevgi Soysal’ın kadına toplumsal cinsiyet olarak biçilmiş ev işlerini sorguladığı ironik satırlara vesile olur.

“Ütüm bozuk, çamaşırları yıkadım yıkamasına ama ütüleyemedim. Aman zaten ben çarşaflarımı hiç ütülemezim. Bu çağda ne gereksiz çaba değil mi efendim. Yani düşünüyorum

da annemin anneannemin çarşaf kolalayıp ütölemekle yitirdikleri zamanı. Oysa ben şimdi o zamanda açık artırmalardan kelepir toplayarak kapital yapıyorum.” (s. 57)

Evdeki siyam kedisinin azıp tüm şişme yatakları parçalaması ile son bulan bu girişimin ardından Tante Rosa kendisini hela temizleyicisi olarak bulur.

“Artık yaşlanıyordu Tante Rosa. Bu işin başka bir işten ne ayrıcalığı var? Bir adamın paltosu için para almakla b... için para almak arasında ne... fark var? Bu da bütün insanca işler kadar pis.” (s.64)

Ama hela kapısını beklerken o kadar bunalır ki günlerden bir gün kadınlar bölümüne girmek isteyen bir adamla kavga edip işi bırakır.

“Bu son işi, insanları sevmemesi beklenmedik bir olayla bitivermişti. Şimdi yeniden iş aramak, yeniden çalışmak, yeniden sevmek, sevişmek. Evde pinekliyor ve bunları yapmanın değip değmeyeceğini düşünüyordu. Bütün bunların yeniden değmesi zor. Batmak hakkına da çıkmak hakkına da sahip olmak zor. (s.66)

Derken bir geneleve kasiyer olarak girer. Ama orada da sarhoş bir müşteriyle sevişmeye kalkınca ‘orospu’ diye kapı dışarı edilir. “Tante Rosa’nın Papağanı” bölümünde Tante Rosa, geçimini komşu evlerden topladığı şişelerle sağlamaktadır. Ve hâlâ o paralarla bir papağan almayı isteyecek denli hayat doludur:

“Bu arada şişeleri sattı. Avucunda şişelerin parası. Parayı eldivenin içine koydu. Hep böyle yapar. Para ısıtır avucunu. Kar dinmiş. Hava daha da soğuk. Daha da soğuk. Pabuçları ıslak. Üşümüyor Tante Rosa, papağan alacağı para avucunu, bütün ihtiyarlığını ısıtıyor.” (s.86)

Günaydın Geceyarısı’ndaki Sasha da iş hayatında sürekli başarısızlık ve dışlanma yaşayan bir karakterdir. Gençken bir dönem Paris’te modellik yapmış, ondan sonra da bir moda evinde resepsiyon işlerine bakmaya başlamıştır. Günlerden bir gün İngiliz patron Bay Blank teftişe gelir ve Sasha’nın karabasani başlar:

“ ‘Daha önceki işiniz neydi?’

‘Maison Chose’da çalıştım. Vendome Meydanında.’

‘Öyle mi? Chose’da çalıştınız demek? Chose’da çalıştınız öyle mi?’ Saygı belirdi sesinde.

‘Orada da resepsiyonda mıydınız?’

‘Hayır’ diyorum. ‘Manken olarak çalışıyordum.’

‘Manken olarak mı çalışıyordunuz?’ Yukardan aşağı, aşağıdan yukarı süzüyor beni. ‘Ne kadar önceydi bu?’ diye soruyor.

Ne kadar önceydi? Birden kafam tamamiyle boşaldı – yıllar, günler, saatler, her şey dümdüz oldu kafamda. Ne kadar önceydi? Bilmiyorum.

‘Dört, neredeyse beş yıl önce.’

‘Ne kadar çalıştınız orada?’

‘Üç ay kadar diyorum,’ diyorum.

Daha fazla bilgi vermemi bekler gibi bir hali var. ‘Sonra ayrıldım’ diyorum iyice tiz bir sesle. (Besbelli iyi günlerimden birindeyim. Her şeyi doğru söylediğim günlerden biri bu.)

‘Ya, demek ayrıldınız?’

‘Evet, ayrıldım.’

Evet, sayın bayım, ayrıldım. Sıkıldım ve kimseye bir şey demeden çekip gittim. Ama bu dört, nerdeyse beş yıl önceydi ve beş yılda insanın başına çok şey gelebilir. Sizin buradan kimseye haber vermeden çekip gitmeye hiç niyetim yok, emin olabilirsiniz. Ve umarım sizin de hiç niyetiniz yoktur beni...- sizin böyle bir şey yapmaya en ufak bir niyetiniz olabileceği düşüncesi bile elimi ayağımı dondurmaya, yüreğimi güm güm attırmaya yetiyor.(s.19-20)

Derken Bay Blank bir mektup yazarak Sasha’dan ‘keyse’ye götürmesini ister. Sasha ‘keyse’nin ne olduğunu anlayamaz ama soramaz da. “Sasha’nın patronu Bay Blank, ondan zarfı ‘keyse’ye yollamasını ister. Sonradan bunun ‘*la caisse*’in yanlış telaffuz edilmiş hali olduğu anlaşılır.” (Angier, 1990: 378)

Sasha tamamen kendi panik duygusuna yoğunlaşmıştır. Kendisine bir şey söylenmiş, o ise bunu anlamamıştır. Açık vermemenin ve her ne olursa olsun kendisinden isteneni yerine getirmenin derdindedir. Ve elbette başaramaz. Ama hatanın kendisinden kaynaklandığını söyleyebilecek durumda da değildir. Aşağılanır ve kovulur.

“ ‘Kasiyeri nerede bulacağınızı bilmiyor musunuz –muhasabe bürosunu?’

‘*La caisse*,’ diyor Salvatini – geç kalmış bir yardımseverlikle.

Ama, adamın telaffuzu bozuk olduğu için ne dediğini anlamayıp şaşırdığımı açıklasam bu sefer de ayıp olacak. Hiçbir şey söylememek daha iyi...

‘Olağanüstü,’ diyor tane tane, ağır ağır konuşarak, ‘fevkalade olağanüstü. Allah biliyor ya, ahmaklara alışkınım, ama böylesi toptan bir aptallık... Bu kadın hayatımda karşılaştığım en derin ahmak. Sanki geri zekalı gibi. İnanılmaz şey...” (s.26)

Saha’nın kovulmadan kendi ayrılırken içinden geçenlerse, kapitalist ve ataerkil düzenin karşısındaki böcek gibi ezen zulmüne, tüm ezilenler, itelenenler adına yükselttiği bir çığlıktır:

“Peki, Bay Blank, hadi şunun bir tartışmasını yapalım. Toplumu temsil eden siz, bana ayda dört yüz frank ödeme hakkına sahipsiniz. Benim piyasa değerim bu kadar, çünkü ben toplumun beceriksiz bir üyesiyim, kavrama hızım düşük, kendime güvenim yok, arbedede biraz hazır görmüşüm, evet, inkâr edecek değilim. Dolayısıyla, bana ayda dört yüz frank ödemeye, beni küçük, karanlık bir odada oturtmaya, kılıksız gezdirmeye, türlü tasalar ve tekdüzelik ve gerçekleşmeyen özlemlerle beni iyice bunaltıp bir bakış karşısında kıpkırmızı kesilecek, bir söz karşısında hüngür hüngür ağlayacak hale getirmeye hakkınız var. Hepimiz

mutlu olamayız, hepimiz zengin, hepimiz şanslı olamayız – zaten, olabilseydik yaşam bu kadar eğlenceli olmazdı. Öyle değil mi, Bay Blank? Geri planda karanlık olacak ki, öndeki parlak renkler gözüksün. Bazıları ağlayacak ki, başkaları daha gevrek kahkahalar atabilsin. Eeee, fedakârlık gerek... Diyelim ki, benim bacaklarımı kesmek gibi mistik bir hakka sahipsiniz. Ama daha sonra, sakat olduğum için benimle alay etmek – yok, sanırım buna hakkınız yok. Oysa siz en çok bu hakka sahip çıkmaktasınız, değil mi? Sömürdüğünüz insanlardan tiksinebilmeniz gerek.” (s. 28-29)”

7.1.5 Popüler Kültürün Kadına Ettiği

Her iki romanda popüler kültür ürünü dergilere, kadınları yönlendirişleri üzerinden göndermeler yapılır.

Tante Rosa’nın birbirinden bağımsız görünen öykülerini bütünleştiren öğelerin başında *Sizlerle Başbaşa* dergisi gelir. Bir Leitmotif olarak *Sizlerle Başbaşa* dergisi birbirinden bağımsız görünen bölümleri içiçe dokurken Tante Rosa kimliğinde simgeleşen yalana koşullanışın da eleştirisini sunar. Pembe dizilerle, kadın dergileriyle, basmakalıp aşk romanlarıyla beslenen kadın beklentisi bir kurtarıcı prene şartlanmaktan kendini var edememiş, okuduğu, izlediği yalanlarla örtüşmeyen dünya gerçekleri karşısında şaşakalmıştır.

Kitabın “Tante Rosa At Cambazı Olamadı” başlıklı ilk hikâyesinde, *Sizlerle Başbaşa* adlı haftalık aile dergisinde, Kraliçe Victoria’nın süvari giysili resmine ve bu resmin altında yer alan “her zamanki gibi vatandaşlarının ve süvari birliğinin gönüllerini fethetti” ifadesine hayranlıkla bakan Tante Rosa’nın on bir yaşındaki küçük kız haliyle tanışırız. “Tante Rosa, bu gönülleri fethetti sözcüğünü, resimde görülen atlarla birlikte belleğine yerleştirdikten kısa bir süre sonra at cambazı olmaya karar verdi.” (s. 17)

Ancak bu *Sizlerle Başbaşa* eşliğinde kurulan hayallerle dünya üzerindeki gerçeklerin bağdaşmazlığı daha o yıllarda ortaya çıkacak ve Tante Rosa’nın at cambazlığı macerası, hayvanlara gübre vermekle yetinmesiyle son bulacaktır. Daha da acıklısı “beyaz atlı prens”e dair resmin yırtılışıdır. Hayal âleminde yaşayan Rosa, sirkin asıl at cambazı kızı ile seyircilerden genç teğmen arasında yarattığı bir aşkı doya doya gözünde canlandırırken aniden çıkan bir yangınla sirkin alevler içinde kalması, dünyadaki gerçek resmin en çıplak haliyle gözün sokulmasına vesile olur: “Rosa atın ürktüğünü, üstündeki at cambazı kızı yere fırlatıp deli gibi şaha kalktığını gördü. Yerde yatan kızı göremiyordu ama çiti atlayan teğmeni gördü.

Çılgınlıkların, dumanın arasından bir onu gördü. Teğmen çiti atladı. Atı durdurup bindi ve yangın yerinden dörtnala kaçtı. Rosa teğmenin, atını çıkış yerine sürerken cambaz kızı çiğnediğini gördü. (s. 20-21) İşin tuhaf yanı ise Tante Rosa'nın bütün bu maceranın sonunda at cambazı olamayacağını anlaması, ama beyaz atlı prens bulunmadığını anlamamasıdır.

Ama Tante Rosa yalnızca aptallıklardan ibaret bir kadın değildir. Hele aptal hiç değildir. Aslında farkındadır yalanların. Yine de kanmayı tercih eder anlatıcısının deyimiyle: “Bir de *Sizlerle Başbaşa* dergisidir Rosa. Bu bir İncil'dir, bir Tevrat'tır, kutsal kitaptır. İçinde şöyle yazan bir kutsal yalan... ‘ve genç adam kadını kucakladı, kadının şah dişi kokusu...’ Tante Rosa; bütün gerçekleri yaşamak, ama yine de ısrarla *Sizlerle Başbaşa* dergisine kanmak demektir. Kendi seçimine kalmış en sürekli yalan. Bile bile katlandığı tek yalan.” (s.68)

Sevgi Soysal, kitabın ilerleyen bölümlerinde alaysıllığı alabildiğine hissettirirken *Sizlerle Başbaşa'nın* yarattığı yanılsamayı da eleştirir:

“Elbette ki dehlizin sonu bir çıkış deliği değildir, dehlizlerin genellikle yoktur sonları. Çıkış deliğini bilip girmeli dehlize. Çıkış deliğini hazırlayıp girmeli. Sürprizler *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki romanlarda var. Onlarda var ansızın beliren mutlu sonlar. Karanlık dehlizlerin ansızın aydınlığa açılıvermesi, falan. Hiçbir şeycikler yapmadan dehlizler, kendiliğinden açılıvermez aydınlığa.” (s. 92)

Tante Rosa, hayatın sağlamasını *Sizlerle Başbaşa* dergisi üzerinden yaparken, açıkta kalan yanları farkederek kimi zaman: “Kocasıyla istemeden yatmaya başladığı zaman ‘namusu kirlenmiş’ bir kadın olmanın ve bu yatmalardan sonra doğurdukça piç kurusu doğurmanın ne olduğunu anladı, hiçbir şeyin *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki aşk romanlarında yazılanlara benzemediğini o kadar iyi, o kadar elle tutulur gibi anladı ki.

Ayar ama aydığını unutur çünkü başka türlüüne inanmak istemiştir bir kez.

*Günaydın Geceyarısı'*nda da Sasha Jansen için dergiler vardır.

“Dergileri karıştırıyorum. – *Féminas, Illustrations, Eves*. Onları bitirince Kuaför, Kuaförlük Sanatı, Haftalık Kuaför Haberleri'ni elden geçiriyorum. Ayrıca, tuhaf bir dergi daha... Burada okuyucu mektuplarına ayrılmış geniş bir bölüm var ‘Arı Kovanı’ başlıklı. ‘*Pierette Clair de Lune* – Hayır, matmazel, mektubunuz saçma. Oo yolla hiçbir zaman zayıflayamazsınız – hiçbir zaman. Hayat o kadar kolay değil. Hayat, her zaman zordur, matmazel. Sizin yaşınızda birinin zayıflaması çok zordur. Ancak...

‘*Petite Maman* – Hayır, *Petite Maman*, çok yanlış düşünüyorsunuz. Aşk başka şeydir, evlilik – heyhat!- çok başkadır. Bunu şimdiye dek öğrenmedinizse, çok yakında öğreneceksiniz, inanın bana. Bununla beraber...

Hayır, matmazel, hayır, madam, hayat kolay değildir. Kendi kendinizi aldatmayın. Hiçbir şey kolay değildir. Gene de umut var (Bkz. Sayfa 5) ayrıca başka umutlar da var (Bkz. Sayfa 9)...” (s. 64-65)

7.1.6 Irkçılık eleştirisi

İki romanın bir diğer ortak noktası da ırkçılığa ilişkin yaptıkları eleştirilerdir. Sasha etkilendiği jigoloyu İngiltere konusunda pek de umutlu olmaması konusunda uyarırken aralarında ilginç bir diyalog geçer:

“İkinci şişe şaraba başladığımızda, Manş’ın öteki kıyısındaki altın madeni hakkında bir sürü şey öğrenmiş bulunuyorum.

Orada durum bir garipmiş – arkadaşlarının dediklerine göre. Erkeklerin yüzde ellisi homoseksüel olup geriye kalanların çoğu da o işten pek hoşlanmıyorlarmış. Zavallı İngiliz kadınları aşka deli gibi susamışlarmış, aman Allah! Ve işini bilen bir adama bu iş için para vermeye dünden hazırlarmış, aman Allah! Durum bir garipmiş kısacası.

Üç beş adım ötede, Manş’ın karşı kıyısında, el değmemiş bir altın madeni...

Çok az yemek yediğim için şarap etkisini çabuk gösteriyor ve bu iyimser geri zekâlıyla tartışmaya girişiyorum. Ama, ileri sürdüğüm tüm iddiaları dinledikten sonra sakın bir sesle diyor ki: ‘Kadın olduğun için böyle söylüyorsun, İngiltere’nin kadınlara yaramayan bir ülke olduğunu herkes bilir. Eski bir deyim bile vardır: ‘Türkiye’de köpek, İngiltere’de kadın mutsuzdur.’ Ama benim için her şey farklı olacak.

O öyle sanıyor. Cinsel değil ırksal özelliklerle boğuşmak zorunda kalacağını anlayacak çok geçmeden. Çelikten bir erdemdir İngiltere’de aşk. (Genelde bir sağlık meselesi, azizim. Muzır bir gereksinme – muzır bir gereksinme üstüne kim kafa yorar, kim para ya da vakit harcar?.. Hepimizin bir tutam gül yaprağı var ama, gül yaprağından oldukça hafif bir müşhil yapılır da ondan.)” (s. 153-154)

Yine Jean Rhys de kendi yarı yerli, Dominik kökenine gönderme yaparak ressam Serge’in tanıdığı melez bir kadınla ilgili Sasha’ya anlattığı hikâye üzerinden ırksal aşağılamaları gündeme getirir:

“Beyaz değildi. Yarı zenciydi – melez. O kadar çok ağlamıştı ki, güzel mi çirkin mi, genç mi yaşlı mı anlaşılmıyordu. Hıçkırıklarında öyle bir ton vardı ki, yanılmanız imkânsızdır – tıpkı bazı müzikler gibi... Kollarımı doladım ona, ama bir kadına sarılmaya hiç benzemiyordu. Gövdesi tümüyle taşlamıştı sanki. Yeniden viski istedi, verdim. Uzun bir öykü anlatmaya koyuldu, kimi kez Fransızca, kimi kez İngilizce konuşuyordu, İngilizcesini pek iyi anlayamıyordum. Dediğine göre Martinik’liymiş. Paris’te bir mösyö ile tanışmış, halen aynı mösyö ile en üst katta oturuyormuş. Binadaki herkes o adamla evli olmadığını biliyormuş ama daha da kötüsü beyaz olmamasıymış. Evdeki herkes, tiksiniyormuş gibi bakıyormuş ona,

sokaktaki insanlar bile öyle bakıyorlarmış. Önceleri aldırmamış – hatta durumu gülünç bulmuş. Ama zamanla öyle hâle gelmiş ki, insanlarla karşılaşmamak için her şeyi yapmaya hazırmiş. İki yıldır, hava kararmadan sokağa çıkmadığını söyledi bana...

O gün öğleden sonra kendini biraz daha iyi hissettiğini ve yürüyüşe çıkmaya kalktığını söyledi. ‘Hava iyice kararmadı ama’ diyerek. Sokak kapısından çıkarken öteki kiracılardan birinin küçük kızıyla karşılaşmış. Kadın, kız çocuğuna, ‘İyi günler’ demiş. ...Çocuksa ona pis bir kadın olduğunu, kötü koktuğunu, bu evde bulunmaya hakkı olmadığını söylemiş. ‘Sen çok iğrençsin, keşke gebersen,’ demiş. Bunun üzerine kadın bir şişe viski içmiş ve kapının önünde yere kapaklanmış. Böyle bir öyküyü dinledikten sonra ne diyebilirsiniz ki? Tabii, biliyordum, bütün bunları anlatırken aslında onunla sevişmemi istiyordu ve o sırada ona yarayacak tek şey buydu. Ama ne yazık ki yapamadım. Odamdaki viskinin hepsini verdim ona ve gönderdim, ayakta duracak hali yoktu... O evde yaşayan iki kadın daha vardı. Biri ince dudaklı, ağzı kapalı bir kadın, ötekisi ise şişko orospu gülüşlü. Açıkçası, Martinikliyle konuştuklarını hiç görmedim ama, ikisinin de gözleri çok zalimdi... Bana baktıklarında da rahatsız olurdum... Ama, belki bütün kadınların gözleri zalimdir. Ne dersiniz?’

Diyorum ki: ‘Bence, insanların çoğunluğunun gözleri zalim.’ O pembe-beyaz, odunumsu, masum zalimlik. Biliyorum.’

‘Ertesi gün onunla merdivende karşılaştığımızda günaydın dedim ama karşılık vermedi... Bir keresinde o kız çocuğunun zavallı kadıncağıza dilini çıkardığını gördüm. Bilemediniz yedi-sekiz yaşındaydı ama, nasıl zalim olunacağını öyle iyi öğrenmişti ki – kime zalim davranmakta bir sakınca olmadığını da...’ (s. 96-98)

Ama bu ırkçı, dışlayıcı dilden muzdarip olan Sasha da bazen aynı dili üretir.

“Söz konusu ‘arkadaş’, kırk yaşlarında bir Yahudi. Yahudilerin o alaycı bakışı var gözlerinde –son derece nefret dolu, son derece çekici, son derece hüzünlü olabilen o bakış. (s.92)

Yıllar önce kendisini aşağılayarak kovmuş olan İngiliz patron Bay Blank’le de ilgili, daha en başından ırksal önyargıları vardır:

“Dükkânın Londra’da da bir şubesi varmış, sonra Londra şubesinin patronu hepsini satın almış. Üç ayda bir Fransa’daki yeri teftişe gelirmiş. Bir gün, yakında geleceği dedikodusu çıktı. Nasıl biri peki? Oooo, tam bir İngilizdir. Çok hoş, çok çok şık, tam bir İngiliz tipi işte, *le businessman*... ‘Aman allahım,’ dedim kendi kendime, ‘bunların tam bir İngiliz tipi sözüyle ne demek istediklerini çok iyi biliyorum.’

... Ve geldi. Melon şapka, majestik pantolon, yüzünde Aman-Tanrım-bu-da-ne ifadesi, alaycı gözler- görür görmez tanıyorum.” (s.17-18)

Yazar için İngiliz toplumunun kolonilerden gelenlere ve yabancılara yönelik dışlayıcı duruşunu paylaşmak önemli bir meseledir. Ama Rhys bunu yaparken kendi çelişkilerini de dürüstçe ortaya koymaktan çekinmez:

“Rhys, *Günaydın Geceyarısı*’nda totaliterlik tehdidi ile flört eden bir Avrupa’nın iflas eşliğindeki ruh ortamını incelikli ve mahkûm edici bir şekilde sergiler. Bu ortam, Sasha’yı adeta yok etmektedir. Rhys kendisi de Hristiyanlığın açıkça köleliği desteklediği ve

insanların kendilerince tayin edilen saygınlıklarının siyah ırktan insanlara eşitleri olarak ve insancıl şekilde davranmayı reddedişlerine bağlı olduğu tuhaf bir ortama doğmuştu. Böylesi bir dünyada kendi ten rengi ve statüsü onu kabahatli kılıyor ve Katoliklikten öğrenilmiş günah çıkarma ve bağışlama yaklaşımları tarih karşısında kimi zaman imkânsız bir hal alıyordu. Rhys aynı zamanda kendi içinde ruhsal ve ahlâki olarak sorun yaşayan bir Avrupa dünyasına giriş yaptı. Her iki dünya savaşı ve ara yıllardaki Ekonomik Buhran dönemi çok zor bir zamandı.” (Savory, 1998: 110)

Sasha’nın sınıfsal duyarlılıkları da vardır. Sürekli ötelenmiş bir kadın olarak emeğiyle çalışan herkese kendisini yakın hisseder. Ama tam bir empati geliştirmesi yine de mümkün olmaz çünkü çok fazla yara almış, başta kendine olmak üzere tüm insanlığa güvenini kaybetmiştir. O yüzden ebedi bir izleyicidir artık.

“Masamın arkasında bir kapı var. *Toilette* – yazmasalar da olurmuş. Onun hemen yanında küçük bir kapı. Servis. O kapının ardından bulaşık yıkama sesleri geliyor. Biraz sonra bir kız çıkıyor oradan, elinde tepeleme temiz bardak dolu bir tepsiyle. Kapıyı açık bırakıyor. İçerde bir musluk, küçücük bir musluk taşı ve yıkanmayı bekleyen bir sürü kirli bardakla tabak var. Kızın ancak sığabileceği küçüklükte bir yer. Musluk taşından korkunç bir koku geliyor.

Kız, bana bakmadan yanımdan geçiyor. Çıplak, sağlam bacaklar, keçe terlikler, siyah bir entari, pislik içinde bir önlük, kalın, kıvrıkcık, dağınık saçlar. Tanıyorum onu. Bütün pis işleri yapan ve karşılığında çok az para alan kız o. *Salut!*

Barın arkasındaki odaya giriyor, bardakları bırakıyor, yeniden o dolap gibi yere dönüp kapıyı üstüne kapatıyor. Her kıpırdanışında dirseklerinin bir yerlere çarpmamayı nasıl başarıyor? O tabutlukta bayılmadan beş dakika nasıl dayanabiliyor?.. Acıyor muyum ona? Neden acıyacak mışım? Sapasağlam bacakları, kıvrıkcık saçları var ya. Güçlü elleriyle *Marseillaise*’i söyleyebiliyor ya. Yani, Monsieur Rimbaud aynen böyle söylüyor ya. İnşallah doğru söylüyordur. Acaba mı? Bilmem ki. Bilmem ki...” (s. 105-106)

Tante Rosa ise savaş yıllarında anneannesinden miras bir önyargıyı, anlatıcının alaycı üslubu aracılığıyla paylaşır okurla:

“Anneanesi ne derdi Yahudiler için, ne derdi? Evet hatırladı Tante Rosa. Her çarşıdan dönüşte derdi ki anneanesi; ‘Her şey çok pahalı. Niçin pahalı anneanne? Çünkü her şeyi pis Yahudiler ucuz alıp pahalı satıyorlar. Onun için mi, zengin pis Yahudiler anneanne? Evet, bedava alıp papaz fiyatına satıyorlar.’ İşte Tante Rosa’yı açık artırmalara çeken nedeni bu anıda aramak gerek. Ucuz alıp pahalı satmak ve zengin olmak. Çok düşündü Tante Rosa, ucuz mal alıp pahalı satma yollarını. Bir gün güzel Meryem onu kutsal bir rastlantıyla açık artırma yapılan yıkık belediye sarayının avlusuna getirdi. İşte, yukarıda saydığım serveti Tante Rosa böylece yok fiyatına edindi.” (Soysal, 2006: 54) Girişimi hüsrarla sonuçlandırığında Rosa hükmünü verir: “Anneanesi Yahudiler konusunda yanılmıştı!” (s. 56)

7.1.7 Kadın Yazarlık ve Avangardlık Bilinci

Öte yandan gerek *Tante Rosa*'da gerekse *Günaydın Geceyarısı*'nda Sevgi Soysal ve Jean Rhys'in kendi yazın dillerine ilişkin bir bilinç ve bunun layıkıyla alımlanamayışına karşı bir eleştiri hissedilir.

Sevgi Soysal şöyle seslenir:

“Tante Rosa'nın öldüğünü bir ben unutmam. Onu o dehlizden ben soktum çünkü. O Rosa ki her dehlize sokulabilir. O Rosa ki istenirse yaşar ve ölür. O Rosa ki şu şartlarda da bu şartlarda da yaşar. O Rosa ki acıklı da gülünç de olabilir. O Rosa ki ne bir nokta ne bir virgüldür. O Rosa ki başkası tarafından verilmiş bir ad, başkası tarafından çektirilmiş acılardır. O Rosa ki beceriksizliklerde ısrardır. O Rosa ki kimseye bir şey öğretemeyip, kimseden bir şey öğrenmeyendir. O Rosa ki düşünde kendi cenazesine gelenleri görüp kendi ölümüne ağlar. Onlar ki hep kendi ölümlerine ağlarlar, kendi yalnızlıklarına, kendi kadersizliklerine ağlarlar. İşte bütün onları, o Rosa ile birlikte öldürdüm. Noktayı koyup düğümü çözmek için.” (s. 93-94)

Bölüm ilerledikçe yazarın Tante Rosa'nın karşısına dikildiğini ve onu kadınlığın tüm zamanlarından geçirerek her zerresiyle sorguladığını görürüz:

“Çıplaktık, yürüyorduk, utanmayı öğrenmemizle unutmamız bir olmuştu, çıplaktık, yürüyorduk. Biz unutmak için, kaçmak için soyunanlardandık, kaçmak için. Oysa hatırlamak için soyunulur, hatırlamak için, yüzyıllardan beri unutilanları hatırlamak için. Neyin olmadığını, neyin olamayacağını hatırlamak için, yeniden başlamaya gücü olmak için, seçim yapmak için, seçim yapabilecek açıklığa kavuşabilmek için. Hayır demek için, evet demek için, başkaldırmak için, yakıp yıkmak için, barış için soyunulur, soyunulur. Tante Rosa daha bir kez olsun bunlar için soyunmadı, bunlar için soyunulabileceğini düşünmedi, görmedi, bilmedi. Tante Rosa bütün kadınca bilmeyişlerin tek adıdır.” (s. 90-91)

Jean Rhys de alaycı bir dille kadın yazar olmanın bedelini paylaşır:

‘Ben kimsenin işine yaramam,’ diyorum. ‘*Cérébrale* biri olduğumu görmüyor musun?’ Düşünüyorum da. ‘Yalnızca bir *Cérébrale* ya da Düş Kurmamı Engellemezsiniz’ gibisinden bir kitap adı ne kadar komik olurdu. Ama tabii, gerçek olarak benimsenmesi, şu ya da bu biçimde inandırıcı olabilmesi için bir erkek tarafından yazılması gerekirdi. Ne yazık, ne kadar çok yazık! (s. 158)

Rhys de zengin bir kadın için peri masalları yazısına dair otobiyografik öyküsünü Sasha üzerinden kurgularken, aslında zamanın ilerisinde giden bir kadın yazarın yalnızlığını ve dışlanmışlığını paylaşır:

“Sabahları erkenden, sırtında sabahlığı, saçları iki örgü halinde iki omzunda, odama gelirdi. ‘Uyandınız mı Bayan Jansen? Aklıma bir öykü geldi. ‘Bir varmış bir yokmuş, bir kaktüs - ‘ya da beyaz bir gül ya da sarı bir gül ya da kırmızı bir gül, aklına ne geldiyse o sırada. ‘Bu öykü,’ derdi kaygılı bakışlarla, ‘aslında bir alegori. Ne demek olduğunu anlıyorsunuz, değil mi?’ ‘Evet, anlıyorum.’ Ama ne tür bir alegori olduğu konusunda açık seçik bir şey demezdi hiç. ‘Bir Acem bahçesi olsun, olabilir değil mi?’ ‘Olmaması için bir sebep göremiyorum.’ ‘Ha, bir de, sizinle bir konu görüşmek istiyorum, Bayan Jansen. Korkarım Samuel son yazdığınız öyküyü beğenmemiş.’ Aman Allahım, yüreğim kayar gibi oluyor – tıpkı hızla asansörle iniyormuşum gibi. Bu iş gerçek olamayacak kadar iyiydi zaten. ‘Beğenmemiş mi? Çok üzuldüm. Nesini beğenmemiş?’ ‘Korkarım yazma stilinizi beğenmiyor. Aslında dediği, yani diyor ki, bu öykülere ne kadar para verdiği düşünülürse, hep kısa kısa kelimelerle yazmanızı doğru bulmuyor, garip karşılıyor. Çok tekdüze oluyormuş, öyle söylüyor. Hiç uzun kelime bilmiyor musunuz, biliyorsanız eğer, lütfen kullanır mısınız?.. Kocaman bir masanın başında oturuyorum, önümde beyaz bir kağıt, dışarda güneş ve mavi Akdeniz. Monte Carlo, Monte Carlo, kıyılarında Maaa-viii-Ak-deniiz-iiin, Monte Carlo, Monte Carlo, orada bekler faaa-tihi-kali-bimiiiiin.... Acem bahçesi. Uzun kelimeler. İncelikli tezatiyet? Buğulu şeffaflık? .. Eminim, olayların akışının felâketlerle bezenmesini ve merkezkaçımsı karışıklıklar olmasını istiyordur. İyi hoş da, bunları bir Acem bahçesine nasıl sokacağım?.. Belki de becerebilirim. Hayatta daha garip şeyler bile olmuştur... (s. 162-164)

7.1.8 Aidiyetsizlik

Gerek Tante Rosa’ya gerekse Sasha Jansen’e içinde yaşadıkları topluma ait olmadıkları, bir türlü düzene uyum sağlayamadıkları sürekli hissettirilir. Sasha’nın aidiyetsizliği bir yandan İngiliz toplumunun genel normlarına uyamamaktan kaynaklanırken, gittiği ve yaşadığı Paris, Amsterdam gibi şehirlerde de bağ kuramaz: “Hiç gururum kalmadı – gururum yok, adım yok, yüzüm yok, vatanım yok, vatanım yok. Hiçbir yere ait değilim. Ne acı, ne acı... Önemli değil, buradayım işte. Girdabın kıyısında yüzen bir saman çöpü gibiyim. Yavaş yavaş, yavaş yavaş merkeze doğru çekiliyorum, ölü noktaya, orada her şey durgun, her şey sakin. (s. 44-45)

“Yaygın bir milliyetçilik ve iki dünya savaşı ile belirlenmiş bir dönemde, tek bir ulusal kimliğe ait olmayan Rhys, bu duruma uygun gelen bir metinsellik oluşturmaya başladı. Bu tür metinselliği en dokunaklı örneği ise *Günaydın Geceyarısı*’nda Sasha’nın (gururum yok, adım yok, yüzüm yok, vatanım yok...) şeklindeki tasvirinde ortaya çıkar. Bu romanda Rhys 20. yüzyılın sonraki dönemlerinde gerçekleşecek büyük göçleri öngörmektedir. Karayip halkının da çok önemli bir bölümünü oluşturduğu bu göçler de çoğulcu ulusal kimliklerin artmasına yol açacaktı.” (Savory, 1998: x1)

Sasha'nın gençlik anılarında da bugününde de sıcak bir ev yoktur. Hep konakladığı otellerden bahseder. Üstelik gençliğinde parasızlık yüzünden koşulları çok kötü, izbe mekânlarda kalmak zorunda kalmıştır. Hiçbirşeyi kendisine ait olmayan bu anonim mekânlarla elbette bir bağ kuramaz, kendisi de isimsizleşir:

“Ye. İç. Yürü. Marş marş. Otele dön. Hoşgeldiniz Otel’ne, Gülegüle Otel’ne, Gelecek Otel’ne, Martinik Otel’ne ve Evren Otel’ne... İsimsiz sokaktaki isimsiz otele dön. Düğmeye basarsınız, kapı açılır. Burası, isimsiz Sokak’taki İsimsiz Otel, müşterileri de adları yok, yüzleri yok. Merdivenlerden çıkarsınız. Hep aynı merdivenler, hep aynı oda. Oda size der ki: ‘Tıpkı eskiden olduğu gibi. Evet?..Hayır?.. Evet.’
Bunlardan sonra ne oldu?
Olan şuydu: Elime geçen ilk fırsatta, saklanacak bir delik bulduğum anda, o deliğe girdim sürünerek ve saklandım.” (s. 143)

Tante Rosa ise kocası ve üç çocuğunu ardında bıraktığı için zaten kilise ve kasaba halkı tarafından afaroz edilmiş bir kadındır. Büyük kentte bir hayata yeniden başlar. Ama ilerleyen yaşlarında kasiyerlik yaptığı genelevde bir sarhoşu baştan çıkarmaya kalkınca ‘orospu’ denilip kapı dışarı edilir. Sevgi Soysal’ın, kendisi de bir dışlanmışlık mekânı olan genelevde mikrokosmos olarak yine aynı öteleme mekanizmalarının devrede olduğunu göstermesi, çarpıcı, ironik bir toplumsal eleştiridir. Tante Rosa’nın dilinden isyanını haykırır:

“Orospuluk, ahlaksızlık, namussuzluk bunu koparıp alanındır, anladı. Orospuluğun herkesin hakkı olmadığını, herkesin bir işi, bir bildiği olduğunu, savunulması gereken bir işi olduğunu. Bu bir örgüttür, her örgütün kendince kuralları vardır, bir örgütün içinde olmak gerektiğini, anladı... Şu ya da bu çemberin içine girmemiş, girememiş bir bireyin gebermekten başka hakkı olmadığını anladı.” (s.72-73)

7.2 FARKLILIKLAR

7.2.1 Görünürlük-Görünmezlik

Gerek Tante Rosa gerekse Sasha Jansen toplum dışına itilmiş karakterlerdir. Ancak Sasha bundan daha acı çeker ve mümkün olduğunca göze batmamaya çalışır gözükür. Aldığı yeni şapka bir aidiyet şifresidir:

“Yakındaki bir lokantaya girip kallavi bir yemek yiyorum; bir yandan da şapkamın salondaki öteki kişiler nasıl etkilediğini dikkatle izlemeyi ihmal etmiyorum, *comme ça*. Kimse gözünü dikip bakmıyor bana. Bence bu iyiye işaret. Yakınımda oturan bir adam, gazeteme bakmak için izin istiyor, bu akşam sinemaya gitmeyi düşünüyormuş da. Derken, benimle konuşmayı sürdürmek istiyor. Kendi kendime diyorum ki: ‘Her şey yolunda... Odeon Meydanı’na çıktığımda mutluyum. Saçım yeni, şapkam yeni, iyi bir yemek yemişim, şarabımı içmişim, kahvemle *fine* yudumlamışım. Paris gecesi de çok güzel kokuyor. (s. 73)

Tante Rosa ise alabildiğine göze batmak ister:

“Ayaklarında sivri topuklu, lame gece pabuçları. Artık sadece böyle parlak, süslü, gece giyilebilecek şeyler giyiyor Rosa. Çoğunun modası çoktan geçmiş. Eskiciden alıyor hepsini. Ama hepsi de zamanında kadın yüreği hoplatmış şeyler. Yaşlandı Tante Rosa... Bir Noel ağacı gibi pırıltılı, süslü olmalıyım. Göze batıcılığı, çirkinliğimi, yaşlılığımı aşmalı. Gülebilirler, alay edebilirler, ama görmeden geçemezler... Şapkasının tülünü düzeltti. Tülün üstündeki boncukların ve kar tanelerinin pırıltıları birleşiyor, pırıl pırıl üşüyor Tante Rosa... Bir papağan alacağım şişelerin parasıyla. Omzumda bir papağanla dolaşacağım. O zaman herhangi bir yaşlı kadından kesin bir papağan çizgisiyle ayrılırım. Gözlerimin yeşiline uygun bir papağan... Yanından hızla bir araba geçti. Çamur sıçradı kürküne...

-Hayvanoğlu hayvan!

-Özür dilerim Kontes.

Kontes dedi bana. Alay etti, ama kontes diye alay etti. Kocakarı ya da muşmula değil de kontes. Bir de papağan alırsam, bana yönelen alaylar kontesten altese yükselir. Herkesle alay edilebilir. Ama kendi alaylarını yöneltmek yüceltmek elindedir kişinin.” (s. 83-84)

Dış görünüşe yönelik bu özel çaba da toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadın olmaya yüklenen anlamın bir sonucudur. Josephine Donovan kadınların kendi bedenlerine yabancılaşmalarının ve onu bir nesne olarak erkeğin gözünden görmelerinin yarattığı kişilik krizini anlatırken Dana Densmore’un “On the Temptation to be A Beautiful Object”idir. (Güzel Bir Nesne Olmanın Baştan Çıkarıcılığı Üzerine) başlıklı makalesine de gönderme yapar. Densmore’a göre dişil güzellik miti kadın olmanın tanımıdır. Bu yüzden de makyaj vasıtasıyla kadın, kendisinden güzel bir arzu nesnesi yaratır. Bu durumda kadınlar“ ya kendilerini maskeden uzaklaştırarak içe kapanır, ya da ‘oyun oynamanın ve narsisizmin şizofrenik dünyasına kayar... Ve bundan sora hem başkalarının aklında hem de kendimizinkinde yarattığımız nesnenin duvarları içinde hapsolürüz.’” (Donovan, 2007: 259-260)

Tante Rosa her ne kadar kendi güzellik anlayışını, varoluş biçimini, sıra dışı giyimi ve davranışları ile kendisi belirlese de Sasha Jansen’in tüm fiziksel hazırlıkları toplumun kriterlerine uyumlu görünmeye yöneliktir. Makyaj, şapka ve yeni giysiler, onun için bir nevi kamuflej araçlarıdır. Kendisini hep bir dış gözün merceğinden izler.

“N’olur, N’olur, *monsieur et madame*, bayım, bayan, hanım, size benzeyebilmek için çok çabalıyorum. Başarmadığımı biliyorum, ama ne kadar çok çabaladığıma bir bakın. Bir şapka seçmem üç saat sürüyor; her sabah, yüzümü herkesinkine benzetebilmek için birbuçuk saat harcıyorum...” (s.107)

Yine Donovan’ın naklettiği “Narcissism, Feminity and Alienation”da (Narsisizm, Dişilik ve Yabancılaşma, 1982) adlı makalesinde Sandra Lee Bartky, Batılı toplumda birçok kadında içselleşen Öteki’nin, moda güzellik kompleksinin türettiği bir şey olduğunun altını çizer. Bu ötekilik özellikle de reklamlar tarafından üretilir. “ ‘Her yerde mükemmel kadın güzellik imgeleriyle karşılaşırız- eczanelerde, kozmetik reyonlarında, süpermarketteki dergi rafında, televizyonda.’ Ve kadınlar kendilerini işte bu erkekler tarafından belirlenmiş güzellik standartlarına göre ölçmeyi öğrenirler. Böyle yanlış standartlar içselleştirilmiştir; bunlar kadınların kendilerine ilişkin fikirlerinin bir parçası haline gelirler.” (Donovan, 2007: 260-261)

Sasha kendisini izleyen gözleri bir yaratıkla simgeleştirir. Yaratığın makine boyutu erkek bakışını, ‘rimellenmekten katılmış kirpikler’ ise düşman kadın bakışını anlatır. Sasha kendisini hem bu iktidardaki küçümseyici eril bakışın hem de düşman kadın bakışın tehdidi altında hissetmektedir:

“Dünyada kalan tek şey, ak çelikten yapılmış koskocaman bir makina. Sayısız, esnek kolları var, çelikten yapılmış. Uzun, ince kollar. Her kolun ucunda bir göz var, kirpikleri rimellenmekten katılmış. Daha yakından baktığımda, kolların yalnızca bazılarında bu gözlerin olduğunu farkediyorum – ötekilerde ışıklar var. Gözleri taşıyan kollarla ışıkları taşıyan kollar, hepsi son derece esnek ve çok güzel. Ama, geri plandaki kurşuni gökyüzü beni deli gibi korkutuyor... Kollar bir müziğe, bir şarkıya uyarak sallanıyorlar. Şöyle bir şey: ‘Çaka-çak, çaka-çak...’ Müziği tanıyorum; şarkıyı söyleyebilirim...” (s.: 184-185)

Aslında makyaj yaptığında bir nevi maske taktığının farkındadır. Jigolo için hazırlanırken duyduğu doğal heyecana karşı da sonuna kadar direnir:

“Odanın içinde beş aşağı beş yukarı dolaşıyorum. Heyecanlıyım. Aynaya gidip kendime bakıyorum, kendimi uzun uzun süzüyorum, yüzümü buruşturuyorum, dişlerime bakıyorum. Bu ışığın Allah cezasını versin – bu kadar loş ışıktaki ne görüp de nasıl boyanacağım?

Kendimden hoşnut sırtarak ortalıkta koştururken birden duruyorum ve kendi kendime diyorum ki: ‘Hayır, hiçbir şey yapmayacağım, hiçbir şey. Biraz gururlu olalım, biraz onurlu olalım sonunda, Allah aşkına. Bugün satın aldığım çorapları bile giymeyeceğim. Hiçbir şey yapmayacağım, hiçbir şey. Artık bu insanların önünde yüzler takıp pozlar vermeyeceğim.’

Ayrıca, aslında bu heyecan da son derece yüzeysel. Derinlerde kayıtsızım. Derinlerde durgun bir su var, sakin ve kayıtsız – acı bir huzur, ölüme çok benzeyen, nefreti çok andıran...” (s. 149)

Sasha, kendisine acımasızca bakan, hiçbir insani duygu yansıtmayan yüzleri, Paris’te tanıştığı ressam Serge’in atölyesindeki maskelerle özdeşleştirir:

“Batı Afrika maskeleri değil mi bunlar?”

“Evet, doğrudan Congo’dan... Hepsini ben yaptım. Şu fena değil.

Duvardan indirip gösteriyor bana. Birbirine yakın göz delikleri, benim gözlerime bakıyor. Bu yüzü çok iyi tanıyorum; pek çok kez gördüm, bacakları ve gövdesi de vardı.

‘Kendini neden Seine nehrine atmadın?’ diye sorduklarında aynı böyle bakarlar işte. ‘*Qu’est-ce qu’elle out ici, la vieille?*’ diye sorduklarında da böyle bakarlar. ‘Neler anlatıyorsun, yahu?’ diye sorduklarında böyle bakarlar. Gözlerini kısrarlar. Kimsin sen be? Baban kim, paran var mı, paran yoksa, neden yok? Bizlerden misin? Bizim dediğimiz gibi düşünecek, bizim istediğimiz gibi konuşacak mısın? Kızıl mısın, beyaz mısın, yoksa mavi mi? – reçel misin, tatlandırılmış puding mi, yoksa sahte havyar mı?” (s.92)

“Tıpkı makyaj, kıyafetler ve hatta alkol gibi maskeler de geçici bir sığınak yaratabilir. Serge’in Batı Afrika maskeleri de romanın maske motifine örnektir. Serge’in portrelerinden biri ‘birbirine yakın göz boşlukları olan’ bir yüzdür. Sasha’ya tanıdık olan bir yüz. ‘bütün yüzler maskedir.’ Bu maske Sasha’ya neden kendisini Seine nehrine atmadığını soran ve kibar, güvenli toplumun temsilcisi avukatı ve benzerlerini anımsatır. Ya da kendisine yaşlı kadın diyen diğer insanları. Ama yine de kendisi de maskelere bağımlıdır. Mutluluk bir yerlerden gelen ve geçen zamanın izlerini tamire yarayan paranın geldiği o kısacık anlardır: ‘saçım için para, dişim için para, ayaklarımı deforme etmeyecek ayakkabılar için para’...” (Savory, 1998: 121)

Orta yaşa yaklaşmanın zorluğunu da hissedenden Sasha için tüm hazırlık süreci ve alışveriş kendi içinde bir ritüeldir; bir süreliğine de olsa zulmeden anıların etkisinden kurtulmasını, kendisini azıcık güvende hissetmesini sağlar:

“Yarın, Galeries Lafayette’e gidip bir elbise seçeceğim, oradan Printemps’e uzanıp eldiven alacağım, koku alacağım, dudak boyası alacağım. 6.25 franklık, 19.50 franklık bir sürü şey alacağım, ucuz olsun da ne olursa alırım. Önemli olan para harcama duygusu. Kırmızı, yeşil, mavili yapay taşlarla süslenmiş bileziklere bakacağım, inci taklidi gerdanlıklara, sigara tabakalarına, taşlı bağa taraklara...” (s.144)

Anılarında hatırladığı genç bir kadın, toplumun dayattığı güzel, genç, bakımlı olma baskılarının dışavurumudur.

“Kafeye bir kız girdi, yanımızdaki masaya oturdu. Gri bir tayyör giymişti, eteği kısacık ve daracık, bluzu çok şık ve çok temiz. Başında çarpı bir şapka vardı, İskoç askerlerinin keplerini andıran. Çantasını masanın üzerine koydu –ayakkabılarına uygun,

rugan. (Çanta... Almam gereken ne kadar çok şey var! Yok, başka türlü bir şey alsam daha iyi...) Yüksek topuklu ayakkabılarının üzerinde ne kadar dik ve çabuk yürüyordu... (s.121)

İlk gençliğindeki beş parasız günlerde kendini yine dış gözlerden görerek tanımladıktan sonra kendi gözlerine yansıyan o kayıtsız umutsuzluk ise tüm hayatının özeti olacaktır:

“Bütün bunlar hesapta yoktu. Hiç düşünmemiştim böyle olacağını –döküntü giysiler, eski püskü ayakkabılar, gözlerimin altında mor halkalar, düzleşen, seyrekleşen saçlar, sokakta insanların bir tuhaf bakması... Böyle olacağını hiç düşünmemiştim. Zayıf –çok zayıf- pis ve bitkin görünüyorum –çok yorgun olduğunda, olan biten her şey bir rüyaymış izlenimini uyandırdığında ve çevredeki kişilerin dediklerinden çok farklı olduklarını anlamaya başladığında insanın gözlerinde beliren bir ifade vardır, benimki de aynı. (s.119-120)

7.2.2 Kadınlık Halleri- Cinsellik ve Annelik: Gitmek ve Kalmak

İki kadının cinselliği ve anneliği yaşayışı da farklılık gösterir. Tante Rosa, boğucu kasaba hayatından çıkmak üzere kocası ve üç çocuğunu ardında bırakıp giderken Sasha Jansen parasızlıktan kaybettiği bebeğinin ve bunun üzerine kendisini terk eden kocasının acısıyla parçalanır.

Rosa, rahibeler okulunun Katolik bağnazlığı ve baskılarına önceleri çocuksu bir saflıkla karşı koyar.

“ ‘Durup dururken su içiyorsun’, dedi Schwester Maria, ‘Su içiyorsun durup dururken, sen arzularına gem vuramayan günahkâr bir kızsın,’ dedi, ‘içini öldürmeyi bilmiyorsun.’ ‘Ben içimi öldüremem,’ dedi Rosa, ‘çünkü içim prensedir. Prenses prensindir ve prensin olan bir şeyi öldürmeye sizin bile yetkiniz yoktur.’” (s. 24)

Baskılar giderek artacak, kendisini bedenine yabancılaştıran bu baskıcı sistem genç Rosa’yı iyice bunaltacaktır:

“Tante Rosa rahibe okulunda vücudunun kötü bir şey olduğunu öğrendi. Yıkanırken soyunmak yasaktı. Gömlekle yıkanılıyordu. Bir gün yine koşarken düştü. Rahibeler yarasını sarmak için de olsa, kara çorabını çıkarmasına izin vermediler. Yara iltihaplandı. Schwester Maria, Rosa’ya, Tanrı’nın onu cezalandırdığını, vücudunu unutmayı, içini Tanrı’ya damayı, arzularını sindirmeyi bilmediği için yarasını iyileştirmediğini söyledi. Rosa ağladı, mavi gözlü yakışıklı İsa’nın böylesine kindar bir Tanrı’nın oğlu olamayacağını düşündü ve dualarında Meryem Ana’dan İsa’nın gerçek babasını sordu. Kralı sordu ona. (s.24)

Rosa'nın dünyaya meraklı ve şakacı yaklaşımının manastırda yaratacağı kriz de elbette yine cinsel göndermeli olacaktır:

“Bir gün Tante Rosa Tanrı'nın saçlarının, gözlerinin rengini, yaşını, başını, boyunu, evini barkını sora sora rahibeleri bıktırdı ve mutfakta bulaşık kurulama cezası aldı. Mutfağı severdi, orda atıştırarak şeyler bulunuyordu. Yemek düşkünlüğünün kötülüğü belletilmişti ona, ama mutfağı seviyordu, midenin doyunluğunu seviyordu. Rahibeler mutfakta çörek yapıyorlardı. Baktı, ince uzun çörekler. Bu çöreklerle Bavyera'da halk arasında ‘oğlan çükü’ derlerdi. Tante Rosa gözleri iştahla büyüyerek: ‘Ah, ne güzel oğlan çükleri’ diye haykırdı. Ve o gün trenle anasının yanına gönderildi.” (s.26)

Manastır hayatının korku ve baskı ortamından geçen Rosa'nın cinselliği *Sizlerle Başbaşa* dergisinin klişeleri ile belirlenecek ve genç kızken içgüdüsel olarak uyanacaktır. Rosa'nın keşfi “Tante Rosa'nın Hayvanları” başlıklı bölümünde hayvan metaforu ile okura ulaşır:

“Tante Rosa bir kaplumbağa evini sırtında taşıyan hayvan- buldu savaşın bittiği gün, evler yıkılmış. Evini sırtında taşıyan hayvanı yıkıntıların orda buldu, sevdi, evine götürmek istedi. Evlerinin yıkıldığını, Bombardımanlardan Zarar Görenlere Yardım Derneği'nin, Gönüllü Pembe Melekler Halkla Elele kampanyası sayesinde yaptırdığı lojmanlardan birinde kaldıklarını hatırladı ve evini sırtında taşıyan hayvanı sevmedi. Evin kişiden ayrı, yıkılabilir bir nen olduğunu, olması gerektiğini o gün anladı... Sonra yalnız kedileri ve yırtıcı, özgür, orman hayvanlarını, ıraktan sevdi. Tante Rosa, bir sabah uyandı, kendi hayvanının da uyandığını anladı ve kendi hayvanını sevdi. (s. 29)

Bu uyanan hayvanın başına gelenler, küçük bir kasabanın ve onun kalıplara mahkûm ahlâk anlayışının ekseninde gelişir. İçtiği üç bardak biranın parasını “nedense” Hans öder o gün. Sonra...

O birdenbire biçimleniveren, ansızın somutlaşveren cinsiyet hayvanı ormandan çıkıverdi, bir Hans oldu, Tante Rosa karşısında Hans'ı değil o hayvanı buldu, o pusuda bekleyen sinsi hayvanı ve kendini Hans'ın değil, evet evet asla Hans'ın değil, o hayvanın kollarına bıraktı. Ama en kötüsü şimdi, en kötüsü o ansızın biçimleniveren, somutlaşveren hayvan sonra yine Hans oldu, aptal Hans, üç danslık Hans, o gün nedense bira paralarını ödeyen Hans, Tante Rosalar'ın hayvanları olabileceğini, o hayvanla yatabileceklerini bilemeyecek, anlayamayacak olan Hans.” (s. 30)

Ama bunları söyleyen Rosa, yine *Sizlerle Başbaşa* dergisinde yazdığı üzere hemen hamile kalınca mecburen Hansla evlenir. Hansla evlenmek elbette kendi içinde bir evrimdir:

“Önce kedilerden, sahiplerini ve onların evlerini korumayı pek takmayan kedilerden çok, sahiplerini ve onların evlerini korumayı varlıklarının tek anlamı sanan köpekleri sevmeye başladı. Sonra kanaryaları, bön tavukları, can sıkıcı muhabbet kuşlarını ve bütün evcil

hayvanları, bir de evlerini sırtında taşıyan kaplumbağaları sevdi – o yırtıcı, özgür, orman hayvanlarını unuttu.

Kocasıyla istemeden yatmaya başladığı zaman ‘namusu kirlenmiş’ bir kadın olmanın ve bu yatmalardan sonra doğurdukça piç kurusu doğurmanın ne olduğunu anladı, hiçbir şeyin *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki aşk romanlarında yazılanlara benzemediğini o kadar iyi, o kadar elle tutulur gibi anladı ki.

Bu yukardaki olaylar Tante Rosa’dan kevgirden süzülen su gibi akıp gitti ve Tante Rosa kevgirin deliklerinden dünyaya bakmaya başladı.” (s. 30-32)

‘Kevgirin delikleri’, bu boğucu, Katolik Alman kasabası ile simgeleşen burjuva düzenin kapandır. Ve kapanda olan, kaçınılmaz olarak evcilleşir, uyuşur, içindeki ‘vahşi’ özü unuttur. Rosa da arka arkaya üç çocuk doğurmuş ve her şeyiyle kasabanın düzenine teslim olmuştur. Derken Pazarlardan bir Pazar bu uyuşturan düzenin duvarlarında kendisine rağmen bir gedik açılır ve Rosa o delikten uyanışa doğru düşer:

“Tante Rosa kiliseden dönen kalabalığı seyretti. Dışarıda kar yağıyordu. Çocuklar kartopu oynayarak önden geliyorlardı. Bir kartopu uçup Tante Rosa’nın camını kırdı. İçeriye ayaz doldu, kar doldu, çocuk emeceği kadar emmişti memeden, uyudu. Tante Rosa memesiyle camdaki deliği doldurdu, ayaz memesini ısırdı, kiliseden dönen kadınlar şapkalarını çıkarıp yüzlerine tuttular ve yan gözle Tante Rosa’nın kocasına baktılar. Sonra birinci çocuk ağladı, ikinci çocuk ağladı, bebek ağladı. Tante Rosa göğsünü ilikledi, yerleri süpüren sabahlıkla yürüdü, tahta merdivenler gıcırdadılar. Bir sandık kapağı açıldı, soluk resimler, soluk defterler, yaprakları arasında kuru menekşeler, solmadan kurumuş menekşeler mor. Bir mektup gördü, herhangi bir mektup, sandık kapağı kapandı, dışarıda kar yağıyordu, kocası eve geldi. (s. 34)

‘Kilise’ ve ‘ayaza tutulan meme’ vurgusu toplum baskısı ile cinsel uyanışı en berrak şekliyle ve birbiriyle kutup uyandıracak şekilde sunmaktadır. Anneliğin simgesi, süt emzirilen meme, dışa dünyaya tutulmuş, rüzgârı, ‘dışarı’yı hissetmiştir. Rosa belleğinin gerilerine ittiği o aşk mektubu ile ilişkilendirebileceği bir erkek yüzünü hatırlamaya çalışırken kiliseden eve gelip rutin alışkanlıkla kendisiyle sevişmek isteyen kocasına odanın kapısını kapatır. Yumruklanan kapı eşliğinde geçmişteki o erkeği hatırladığı anda da her şeyi bırakacaktır:

“Bir mektup bıraktı Tante Rosa arkada, üç çocuk bıraktı, biri emzikte, kaz kızartması ve elma pastası yapmasını, yemek masası örtülerini kolalamasını, dolapları yerleştirmesini öğrettiği hizmetçi kızı bıraktı. Margarita ekili bir küçük bahçe, tahta merdivenli, yüksek tavanlı, çalar saatli bir ev bıraktı, her Pazar sabahı kiliseye giden, her Pazar öğleden sonra koynuna giren kocayı bıraktı, şapka giyen komşu kadınları, sümüklü çocuklarını bıraktı, onların kocalarını, onların da kaz kızartmalı hayatlarını bıraktı, kiliseyi bıraktı, çan seslerini, org seslerini, Noel şarkılarını bıraktı, kiliseden dönen çocukların attığı kar topuyla delinen camı tıkadığı sol memesini, yüreğini yağ tabakasıyla örten sol memesini bıraktı. Gitti. Gitti fabrika bacalarının, gemi düdüklarının oraya, tramvaylarda herkesin birbirilerinin ayaklarına bastığı ve pardon demediği ve ne merhaba ne de günaydın demediği insanların oraya gitti,

Pazar günü öğleden sonraydı, akşamdı ya da, yollara düştü, arkada soluk menekşeler arasında katlanmış mektuplar bıraktı, gelin elbiseleri, duvaklar bıraktı.” (s. 36)

Bu bölüm Tante Rosa’nın iradesini sergilediği en çarpıcı andır aslında. Bir erkekten bir başkasına gitmez, hiçliğe doğru yola çıkar. Artık kalamayacağı için gider ve bu gidiş tarzı hikâyeyi de Rosa’yı da biricik kılar. Funda Soysal da eserin büyüleyiciliğinde büyük pay sahibi bu ‘bırakma’ ediminin altını çizer:

“Bırakmak, Tante Rosa’nın sonuçlandırabildiği en kesin şeydir. Sevgi Soysal bu sahneyle anlatmak istediği duygunun ‘bırakmanın, bırakılanlar ne denli bırakılsın olsalar da bırakanı sevindiremeyeceğini, yüceltemeyeceğini bilmek’ olduğunu söylemiştir bir röportajında. Bırakmak, öncesi ve sonrasında bağımsız bir yoğun andır; Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*’da, Rosa’dan başka anlatmak istediği belki tek şeydir bu duygu. Yoksa Tante Rosa’yı Tante Rosa yapan bırakması değildir, o zaten Tante Rosa’dır; ama bırakmazsa bir kevgirin içinden akıp giden suya benzeyecek olan hayatına Tante Rosa gözüyle değil, kevgirin deliklerinden bakacağı, yani Tante Rosa olamayacağı için bırakır, bırakması gerekir.” (Soysal, 2006: 14)

Düzen, elbette bu bırakma edimini şiddetle cezalandıracaktır. Nitekim Leitmotif *Sizlerle Başbaşa* dergisine Rosa, “kara koyun” örneği olarak kendisi haber olur: “*Sizlerle Başbaşa* dergisinde diyodu ki, bir kadın diyordu bırakmış kocasını, yavrularını, hem de Katolik bir kadın, bir köyü bırakmış, o kadar saygılı kişilerin yaşadığı ve güneyin en saygılı papazının vaaz verdiği köyü, kilise İlk olarak on bir yaşındayken kadını, o köyün kilisesi kadını afaroz etmiş diyordu, afaroz etmiş yaaa...” (s. 36) Selim İleri de tam bu bölümün içerdiği önemli eleştiriyi vurgular: “Tante Rosa, birdenbire kendini güncel siyasetin (o dönem hatırlanırsa, güncel vahşetin de diyebilirim) içinde bulmuş bir yazarın eseri değildir. Siyasal göndermeleri burjuva ahlakının ikiyüzlülüğüne yönelik taşlamalardır... Dünyaya meydan okuyan genç bir yazar, kentsoyluların yalan terbiyesini yerden yere çalıyor: Özellikle 'Afaroz ediliyor' hikâyesi.” (2006)

Soysal’ın rahibeler okulu ve Kilise üzerinden hissettirdiği, dinin; kadın kimliğinin oluşumunda baskı unsuru olarak kullanılması geleneği, farklı dinlerin, inançların hüküm sürdüğü coğrafyalarda da muhafazakârlığı besleyen temel kaynak olarak ortaya çıkmaktadır. Batı’da Kilise ile özdeşleşen kurumsal Hristiyanlığın baskıları ve kadını şekillendiriş yöntemleri öteden beri feminist yaklaşımın önemli araştırma konularından olagelmıştır.

“Elisabeth Cady Stanton tarafından geliştirilen kültürel feminist tavrın en radikal görünümü, onun dil, özellikle de Hristiyanlık üzerine yaptığı eleştirilerdedir. Ona, 19.

Yüzyılda feminist kuramdaki en güçlü eserlerden biri olan ve 1980’de yeniden basılana kadar karanlıklarda kalan *Woman Church and State (Kadın, Kilise ve Devlet, 1893)* adlı eseri ile Matilda Joslyn Gage de katıldı. Stanton’un ataerkil Hristiyanlığa ana saldırısı, 1895 ve 1898 yıllarında iki bölüm olarak basılan *The Woman’s Bible’ında (Kadının İncili)* ve 1891 yılındaki “The Matriarchate” (Anaerkillik) adlı makalesinde görülebilir... Stanton *Kadının İncili* adlı eserinde, İncil’in antifeministlerin her zaman başvurdukları temel kaynak olduğunu ileri sürerek başlar: “İncil, Eski ve Yeni Ahit’te emredildiği üzere, kadını Tanrı tarafından takdir edilmiş alanda tutmak için kullanılmıştır... İnançlar, kodlar, kutsal kitaplar ve heykellerin hepsi, kadının erkekten sonra, erkekten ve erkek için, aşağılık ve erkeğe bağımlı olarak yaratıldığını” söyleyen ataerkil düşünce üzerine temellenmiştir.” (Donovan, 2007: 79-80)

Kilisenin bakış açısını benimsemiş ve bu tuhaf kadını ayıplamış bir toplumun gözünden sorular sorar Sevgi Soysal.

“..Şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür. Şimdi beklenen, bir kocakarının, günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkaramadan geberen bir günahkârın şen hayatı mıdır? Şimdi beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur? Hiçbir şey midir yoksa hiçbir şey midir? Gemi düdükları, fabrika düdükları, birbirinin ayağına basıp ne pardon, ne günaydın, ne merhaba demeyen insan kalabalığına karışmak hiçbir şey midir? Nedir? Bir Pazar sabahı barışsever bir Katolik köyünde, Tante Rosa aforoz edilmişse bu nedir, beklenen son nedir?” (s. 37)

Tante Rosa, bir son değil bir başlangıca gitmiştir. Aynı zamanda gazete bayiliği de yaptığı kentte “keman çalan” bir erkekle evlenir. Kendi parasını kazanabilmenin gücüyle Rosa’nın evlilikten ve erkekten beklentileri de değişmiş, bilinçlenmiştir. Kalbinden rahatsız olduğu için savaşa da gitmeyen kocayla yaşamını, çevresindeki evliliklere yeğ tutar:

“Eve para getiren erkekleri bilirdi o. ‘Koca dediğin adamın gönlünü hoş tutmalı. Böyle diyordu ona kocasının niçin dükkânın işlerinde yardımcı olmadığını soranlara. ‘Akşamları dükkânı kapatıp yorgun argın eve gittiğimde bana hayatı kim sevdirecek?’ diyordu. ‘Eve aldığı birkaç parça eşyanın bekçiliğini yapmadım diye bana çatacak adam değil, felsefeye ihtiyacım var benim, ya, felsefeye. Benim kocam bana Hindistan’ı anlatır, oranın değişik inanışlarını anlatır. Hanginizin kocası Hint felsefesinden anlıyor ve güzel keman çalıyor?’ diye hasetten çatlıyordu alt kat kiracısının şom ağızlı karısını.” (s.40)

“Tante Rosa Soluk Kır Çiçeklerine Geri Dönüyor” başlıklı bölümde ise Rosa’yı bir kez daha bir ödeşme anında yakalarız. Bu kez savaştan dönmesi beklenmemiş çünkü çoktan bıkmış bir koca vardır karşımızda.

“Soluk kır çiçekleri. Suluboya. Tante Rosa suluboya çiçeklerin üzerine uzandı. Dudakları çiçek tozlarında. Elleri resmin üzerinde gezindi, tanıdı. Kocasını savaşa gitmeden yapmıştı bu resmi. ‘Gelecek artık, gelecek.’ Bir kadın bıktığı kocasını iş yolculuğuna gönderircesine gönderir savaşa. Kır çiçeklerinin yapraklarında dudakları. Yapraklar soluk, ölü susuz. Bir kadın bıktığı kocasını... Suluboya kır çiçekleri ölebilen şeylerdendir.” (s. 45)

Sevgilisiyle yataktayken kocanın ansızın çıkagelmesi sonucu bildik sahne yaşanır: paniğe kapılan sevgili kaçır. Ama karı kocanın tutumu hiç de bilindik değildir ve Sevgi Soysal esas büyük aldatmacanın sevgili ile yaşanan kaçamak değil, hiçbir şey olmamışcasına sürdürülen evliliğin ta kendisi olduğunu hissettirir:

“Allah Allah şimdi yine birlikte yaşamak. Allah Allah yine birlikte yaşamak zorunda olmak. Bir yeni pabuç altı gibiydi Tante Rosa. Hiçbir yaşantısına basmamıştı. Allah Allah olmayan bir geçmişi kabul etmek. Bunca kötü alışkanlıklarıyla. Her kötü yeni olmalı, ama kötüye alışılmamalı. Aynı suluboya kır çiçekleri nasıl tekrar tekrar yapılır?Allah Allah nasıl yaşanır tekrardan?.. (s. 46)

Elbette tekrardan yaşanmaz. Anlatıcı Tante Rosa’nın yalanı üzerinden hepimizin yüzüne o tokat gibi gerçeği çarpıverir:

“Pembeler, nazlar küçük dua kitaplarının arasına sıkışıp kalmıştı altın haçlarla. Sessizlik bıkkın sevişmelere iter kişiyi. Adamın uzun kemikli eli kendi için soyunmamış kalçalarda gezindi. Tante Rosa yalancı bir tutkuyla omzunu ısırdı adamın. Adam haykırdı. Tante Rosa yalandan inledi. Adam soyunamadan boşaldı. Suluboya çiçek resimleri yırtılmıştı... ‘Al bu paraları, bunları, bunları hepsini, hepsini, bu nişan yüzüklerini ve bu iki şamdanı. Git, oteller, pansiyonlar ve bu kent senindir.’ Adam ses etmeden gitti. Bir şey başlamadan biterse. Tekrar tekrar çirkinlikleri yaşamaktır ihtiyarlık. Bir insan erken gelen yaşlılıklarından sorumludur. Çok konuşmak hiçbir şeyi düzeltmedi. İstedğin kadar yeniden başla anlatmaya, bütün sözcükleri evir çevir; çirkin tekrarları sıvayamazsın. Bir kadının bir kez yalancıktan inlemesi bile fazladır. Bir kez yalancıktan sokulması. Çirkinlikleri tekrarlamaktansa enayi başlangıçlara koşturmalı.” (s. 48)

Sevgi Soysal’ın muhafazakâr, orta-sınıf aile düzeni adı altında yaşanan yozluklara getirdiği en çarpıcı eleştiri bu bölümde yer almaktadır. Öte yandan Soysal’ın Tante Rosa’sı, kadınlığına, kendi gücüne uyanmış, bilinçli bir varlık da değildir. Evet, çirkinlikleri tekrarlamayacak ama yapacağı başlangıçların ‘enayice’ olmasına da engel olamayacaktır. Ne de olsa o *Sizlerle Başbaşa* dergisinin yönlendirmesiyle oluşturduğu bir mercekten dünyaya bakmakta, sürekli yeni baştan başlarken neyi yanlış yaptığının muhasebesine pek girişmemektedir. Yeni hata çıkabilir:

“İstasyon boş. Sabah. Hava soğuk. Üşüyor Tante Rosa. Elinde bir mektup. Yanında sandığı. *Sizlerle Başbaşa* dergisinde, İngiltere’den yollanmış bir ilan okumuştur bir ay önce: ‘Çiftlikte geçen yalnız günlerimi sevgisiyle paylaşacak bir kadına...’ Sevgi sözcüğü bir kadına her zaman bir şeyler anlatır... Bir ilandan bir evlilik çıkabileceğine inanıyordu, o daha aptaldı. İstasyon biraz doldu. Hava ısınmadı. Tren geldi. Tante Rosa bindi. Trende şöyle düşündü: Bir bardak en iyi tükürükle parlatılabildikten sonra, niçin en iyi evlilik böyle ilanlarla

kurulmasın?’ ” (s. 49) Evlilik yanılsamalarına ilişkin bu ironinin ardından Tante Rosa saydam geceliği ile kurulduğu yabancı bir yataktan orospu denilerek kapı dışarı edilir.

Giriştiği pansiyonculuk işini, tüm şişme yatakları parçalayarak mahveden azgın kediye seslenirken Rosa, aslında kendi isyanını da haykırmaktadır: “Salak kedi, ulan biz çiftimizi seçebiliyor muyuz yani?.. Sen de benim gibi yetinmeyi öğrenirsin.” (s. 56)

Sevgi Soysal, Tante Rosa’yı yaşlandığı dönemde bir rüya aracılığıyla kadınlık konusunda sınava tabi tutar. Rosa önce ayrıntılara takılır ve esası yine kavrayamaz:

“Rosa’nın gözleri seviniyordu düşünde. Yaşlanmış vücudunu bir orman perisi güzelliğinde gördüğü için düşünde. Peşinden erkek getiren güzelliğe seviniyordu, yine ayrıntılardaydı, dehlizin çıkışı olmadığını, değil düşünmek, daraldığını bilemiyordu. Döndü arkasına baktı yok. Arkasından gelen yok. Durdu kendine baktı, çıplaklığı asıl yaşlılığına dönüşmüş, pörsüklüğüne ah. Ah, işte üzüldü düş gören gözleri, bir damla yaş akıttı düşünde.” (s. 92-93)

Ardından yazar, doğrudan yarattığı karaktere seslenerek onun aracılığıyla kurguladığı kadın olma halinin kudretini ve zaafını ortaya koyar. Rosa’yı hayat içinde gördüğü gündüz düşlerinden bu rüya aracılığıyla kesif gerçeklere uyandırır:

“Bilemezsin evet bilemezsin. Her şeyi bilmediğin gibi öldüğünü de. Onu başkaları, seni gömenler, senin için yas tutanlar bilir ve unuttur. Baban ve anan, öğretmenlerin ve papazlar, komşular ve çocukların, kocaların ve âşıkların, dostların, düşmanların, sana selam verenler ve vermeyenler, hakkında çok ya da az dedikodu edenler, borç verdiklerin ya da aldıkların, dolandırıcı ya da az dolandırıcı dükkâncılar ve sütçü ve yoğurtçu ve gazeteci ve kapıcı ve sivrisinekler bilir ve unuttur. Niçin unutmasınlar?” (s.93)

Yaşlanmıştır Tante Rosa. “Pörsüdüğümü, hiç kendimden izin almadan pörsüdüğümü gördüm...” der acıyla. Ölümün iyice varlığını hissettirdiği bir tren yolculuğunda, bir anda gelen sancıyla birlikte karşısında yeni, genç Rosa’yı bulur. Bu kadın her şeyin hesabını sormakta ve hatalardan ders alarak kendisini başka türlü oluşturmak istemektedir. Bir anlamda kadın olma halinin sürekliliğini en iyi duyumsatan bölümdür bu hesaplaşma. Yeni Rosa’nın yargılarından bunalan Tante Rosa, her kuşak kadına kendi hatalarını yapma hakkını çok etkileyici bir benzetmeyle teslim eder:

“Acımadan, hoşgörü nedir bilmeden bakıyordu yeni Rosa: ‘Senin bir ağaç gibi, bir kedi gibi, bir kanarya gibi, bir koltuk gibi, bir kâğıt gibi, bir perde gibi, bir giysi gibi, bir kalem gibi, bir şapka gibi, kuruyuverdiğin, uyuzlaşuverdiğin, ötmeyiverdiğin, yırtılıverdiğin, yıkılıverdiğin, eskiyiverdiğin, aşınıverdiğin, bitiverdiğin, uçuverdiğin, demektir bu. Ancak bir

ağaç kuruyuverir, bir ev yıkılıverir, bir makina duruverir, bir pabuç aşınıverir, ansızın bu anlaşılıverir ve hiç önemli değildir bu. Öncesiz ve sonrasız, bağlantısız ve belgesiz tükenivermek bir ağacın, bir evin, bir pabucun hakkıdır. Bir insanın, bir insanın ama, bir Rosa'nın niçin eksildiğini bilmem gerek, yeni Rosa'yı bunun üstüne kurmam gerek.'

Rosa, bir çocuk gibi küskün: 'Sen bir otomobil misin, bir çamaşır makinası mısın, bir elektrik süpürgesi misin ki senden bir önceki modelin bozukluklarından sıyrılmış olarak piyasaya sürülmek istiyorsun?' ” (s. 99)

Kadınlık da hayat gibi bir sürekliliktir ve inkâr üzerinden varılabilecek yeni bir yol yoktur. Tante Rosa, kadınlara geçmiş kuşakların deneyimlerini günahı ve sevabıyla kabul etmeyi ve yargılamamayı da öğretmektedir. Tarihi yazılmamış kadın cinsi için bu kapsayıcılık yaşamsal bir önem arz eder.

Sasha Jansen'in ise gerek erkeklerle gerekse annelikle ilgili bambaşka tecrübeleri vardır. O, Tante Rosa'nın aksine düştüğü yerden kendisine kahkahalarla gülerek kalkacak bir kadın değildir. Düştüğü yerde kalarak kendisine güler acı acı. Biriktirdiği tüm hayalkırıklıkları derin bir korkuya dönüşür, kendine kalın ama bir o kadar da kırılgan bir kabuk örür. Tante Rosa'nın gidebilirliğinin aksine Sasha Jansen, olduğu yerden kımıldayamaz.

“ ‘Sen sevişmesini bilmiyorsun,’ dedi. Paris’e vardığımızdan bir ay kadar sonraydı. ‘Çok pasifsin, aşırı tembelsin, içimi sıkıyorsun. Bıktım, yetti artık. Allahaismarladık.’ Çıkıp gitti, beni yalnız bıraktı – o gece ve ertesi gün ve ertesi gece ve daha ertesi gün. Masanın üstünde yirmi frank vardı. Üstelik artık gebe olduğumdan emindim ama kendisine bir şey söylememiştim.

Dışarı çıkıp yiyecek birşeyler almam gerek. Patron biliyor, patronun karısı da biliyor, herkes biliyor... Geceleri uyanmak, kulak kabartmak, beklemek...

Üçüncü gün, geri gelmeyeceğine karar veriyorum. Mavi bir gün. Bugün ilk kez, başım önümde dışarı sıvışacağıma, patronun karısının yüzüne bakıyorum. Mösyö'nün nerelerde olduğunu soruyor. Mösyö bir süre gelmeyebilir.

Evlerin, barların, kafelerin, manav dükkânlarının ve Faubourg Montmartre'ın üstünde masmavi bir gökyüzü...

Süt, ekmek, dört tane de portakal alıp otele dönüyorum.

Portakal kabuğunu parmaklarım arasında sıkıp yağını kokluyorum. Çok yağlı – bayağı taze demek bunlar... Düşünüyorum: ‘Ne olacak şimdi?’ Sonuç olarak, ne olacağına pek aldırımıyorum. Ve tam ben bunu düşünürken, Enno, koltuğunun altında bir şişe şarapla içeri giriyor.

‘Merhaba’ diyor.

‘Para buldum,’ diyor. ‘Aman Allahım ne kadar sıcak. Bana bir portakal soy.’

‘Kendin soy’ dememin tam zamanıdır, ‘Cehenneme kadar yolun var,’ demenin tam zamanıdır, ‘Bana böyle davranamazsın,’ dememin tam zamanıdır. Ama çok fazla güçlü – oda, sokak, benim içimdeki şey, ah, çok fazla güçlü... Portakalı soyuyorum, bir tabağın içine koyup ona veriyorum.” (s. 126-127)

Cinsellik söz konusu olduğunda Tante Rosa'nın hayvanları gibi Sasha Jansen için de geçerli bir metafor vardır. Çoğunlukla bir iktidar ilişkisi içinde ezilen, kullanılan ve tepsine binilen taraf olarak yaşadığı cinsellikte, Sasha kendisini yaralı bir kedi ile özdeşleştirecektir:

“Olay Londra’da cereyan etti, kedi yavrusu ise üst katımda oturan çiftte – bir Alman kadın berberi ve İngiliz eşi – aitti. Kedi yavrusunda küçüklük kompleksi, *paranoia*, *nostalgie de la boue* ve de aklınıza başka ne gelirse vardı. Gözlerine, o korkunç gözlerine baktığınızda yazgısının ne olacağını bildiğini anlayabilirdiniz. Mahallenin bütün erkek kedileri her dakika üstündeydiler bunun. Ensesinde bir yara oluştu, yara gittikçe kötüleşti. ‘İğrenç,’ dedi Alman kuaförün İngiliz karısı. ‘Bu kediye uyutmaktan başka çare yok.’ Oysa, kedi yavrusu, başına gelecekleri kavradığından benim odama sığındı. Duvarın kıyısında tortop olup bana kötü kötü bakmaya koyuldu, ensesinde de koskoca bir yara. Verdiğim hiçbir şeyi yemiyor, okşamaya kalksam hırlıyordu. Yalnızca odanın köşesinde öyle tortop oturup bana kötü kötü bakıyordu. Bir süre sonra artık duruma dayanamaz oldum ve onu odadan attım. Başlangıçta istemeye istemeye, o korkunç gözlerini benden ayırmadan kıpırdandı ama, birden ok gibi fırlayarak odamdan çıktı, merdivenleri şimşek gibi inip kayboldu. Bütün günve akşam onu düşündüm. ‘Zavallı kediye odamdan attım. Şimdi de onu merak ediyorum, başına bir şey gelmiş olmasın,’ diye tasalandım. ‘Aa, duymadın mı?’ dediler, ‘Kediye araba çarptı. Bayan Greiner eczaneye götürüp iğne vurduracaktı uyutmak için. Ama kedi bir kaçışta kendini sokağa atmış.’ Bir kaçışta kendini sokağa atmış ve merhametli bir taksi onu ezmiş... (s. 56-57)

Savory de bu ezilen dişi kedi metaforunun “Sasha’nın kanun dışı kadınlığını temsil ettiğini” vurgular. (1998: 125) O kedinin gözlerinin aynadaki aksinde görecektir:

Bomboşum, her şey boşalmış içimden. Her şey boşalmış içimden, ince narin ağaç gövdelerinden ve odamda bekleyen ince narin hayaletlerden başka her şey. ‘*La tristesse vaut mieux que la joie.*’

Biraz önce aynaya baktığımda gözlerim aynı o kedi yavrusunun gözlerine benziyordu.

Kımıldamadan oturuyorum, mutsuz değilim.

Hava kararmaya başladı. Parkın kapıları kapanıyor. (‘*Qu’est-ce qu’elle fout içi, la vieille?*’) (s. 57)

Tante Rosa, aile yanılsamasının kırılmasıyla birlikte arkasında üç çocuğunu da bırakarak gitmekten çekinmemiştir. Oysa Sasha doğurduğu bebeği parasızlık yüzünden kaybetmiş acılı bir annedir. Onun hikâyesini bırakmak değil kavuşamamak özetler:

“Artık onu kollarıma alıp yüzüne bakmak hoşuma gidiyor. Alnı, inanılmayacak kadar güzel., inanılmayacak kadar beyaz, ve kaşları, altın tozuyla çizilmiş gibi, inceik belli belirsiz. Eee, işte garip bir dönemdi. (Sabahları koca bir tas kahve, üstü kırmızılı mavili çiçek desenleriyle süslenmiş. Susayıp duruyordum.) Ama tedirgindim hep, tedirgin... Yeni doğmuş bir bebek bu kadar güzel olabilir mi, bu kadar solgun, bu kadar sessiz olabilir mi? Öteki bebekler sabahtan akşama avaz avaz bağıyorlar. Tedirgindim...

Gövdemi saran bezlerden yakındığımda kadın diyor ki: ‘İnanın bana, bunları çıkardığımızda aynı eskisi gibi olacaksınız.’ Ve dediği doğru. Bezleri çıkardığımda, bir tek çizgi, bir tek kırışık, bir tek iz yok.

Ve beş hafta sonra, öylece dikilip duruyorum, vücudumda bir tek çizgi, bir tek kırışık, bir tek iz olmaksızın.

Ve oğlum da öylece yatıyor, bileğine küçük bir kâğıt parçası bağlamışlar, hastanede öldüğü için. Ben de dikilip durmuş ona bakıyorum. Bir tek çizgi, bir tek kırışık, bir tek iz olmaksızın...” (s. 62-63)

Sasha’nın bunalımlı Paris günlerinde karşısına çıkan jigolo, ilk başlarda kadınla onu varlıklı sandığı için ilgilenir gözükür. Ne de olsa Sasha’nın yeni boyanmış saçları, şapkası ve kürk mantosu belli bir imaj yaratmaktadır. Ancak hayatın çemberinden geçen bu adam için karşısındaki kadının yaralarını görmek zor olmaz. Ve o noktadan itibaren marjinallik sınırındaki bir kadınla erkeğin zorlu cambazlığı başlar:

“Bana bakmıyor – bana bir kez bile bakmadı. Dümdüz karşıya bakıyor, üst düzeyde bir çaba göstermeye hazırlıyor kendini. Hazırladığı konuşmayı yapacak. Aynı şeyi o kadar çok yapmışlığım var ki, bir başkasının debelenmesini izlemek hoşuma gidiyor.

‘peki, neden benimle konuşmak istiyorsunuz?’

Diyecek ki: ‘Çünkü çok iyi yürekli olduğunuz anlaşılıyor,’ ya da ‘Çünkü çok güzel ve çok iyi olduğunuz belli,’ ya da, daha büyük bir incelikle ‘Çünkü çok anlayışlı olduğunuza inanıyorum...’

Diyor ki: ‘Çünkü bana ihanet etmeyeceğinizi sanıyorum.’

Bu adamın benimle konuşmasına, bana içini dökmesine izin vermeye, sonra en korkunç İngiliz tavrıyla onun canını azçok yakmayı başarmaya, böylece canımın onca yakılmasının öcünü biraz olsun almaya niyetlenmişim... ‘Çünkü bana ihanet etmeyeceğinizi sanıyorum...’ Bundan sonra o kadar kolay olmayacak.” (s. 76)

“Bu adamda öyle bir şey var ki, nedense çok doğal ve neşeli görünmesini sağlıyor – benim de kendimi doğal ve mutlu hissetmemi sağlıyor bu, sanki gençmişim gibi – ama gerçekten genç. Hiç genç olmadım ben. Gençliğimde hep çok gergin, çok kaygılıydım. Gerçekten genç olmadım hiç. Hiç oynamadım...” (s. 151-152)

Jigoloya kendini bir an için teslim ettiğinde içindeki genç, özlemlı, âşık kadın ortaya çıkar:

“Ona sarılmışım, gülmeye başlıyorum çünkü öyle mutluyum ki. Orada öylece dikilmişim, kollarım ona dolanmış, sonsuz mutluyum. Bu karanlık merdiven başında, her şey kollarımın arasında şimdi – aşk, gençlik, bahar, mutluluk, kaybettiğimi sandığım her şey. Ne kadar aptallık etmişim bütün bunların benim için bittiğini sanmakla. Nasıl bitmiş olabilir?” (s. 174)

Ama odaya girdikleri anda, saniyelik bir duraksamada Sasha’nın korkuları yeniden hortlar. Çünkü korkularının sevmeye, sevilme ihtiyacına ağır bastığı bir noktaya ulaşmıştır. Bir türlü kendini tam anlamıyla bırakamaz. Bir kez daha yanılmaya, bir kez daha aşağılanmaya

tahammülü yoktur. Sasha, yaralıdır ve yeni bir yaradan korktuğu için âşık olabileceği son adamlarla, kendisine jigolo değil bir erkek olarak yaklaşmayı deneyen René ile sevişemez bir türlü.

“İşte buradayız. Bizi engelleyecek hiçbir şey yok. Dört duvar, bir tavan, bir yatak, bir *bidet*, önce *bidet*’nin sonra da yatağın üstünde yanan bir ışık – bizi engelleyecek hiçbir şey yok. Ne istersen; neyi istersen... Ne bizi duygusallaştıracak bir geçmiş, ne de çekimserleştirecek bir gelecek var... Alışkanlığını yitirmiş olanlar için zor bir an – birden üşüten ve dikkate davet eden.” (s. 175)

Kendisini terk eden erkekleri anımsarken hep dış dünyanın dilini kullanır. O suçlayan, yargılayan, hesap soran dış göz, kendi içindeki coşkulu, doğal kadını da iğdiş etmiştir.

“Evet, çarşafı değiştirteceğim ve bütün gün yataktan çıkmayacağım. Perdeleri sıkıca kapayıp allahın belâsı dünyayı dışarda bırakacağım... Bir mösyö vardı, ama mösyö artık yok. Birden daha fazla mösyö vardı, ama artık hiçbirisi yok. Amma da koleksiyonu! Her cinsten bir tane...” (s. 84)

Sasha, kendisini bu jigoloyla aşka teslim ettiğinde yaşayabileceği aşağılanmayı bir resim olarak görür. Artık korkularının cisimleşmiş hali gibidir:

“Duvarları bembeyaz badanalı küçük bir odadayım. Dışarı çok güneşli, çok sıcak. Bana sırtını dönmüş duran bir adam, bu ezgiyi ısılıkla çalarak ayakkabılarını boyuyor. Benim sırtımda çok kısa siyah bir elbise, ayaklarımda topuksuz pabuçlar var. Bacaklarım çıplak. Adam bana döndüğünde yüzünde nasıl bir ifade olacağını merak etmekteyim. Artık kötü davranıyor bana, artık bana ihanet ediyor. Sık sık eve başka kadınlar getiriyor ve onlara hizmet etmek zorunda kalıyorum. Hiç hoşlanmıyorum bundan. Ama hayatta ve yakınımda olduğu sürece mutsuz değilim. O ölecek olsa ben de kendimi öldürürdüm. Ah, benim şu sinemaya kayan kafam... (‘Allahaşkına şu sinemaya kayan kafana dikkat et...’) (s. 173)

“Sonuçta Sasha, jigolo René’nin oyunlarını reddederek ona gitmesi için para verir. Oysa bir yandan da onun sahip olabileceği tek yoldaş olduğunun farkındadır. Ve roman Sasha’nın jigolonun gidişiyle birlikte odaya gelen ‘başka bir şeytan ruhlu insan’ dediği, sefil gezgin satıcıya sarılmasıyla kendi koşullarının simgesel bir onayıyla biter. Kendi sefaletini yansıtan kendini vererek en sonunda kendisi ile barışır. Evet evet...” (Frickey, 1990: 7-8)

7.2.3 İroni-Kara mizah

Gerek *Tante Rosa* gerekse *Günaydın Geceyarısı*, ironik anlatım tarzları ile dikkat çeker. Bu ironi, kendisini kadın kahramanlar Tante Rosa ve Sasha Jansen üzerinden hissettirmektedir. Yine de ironinin tonunda belirgin bir fark göze çarpar; Sevgi Soysal Tante Rosa'yı daha nüktedan bir üslupla anlatırken Jean Rhys kahramanı Sasha Jansen için kara mizahı tercih etmiştir.

“Tante Rosa Grand Düşes Ş. M.” bölümünde “şu anda müstafi'nin kısaltılmışını ünvan olarak kullanan Tante Rosa, düzenle alabildiğine dalgasını geçer. Eski eşi Mathes, dükkânını batırdığı için arada kendisine borç mukabili hizmet etmektedir. “Evlilik birlikte edinilmiş eşyalardı ve kesin mal ayrılığı olmadıkça tam anlamıyla bitmiyordu. İşte bu Mathes de iki üç yılda bir Tante Rosa'nın kapısına dayanır, evlilik eşyalarından şu ya da bunu isterdi.” der anlatıcı geleneksel anlamda evlilik kurumunun parodisi yaparken. Kendisini ciddiye almayan Rosa, herkesi bam telinden vurabilmektedir. Örneğin kızına “Stuttgart'ın en birinci oropusuna” başlıklı davetiyeler göndermekte ya da bir çift siyam kedisi istemek üzere Stalin'e “Polonya Yahudilerinin en pisine” diye yazmayı düşlemektedir. Mathes'in lotodan kazandığını söylediği 10 bin marklık parayı harcamaya başlamaları ile hikâye absürdün sınırlarına yaslanır. Rosa, koluna Mathes'i de alıp Paris'e giderken arkasında ödenmemiş siparişleri ile düzene karşı geçtiği o hınzır dalgayı bırakır. (s. 75)

Tante Rosa kendisiyle alay edebilme yetisine sahiptir ve şarkısını söylemekten vazgeçmez:

“ ‘Tante Rosa, Tante Rosa, I Love You.’ Kısık, aptal bir sesle söylüyordu şarkısını Rosa. Komşu kasiyer duvarı yumrukladı: ‘Ne Love’ı be moruk, sen de!’ Şimdi ağlamalı mı? Anlaşılmamış bir ince yürekli olmalı? Gülmeli mi yoksa? Tante Rosa aşkı beceremediğini biliyordu. Bu alınyazısı değil, yeteneksizlik, salaklık, bu salaklığa da ancak gülünür. Her yeni aşka, yeni bir aptallıkla başlarsan sonunda orospudan beter olursun. O bile olamazsın, aşkı tadabilmek gibi satabilmek de beceri ister. Evde kalmış bir kız değil, ama evde kalmış bir kaltağım ben. Her insanın kendi aptallıkları, durmadan gülebilmesi için yeterli bir kaynaktır. Şu halde niçin acı çekmeli? Tante Rosa hiçbir zaman acı çekmedi denilebilir. Ama yaşamak zorunda olmak, sürdürmek, ısrar etmek. Bu Tante Rosa demektir. Gitarını bıraktı, kasiyerin duvarına nanik yaptı. ‘I Love You’ ya ne sandın? Bir kendime I Love You! Sevebileceğim tek aşâğılık, tek salak kendimim – kendimim – kendimim.” (s. 67-68)

Fusun Akatlı da Tante Rosa'daki ironinin sevecenliğine dikkat çekerken ince bir eleştirinin “alt kanaldan sürekli akıp giderken, on dört öyküyü birbirine ulamakta olduğunun ancak sezilebildiğini” ifade eder. (Akatlı, 2006: 9)

Sasha Jansen ise kendisine ‘*Tu la connais, la vieille?*’ (s. 41) dendiğinde, ya da ‘*Et qu'est-ce qu'elle fout ici maintenant?*’ (s. 51-52) dendiğine dalga geçemez:

“O kızın masasının önünden geçerken dilimi çıkarıp ‘Hadi oradan,’ diyebilecek gücü kendimde bulabilmek için hayatımın geri kalanını seve seve verirdim. Hatta, onu yalnızca soğuk soğuk süzebilmek için ömrümün geri kalan yıllarını vermeye razıydım. Ama olmuyor. Ona hitap edemiyorum, ona bakmıyorum bile. Çıkıp gidiyorum.” (s. 53)

“Orada dikilip duruyoruz, kolkola, *Closerie des Lilas*’ın kapısı önünde, ve yaşamımı düşündüğümde her şey o kadar komik geliyor ki, gülmeden edemiyorum. Yaşamımın gülünçlüğünü kavramam çok uzun süre aldı, ama artık biliyorum, anladım.” (s. 79)

Savory, Jean Rhys’in hem en karanlık hem de en komik romanı olarak gösterilen *Günayın Geceyarısı*’nda Karibik kökenlerinden kaynaklanan mizah duygusuna da gönderme yaptığını belirterek ‘Karibik mizahının çoğunlukla siyasi söz oyunları ile dolu, kurumlar ve iktidar konusunda şüpheci ve sağ kalma odaklı bir mizah’ olduğu anımsatır. (Savory,1998: 109) Rhys, Sasha’nın ağzından maruz kaldığı tüm alayları nakaratlı bir şarkıya dönüştürür ve tek mil varlığını sorgular.

“Dün gece ve bugün – yanyana koyduğumuzda bayağı düzgün bir cümle oluşuyor... ‘*Qu’est-ce qu’elle fout içi, la vieille?*’ Bu yaşlı kadın ne halt etmeye (nazik bir çeviri) gelmiş buraya? Neden gelmiş, ne yapıyor burada bu yabancı, bu ecnebi, bu uyumsuz, bu yaşlı kadın?.. Bence çok yerinde bir soru. Yaşamım boyunca insanların gözünde hep bunu gördüm ben. Ben de hep soruyorum kendime ne halt ediyorum diye. Hep soruyorum.” (s. 55)

Tante Rosa’nın aksine Sasha Jansen şarkısını da erken yitirmiştir. Kendisine geç kalmış aşığı hayal ederken kaybettiği coşkuyu da itiraf eder:

“Bana ööööyle bakacak, boynu bükük, tatlı, alçakgönüllü, alaycı ve birazcık delice. Sokağın kıyısında dikilip banjosunu çalacak. Ben de ona bakacağım, çünkü elimden başka bir şey gelmeyecek, genç olmayı, sevmeyi, sevişmeyi, acı çekmeyi, dans etmeyi ve ölmekten korkmamayı, bütün sevdiğim müzikleri ve her mutlu olduğum anı hatırlayarak. Ben de ona bakacağım. Diyeceğim ki: ‘O allahın belâsı çalgınla çaldığın her ezginin sözlerini biliyorum. Ama artık şarkı söylemeye dermanım yok – işte böyle. *Finie la chanson*. Şarkı bitti. Bitti.’ (s. 183)

8. SONUÇ

Hayatını ve edebiyatını II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında faşizm tehdidine karşı mücadele, geçmişle hesaplaşma ve varoluş sorumluluğu üzerine konumlandırıan ünlü yazar Ingeborg Bachmann, bir yazarın kendisine dert edindiği mesele ile ilişkisini şöyle tanımlar:

“Yeni bir deneyim yaşanarak elde edilir, yoksa el uzatıp hazırda alınarak değil. Deneyimleri havadan kazananlar, ya da başkalarından alanlar, kendileri hiçbir deneyimi yaşayarak kazanmamış olanlardır... Bir yazarı görmezlikten gelmemizi olanaksız kılan öge, belli bir yönün tutulmuş olması, kendine özgü bir sorunsalın, başkalarıyla karıştırılması olanaksız bir sözcükler, tipler, kişiler ve çatışkılar dünyasının varlığıdır. Akla gelebilecek tüm yolların içinden olası tek yol olarak seçmiştir yörüngesini böyle yazar; tüm dünyayı kendi dünyası kılma zorunluluğunun bunalımı içindedir, dünyayı tanımlama cüretini göstermesinden ötürü suçlu sayılamaz ve bütün bunlardan ötürü de gerçek bir yazar olarak vardır.” (Bachmann, 1995: 337-340)

Sevgi Soysal ve Jean Rhys, ‘başkalarıyla karıştırılması olanaksız bir sözcükler, tipler, kişiler ve çatışkılar’ yaratarak özgün yörüngelerini belirlemiş iki yazardır. *Tante Rosa* ve *Günaydın Geceyarısı* romanları, kadın kimliğine yönelik yeni deneyimleri sunmaları açısından yazarların kendi edebiyat dünyaları içinde de özel bir konuma sahiptir. İçinden çıktıkları zamanın çok ilerisinde olan bu *Avangard* roman kadınları, esas okurlarıyla şimdilerde buluşmaktadır. Bu buluşmanın gerçekleşebilmesinde yazarları ve söz konusu eserlerini hak ettikleri biçimde ele alabilen feminist, postmodern ve postkolonyal kuramlardaki, yaklaşımlardaki gelişmenin payı büyüktür. Bu nedenle de gerek *Tante Rosa* gerekse *Günaydın Geceyarısı*’na ilişkin olarak akademik çevrelerde pek çok araştırma, feminist çevrelerde de sık sık etkinlikler düzenlenmektedir.

Bu çalışmada ise karşılaştırmalı edebiyatın olanaklarından yararlanarak iki roman kadını yan yana getirmenin sunacağı yeni okuma ve keşif imkânlarını araştırmak istedik. Böylesi bir karşılaştırmaya zemin hazırlayan unsurlar, her iki kadının da birer anti-kahraman kimliğiyle içinde yaşadıkları toplumla uyumsuz, dışlanmış bir durum sergilemeleri, kadınlık bilinci açısından bugün halen son derece ilham verici olmaları ve birbirleriyle hem benzer hem farklı özellikler sergileyen bu iki kült roman kadını bir arada ele almanın sordurduğu heyecan verici sorulardı.

Öncelikle evlilikten anneliğe, iş hayatından toplumsal ilişkilere ve elbette aşka gelinceye kadar ‘başarı’ kıstasının devreye sokulduğu pek çok belirleyici alanda toplum nezdinde başarısız olan bu iki kadın neyi başarmıştı? Gördüğümüz kadarıyla onların görece başarısız oldukları alanlar, esasen Sevgi Soysal ve Jean Rhys’in toplum mekanizmasında yozlaşmış, çürümüş yerleri göstermesini sağlıyordu. Bireyselliğini koruyan, kadınlığını özgürce yaşamak isteyen, insancıl değerlere öncelik tanıyan bu kadınlar için çarkın dişlisi olabilmenin olanağı yoktu. Bu imkânsızlık ise uyumsuzluk olarak tezahür ediyor, toplum, ne yapacağını bilemediği bu sıra dışı kadınları kendi makbul sınırlarının dışına itiyordu.

Yazıldıkları dönemin değer yargılarını, geleneklerini fazlasıyla zorlayan bu kadınlar şimdi marjinalliğin toplumdaki iktidar odakları ile ilişkilerinin sorgulandığı, kadına biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin alabildiğine ele alındığı bir dönemde, yepyeni anlamlar yüklenmişti. Son yıllarda Sevgi Soysal ve Jean Rhys’e gösterilen yaygın akademik ve okur ilgisi de bu kadınların ilham vericiliğinin, güncelliğinin bir kanıtıydı.

Üstelik her iki kitap da bu hak teslimini on yıllarca beklemişti. Jean Rhys’in yıllarca sürececek bir sessizliğe girmeden önce yazdığı son roman olan *Günaydın Geceyarısı*, ancak 1967’de ödül alan romanı *Geniş Geniş Bir Deniz*’in sağladığı popülarite sonrası yeniden basıldı. Sevgi Soysal ise sonraki dönemde yazdığı ve 12 Mart edebiyatı içerisinde bireyin kısıtılmışlığı, kadın-erkek ilişkileri, sol hareket içinde kadının konumu gibi pek çok güncel konuyu ele alan romanlarının arasında bu ilk dönem kitabının hak ettiği yere gelememesinin sıkıntısını taşıdı. O kadar ki ölüm arifesinde onu sonraki kuşaklara vasiyet etti.

Bu vasiyetin yerine getirilmesinin bir kanıtı da kitabın yeni baskılarının yayımlanmasının yanı sıra *Tante Rosa*’nın 1981’de Sevgi Soysal’ın annesi Aliye Yenen’in çevirisi ile Almanya’da yayımlanması, Işıl Özgüntürk’ün de kitaptan uyarlayarak senaryosunu yazdığı ve yönettiği “Seni Seviyorum Rosa” filmiyle 1992’de Tante Rosa’yı bir kez daha geniş kitlelerle buluşturmasıdır.

“Seni Seviyorum Rosa” filmi, romanın konusunu mekân olarak konuyu İstanbul’a getirirken hayatını aşk ve içgüdüler üzerine kuran Rosa’nın sıradanlığa direnişini anlatır. Rosa rahibeler okulunun baskısına da evliliğin tekdüzeliğine de direnecek, bırakıp gidecektir. Evliliğini, çocuklarını, bir başka kadına âşık olan sevgilisini, yaşamını sürdürmek için ucuna eklendiği

işleri ve gitgide coşkusunu geride bırakır. Kendisine bir papağan alıp ona "Seni seviyorum Rosa" demesini öğretmeye çalışır. Ne var ki papağan Rosa ölene kadar bu cümleyi söylemez.

18 Eylül 1992 tarihinde gösterime giren film; aynı zamanda Işıl Özgentürk'ün ilk uzun metrajlı filmi olma özelliğini de taşımaktaydı. Film, içlerinde oyuncu olmayanların da rol aldığı ilginç ve geniş kadrosuyla da dikkatleri üzerine topladı ve eleştirmenler tarafından “marjinal ve cesur bir film” olarak tanımlanarak adını taşıdığı kadına uygun bir ruhu yeniden üretmiş oldu.

Filmde Rosa'nın babasını canlandıran Selçuk Erez'in Işıl Özgentürk'le aralarında geçen konuşmadan aktardığı ayrıntılar, Tante Rosa'nın temsil ettiği anlam dünyasını göstermesi açısından anlamlıdır:

“...Günün birinde dostum Işıl Özgentürk çıktı geldi. ‘Bak’, dedi, ‘Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*’sını filme çekeceğim... yöneteceğim!’

Işıl, iyi yazabilenlerimizdendi ve Ali Özgentürk’le çalışarak edindiği yeterli bir film bilgisine, kültürüne sahipti.

- Niçin Tante Rosa?

- Çünkü ben çok sevdim. Cılgın bir kadın, sıradan olmayan bir tip. Bir hayal kadını; aynı zamanda çok gerçek: çekip gitmek, başka bir hayat yaşamak isteği herkeste var. Ana sorunlarımızdan biri, törpülenip belli kalıplara sokulmamız. Eyvallah desek başarılı sayılıyoruz. Medya, analar babalar, bize bunu öğretiyorlar. Buna karşı çıkmalı, Rosa bunu yapıyor...” (Erez, 2001)

Gerçekten de Tante Rosa ‘eyvallah’ demeyen bir kadındır. Onun hayatı hep bata çıka denilen seyri izler. İnanılmaz enerjilerle ve yeniden başlama cesareti ile doludur ama öngördüğü hayallerin dünya yüzünde tekabül edebileceği bir gerçeklik yoktur çünkü Tante Rosa hayallerini hep *Sizlerle Başbaşa* dergisinin yanılsamaları üzerinden kurmuştur. Priska Furrer’in de isabetle belirttiği gibi “Tante Rosa olayında varoluşçu etkilerin kendini belli ettiği söylenebilir. Çünkü Tante Rosa’nın hep başarısız olması ve yeniden baştan başlamaları, belirli bir tarzda Camus’daki Sisypheos mitini anımsatmaktadır.” (2003: 50)

“Tante Rosa, büyük mutluluk, aşk ve zenginlikle ilgili hülyalarını gerçekleştirmeyi dener. Fakat –Tante Rosa’nın en sevdiği basit romanlar ve saray raportörlüğüyle bezenmiş resimli *Sizlerle Başbaşa*’daki hayal dünyasıyla, gerçeklerin birbirine uymaması nedeniyle başarısızlığa uğrar. Fakat bu başarısızlığa karşın vazgeçmez, hayallerine ve arzularına sıkı sıkıya bağlanır, yenilgisine karşın “hacıyatmaz bir kadın” gibi ayağa kalkar ve yaşamını değiştirmek için yeni bir işe, yeni bir projeye, yeni bir denemeye atılır. Bu davranış şemasının

sürekli tekrarıyla yeniden başlamanın, harekete geçmenin ve değişimin, Tante Rosa'nın yaşamındaki önemine dikkat çekilmiştir. Geçmiş arkada bırakmak, arkaya ve arkada ne bırakıldığına bakmadan, bilinmeyen yeni bir geleceğe doğru gitmek Tante Rosa'nın yaşamının parolasıdır.” (Furrer, 2003: 98)

Sasha Jansen ise hiçbir şeyi geride bırakamaz, şimdiki zamanda beraberinde taşır. “Sokakta, kendi halinde yürüyorsun. Ayağın bir şeye takılıyor. Karanlığın içine yuvarlanıyorsun. Orası geçmiş –ya da belki gelecek. Ve biliyorsun ki aslında ne geçmiş var ne de gelecek, yalnızca bu karanlık var, hafif hafif, ağır ağır değişen ama hep aynı kalan.” (s.169)

Tante Rosa hatalara düştüğü anlarda bile büyüleyicidir, çünkü hayatın anlamını birtakım görece başarılar üzerine inşa etmemiş, yıkımları da hayatın doğal akışının bir parçası olarak görebilmeyi başarmıştır. Bu nedenle de kimi zaman ona acırken asıl acınacak olanın biz olduğumuz hissine kapılırız. Biz, hani şu mezattan aldığı kafeste kanarya hayal edemeyenler, ya da bir papağanla hayatının değişeceğini düşleyemeyenler. Biz, hani şu göze batmaktan ölesiye korkanlar. Uyum sağlamanın yollarını arayanlar. Uyumsuzluklarını bile bu uğurda üstesinden gelinmesi gereken hastalıklar olarak yaşayanlar.

Eğrisi ve doğrusuyla hayat Rosadır. O yüzden de bizim için halen bu denli ilham vericidir. Hataları, bile bile kandığı yalanlarıyla nasıl da sağaltıcı, nasıl da öğreticidir.

Tante Rosa, kurgunun sınırlarını zorlamış bir hakikattir. Onca *Sizlerle Başbaşa* dergisi okumasına karşın ağzından tek bir melodram cümlesi dökülmez. “Gülünç bir ihtilalim ben, kötü bir askerî cuntayım. Asker olmuş gülünç bir soytarı gibi gülünç bir başkaldırma...” der (s. 68) ve gitarıyla şarkısını tımbırdatır: “Tante Rosa, Tante Rosa I Love You”. Hiç kendimize şarkı söyleyemediğimizi, aptallıklarımıza rağmen o aptallıklarla birlikte kendi kendimizi sevediklerimizi algılar, bu aykırı kadına eşlik ederiz hevesle: “Tante Rosa Tante Rosa we love you”. Tante Rosa içimize işler, bireyselliklerimiz içerisindeki anonim kadınlığın adı olur. Belki de bizi bir yandan düzenin kişilik şekillendiren muhafazakâr, gelenekçi, sığ kalıplarına, toplumsal önyargılarına karşı dikkatli olmaya, Tante Rosa'nın hatalarını tekrarlamamaya çağırırken diğer yandan da Rosa'dan, her haliyle kendini kabul etme ve hayat konusunda ısrar etme noktasında ders almaya davet eder. Alay edilmeyi, görmezden gelinmeye tercih eden Rosa, bize hâlâ şarkısını söylemektedir.

Gelgelelim, Tante Rosa hayata bu denli bağı ve hep yeniden başlama azminde olmasına rağmen, hiçbir ödeşmeden geçmediği için aynı hatanın tekrarına yönelik bir başlangıç yapmaktadır. Sasha Jansen ise tüm ödeşmelerini tamamlamıştır ama toplumsal düzenin vahşeti ve ikiyüzlülüğü karşısında kendisini çok çaresiz hissetmektedir. Hayatı, sevgiyi, aşkı göze alacak gücü yoktur. Bu açıdan bakıldığında Tante Rosa ve Sasha Jansen kadınlık patikasının bayrağı birbirine devredecek iki önemli öznesi olarak durmaktadır; önce Sasha'nın yaptığı üzere bilinçli bir ödeşme yaşanmalı ve bu ödeşmenin tüm ağırlığını tüy gibi taşıyarak farklı yollar deneyecek bir Tante Rosa olunmalıdır. Ya da eğer bu iki kadın bir masanın etrafında buluşup bir şeyler içerek dertleşecek olsa, önce Sasha, toplumun karmaşık iktidar mekanizmalarını, kadın-erkek ilişkilerindeki ezen-ezilen eğilimini, kadınların hemcinslerine zulmünü anlatmalı, bunların ayırdına varmış ve artık *Sizlerle Başbaşa* dergisi dışında bir şeyler okumaya girişmiş Tante Rosa da kadehini neşeyle kaldırıp “Hadi boşver, gel şarkımızı söyleyelim” demelidir. Ancak bu şekilde kadın denen cinsin kendi içinde bütünleşmesi, tamamlanması mümkün olacaktır. Hatalarını gören, kendisini sevgiyle kabullenerek değişim için yola koyulan bir kadındır bu.

Sasha ve Tante Rosa, başarısızlıkları ve dışlanmışlıkları oranında, kadın için değişmesi gerekenlerin simgesi olmuşlardır. Onları bugün bu denli kıymetli ve güncel kılan da halen bu değişim uğruna verilmesi gereken mücadelenin sürekliliğidir. Ataerki düzenin iktidarını dayattığı her ortamda ezen-ezilen ilişkileri yeni baştan belirlenmekte, aynı modelin benimsenmesi halinde kadınlar da hemcinslerini ezen, çocuklarını horlayan insanlara dönüşebilmektedir. Okuldan, orduya, kiliseden, camiye, aileden, evliliğe muhafazakârlık kisvesi altında kadının gelişimini ve çocukların da birey oluşunu engelleyen bir torna devreye sokulabilmektedir. Dahası toplumun dışladığı çevreler de aynı eril iktidar modelini taklit ettiği oranda, şikâyet ettiği şeyin ta kendisine dönüşmektedir. İşte Tante Rosa ve Sasha'nın tosladıkları her duvar, bize bu çok değerli gerçeği göstermiştir.

İçinde yetiştikleri toplumdan bağımsız olarak Tante Rosa ve Sasha Jansen, evrensel kadın olma halini simgeler. O yüzden bu kadar kapsayıcıdır. Her ne kadar belli bir zaman ve mekân içinde sunulmuş olsalar da kadın doğasına dair sundukları genel geçer verilerle bu koordinatları çok aşan bir boyuta sahiptirler.

Tante Rosa, *Sizlerle Başbaşa* dergisi ile popüler kültürün kadın klişeleri tarafından belirlenen bir rotada ilerler. Cesaretli, becerikli, ışıltılı bir kadındır ama uğruna mücadele etmek için yola

çıktığı ideallerin içi koftur. Bu nedenle bir türlü başarılı olamaz. Ama kendisine uymayan bir şeyler olduğunu hissettiğinde içgüdüsel olarak bırakıp gider. Onun gidebilmesi ve yeniden başlayabilmesi kadınlara ilham veren bir güçtür. Üstelik kendisiyle dalga da geçebilir Tante Rosa. O yüzden toplumu kimi zaman dehşete düşüren çıkışları, dünyanın en doğal şeyymişcesine müdanasız yapabilir. Bu da ona dış saldırılara karşı bir kalkan oluşturma fırsatı verir. Ama bu üstünkörü gitmeler onu ister istemez yüzeysel kılar. Kendisiyle esas ödeşmeyi ancak ölüm döşeğinde tamamlayacaktır.

Sasha Jansen ise derinlikli bir ruhtur. Kadın doğasının ayrıntıcı, analitik, gözlemci bakış açısına sahiptir. Ama içindeki derinlik; aldığı yaralar sonucu büyük ve karanlık bir boşluğa dönüşmüştür. Sasha her an kendi içine düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Bu noktada yine Bachmann'a geri dönecek olursak, Soysal ve Rhys'i birlikte düşünmeyi sağlayan önemli bir çerçeve ile daha karşılaşırız. O da Bachmann'ın faşizmin kökeni olarak işaret ettiği kaynaktır:

“Faşizm, atılan ilk bombalarla başlamaz. Üzerine her gazetede yazılabilecek terörle de başlamaz. Faşizm, insanlar arasındaki ilişkilerde başlar. Faşizm, bir erkekle bir kadın arasındaki ilişkide ilk rastlanan şeydir... Erkekle kadın arasındaki ilişki ilk kez günümüzde bir sorunsala dönüşmüş değil, çok eski zamanlardan beri öyle olmalı, yoksa Kutsal Kitap'tan bütün ülkelerin büyük edebiyatlarına varana kadar her yerde bu konuda bunca şey yazılmazdı. Bugün durum, doğal olarak biraz farklı, çünkü kadınların büyük bölümü çalışıyor, dolayısıyla bağımsız, ama yine de bağımsız değil. Benim için ise bu sorun aslında hiç olmadı. Ben evliliğe karşı olduğumu, her türlü meşru ilişkiye karşı olduğumu daha baştan biliyordum. Hiç kuşkusuz bu, meşrulaştırılmamış ilişkilerin de meşru ilişkiler kadar trajik ve korkunç bir nitelik taşımaları olasılığını dışlamıyor... Evlilik, olanaksız bir kurum. Çalışan, düşünen, bağımsız olarak bir şeyler isteyen kadın için olanaksız bir kurum. (Bachmann, 1990: 159)

Bachmann'ın faşizmi, büyük siyaset düzleminde değil, günlük hayatın sıradan insan ilişkileri içinde bulması, Tante Rosa ve Sasha Jansen'in de, deneyimleri ile teyit ettikleri bir gerçektir.

Kendilerini birer kadın birey olarak eğitimle ve hayat pratiği ile geliştirmelerine bir türlü izin verilmeyen ve tezgâhtarlıktan, temizlikçiliğe, modellikten, teşrifatçılığa ruhu solduran monoton işlere mahkûm olan her iki kadın da kendini bir noktada çıkışsız hisseder. Tante Rosa, delişmen yapısıyla birkaç özel işe el atsa da belediye ya da kilise ile temsil edilen sisteme toslar. Sistem, Sasha'ya da beceriksiz ve gereksiz eleman muamelesinde bulunur. Tante Rosa çözümü, başarısızlığın esas sebebiyle yüzleşmeyip, kendisine hayallerden oluşan uç bir hayat kurmakta bulurken, Sasha sistemin kendisini öğüttüğünün bilinci ama mücadele

etmek konusundaki aczi ile uyku haplarına ve alkole sığınır. Oysa her iki kadının da potansiyelinin çok büyük olduğunu hissederiz. Kendilerini teşvik edecek bir ortamda başarılı ve anlamlı bir hayat sürmeleri için hiçbir engel yoktur. İşte onların kendilerini bir türlü layıkıyla gerçekleştirememiş olması, günümüzde de kadın okurlar için hem özdeşleşme hem ödeşme fırsatı sunmaktadır. Zamansız ve mekânsız kadınlıklarıyla Tante Rosa ve Sasha Jansen'den öğrenilecek çok şey vardır.

“Hayatın önünüze önceden serili olduğuna inanıyorum. Kişinin seçimleri çok da belirleyici olmaz. Asıl mesele uyum sağlamaktır. Eğer uyum sağlayabilirsen, her şey yolunda demektir. Ama eğer uyumsuz, biraz asi doğmuşsan bu çok da kolay olmaz. O zaman uyum sağlamaya çalışmak hayli zor olacaktır. İnsan ya akışla birlikte gidecek şekilde doğar ya da akıntının tersine gider.” (Vreeland:1979)

Jean Rhys'in bu sözleri, yarattığı Sasha Jansen'de vücut bulmuş gibidir. Sasha da uyum sağlayamayan, akıntının tersine giden bir kadındır. O, kendisine düzen diye dayatılan tüm yalanlardan usanmıştır. Yeni bir gerçeklik peşindedir. Üstelik bu gerçeğin absürd'e çok yakın bir doğası olduğunu bilecek kadar dolu bir hayat yaşamıştır. Sonuçta hayatın o tuhaf kurgusu ile kim başa çıkabilir? O nedenle de jigolo René, inanılması zor bir hikâye anlattığında aralarında geçen diyalog bu hayat bilgeliğini yansıtacaktır.

“ ‘Bana inanmıyorsun, değil mi? Sana söylediğim hiçbir şeye inanmıyorsun. Oysa, bir şey, doğru değilmiş izlenimini uyandırıyor, doğrudur. Hep öyledir’ diyor. Elbette. Biliyorum ben bunu... Size sunulan, dikkatle budanmış, düzeltilmiş, biçimlendirilmiş şeyin doğru olduğunu sanırsınız. Doğru olmayan da odur aslında. Olası olmayandır, doğru olan, en akla uzak şeydir. Görüntüleri eğip büken, çarpıtan sirk aynalarında gördüğünüzdür işin doğrusu.” (s.77)

Hayatın her türlü tornasından geçen Sasha Jansen ve Tante Rosa; Sibel Irzık ve Jale Parla'nın deyimiyle ‘dile düşmüş kadınlar’dır ve yazarları da onların bu özelliğini sergileyerek kadınlık halleriyle edebiyat üzerinden ödeşmeyi tercih etmiştir:

“Herkes dile düşer, kadınlar da erkekler de... Ama... edebiyat bağlamında dilin öznesi ve nesnesi olmak ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki açısından bakıldığında, işe kadınların düşüşünden, bu düşüşün çeşitli anlamlarından başlamak için iyi nedenler var. Her şeyden önce, kadınlar hakkında ‘söz olması’, ‘laf çıkması’, erkekler için olduğundan hem çok daha kolay hem de daha yıpratıcıdır. ‘Dile düşmek’ deyiminin taşıdığı kirlenme, rezil olma, ahlaki düşkünlük çağrışımlarının kadınların hayatında özel bir yeri vardır, çünkü ataerki ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular... 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 uygunsuz şeyler yapıp kendilerini rezil etmeseler de, hep başkalarının diline düşmüş durumda, hep ‘erkeklerin’ dilinde, ‘erkek dili’ndedirler. Bu dilin nesnesi olmakla kalmazlar, parçası da olurlar. Yeri gelir, en temel, en korunası değerlerin işareti olur kadın: Doğallık, namus, gelenek, maneviyat, ev, ulus gibi. Yeri gelir, tam da bunlara yönelik tehlikelerin, ya da genel olarak tehlikenin, bozulmanın adı olur: Güçsüzlük, değişkenlik, yapaylık kadındır; denetimsiz arzu, kahpe felek, baştan çıkarma, delilik de öyle...” (Irzık-Parla, 2005: 7-9)

Kadınlar dil ile aralarındaki bu çapraşık ilişki nedeniyle özne ya da nesne olma gibi bir ikilemle karşı karşıyadır. Üstelik özne olmak kadın için erkekten çok daha farklı ve sancılı bir anlam da taşıyacaktır. Irzık ve Parla, kamusal alana sözüyle çıkan kadının bu ikilemi çok yoğun olarak yaşadığını vurgularken Virginia Woolf’un bir kadının ‘ben’ demesinin, aynı şeyi bir erkeğin söylemesinden tamamen farklı olduğu görüşünü anımsatarak “bir sözün kapsamıyla, ‘ağırlığıyla’, sahiplenebilme derecesi ile konuşanın iktidarı ya da iktidarsızlığı arasında doğrudan bir bağ olduğuna dikkat çektiğini” belirtir. (Irzık ve Parla: 2005: 7-9)

Yaptığı dolaylı toplumsal eleştiriler bir yana, *Tante Rosa* kitabı adını taşıdığı kadına sadık kalır. Olayların merkezindeki kadındır o. Küçüklüğünden, genç kızlığına, kadınlığına ve yaşlılığına izlediğimiz koca bir yaşamdır o. Bireyselliği oranında kadın denen varlığın evrensel boyutunu yakaladığı için yaşamları ne kadar farklı olsa da kendilerinden bir şeyler bulabilecekleri bir ortak simgeselliğe bürünür Tante Rosa okurlar için. Bu da onu yaşadığı varsayılan II. Dünya Savaşı Almanyasından bağımsızlaştırarak zamansız ve mekânsız bir gerçekliğe taşır. O yüzden işte *Tante Rosa* sanki okunduğu yıl yazılmışçasına taze ve çarpıcıdır. Ondaki hiçbir ifade zamana, mekâna bağlı değildir, tıpkı kahramanının zamansız ve mekânsız oluşu gibi.

Sevgi Soysal ve Jean Rhys, bu uyumsuz anti roman kadınlarını kurgularken geleneksel anlatım ve dil özelliklerinden medet ummazlar. Yeni bir içeriğin; yeni bir dil ve yeni bir biçim gerektirdiğinin farkındadırlar. O yüzden de deneysel sayılabilecek yöntemlerle sadece konuda değil sunumda da *avangard* olmaktan çekinmezler. Dahası bu kadın karakterlere yön veren ayrıntıların pek çoğu bizzat kendi yaşanmışlıklarından damıtılmıştır; Soysal, anneanesi ve annesini de içeren bir hayat çizgisi üzerinden Tante Rosa’yı kurgularken, Jean Rhys da 1920’lerin bohem Paris’inde ilk evliliğini yaptığı Fransız-Hollandalı eşi Lenglet ile yaşadığı maddi sıkıntı içindeki zorlu dönemi, kaybettiği bebeğini, İngiltere’deki aile üyeleriyle sorunlu ilişkilerini de romana yedirmiştir. Gücünü deneyimden alan ve cesur bir kurgu, kısa, vurucu

cümleler, alışılmadık diyalog şekilleri, çağrışım ve bilinç akışı yöntemleri ile ironiden bolca yararlanan her iki roman da yeni bir gerçeklik için yeni bir dil denemesidir, çünkü düzenin dilini kullanarak uyumsuzluğu ifade etmenin imkânı yoktur.

Bu uyumsuzluk kadının hem ataerkil düzen içinde yaşayıp hem de bizzat o düzenin iktidar kuran mekanizması tarafından ikincil bir öteki ilan edilerek dışlanmasından kaynaklanmaktadır. Simone De Beauvoir bu dayatılmış sıkıntıyı şöyle ifade eder:

“Kadınlar hem erkek dünyasında yaşamakta, hem de bu dünyayı yadsıyan bir küre içine kapanmaktadırlar; ve tabii bu küreye kapanıp erkek dünyası tarafından kuşatıldıktan sonra, hiçbir yere rahatça yerleşememektedirler.” (De Beauvoir: 1993)

Kadının toplumda ötekileştirilmiş konumunu ifade etmek üzere yeni bir dil gerektiği tartışması feminist eleştirinin de en çok ilgilendiği konuların başında gelmektedir. Yeni dil arayışının temelleri Foucault ile atılmıştır.

“Postyapısalcılık, erkek ve kadın, temsil dilini konuşan ya da o dile sahip olanın kim olduğuna bağlı olarak, bu temsil içerisinde ne şekilde yer alındığının farkına varmamızı sağlamıştır. Hiçbir dil ya da edebiyat onu üreten koşullardan ‘bağımsız’ olamaz... Hekimlik, kriminoloji ve cinsellik dillerinin (söylemlerinin) kadın ve erkeği yine bu tür söylemleri dile getiren ‘uzmanların’ gücü aracılığıyla nasıl kontrol ve tasvir ettiğini etraflı olarak analiz eden kişi Fransız postyapısalcı eleştirmen Michel Foucault idi... Foucault’nun postyapısalcı formülasyonları, ataerkil/seksist dilbilimsel tanım ve terminolojileri kontrol eden kuralların yerini belirlediğinden dolayı feminist edebi eleştirmenlere çok çekici gelir... Postyapısalcılık cinsiyetin oluşumunu ve edebi süreçleri anlamamanın bir yolunu sunar, o da en basit haliyle oluşturmaktır, (Construction). Eğer cinsiyet oluşumu edebi eleştirmenler tarafından yıkılabilirse o zaman cinsiyet kimlikleri belki bir gün, yazarlıkta ya da anlatımın herhangi başka bir sosyal ifadesinde, kadın düşmanlığı oluşumundan ‘kurtulabilir.’ (Humm, 2002: 194-196)

Toplumsal cinsiyet oluşumunu yıkacak ve iletişim adına kullanılan dili cinsiyetçi yapıdan kurtaracak yol için üretilen kuramları özetleyen Berna Moran da daha çok Fransa’da gelişen ve *écriture féminine* olarak tanımlanan kadın söylemine yönelik çalışmaları yürüten Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig gibi feministlerin, kuramlarını psikanaliz, dilbilim ve biyoloji gibi bir bilim dalı üzerine temellendirmeyi deneyerek özellikle Derrida’ya ve Lacan’a yaslandıklarını anımsatır. Bu noktada ataerkil düzeni yıkmayı hedefleyen, ikili karşıtlıklar mantığına yer vermeyen, bir başkaldırı dili yaratılacaktır.

Özellikle H      Cixous'nun vardığı nokta Tante Rosa ve Sasha Jansen karakterlerini derinlemesine kavramak açısından dikkat çekicidir. Cixous, tam da bu iki ant-kahraman kadın gibi toplumun kıyısında yer alan kadınları model olarak görmektedir; en özgün ses onlarındır.

“Histerik, hep kıyıda duran ilahi bir ruhtur... O, düzene sokulamayan kadınsı yapıdır. *Medusa'nın G l    * (*The Laugh of the Medusa*) Helene Cixous'un kuramının en olgun hali olarak görülür. Burada Cixous  unu ilan eder: ‘Artık kadınlar çok uzaklardan geri d nmekteler, hep var olandan: ‘Hariçten’, cadıların yaşadığı  alılıklardan; aşağıdan, ‘Kültürün’  tesinden. Kadınlar kendi farklılıklarının, kendi bedenlerinin otantik doyumuyla yazmalı, konu malıdır. ‘Kendinizi yazın. Bedeniniz duyulmalı. Ancak o zaman bilinçaltının sonsuz kaynakları ortaya çıkacaktır.’ (Donovan, 2007: 219)

Sevgi Soysal ve Jean Rhys'in temelde başardığı budur. Onlar aptallıkları, zek aları, g   leri, zaafları, bedenleri ve ruhlarıyla kadınların kendilerini yazmalarına, Tante Rosa ve Sasha Jansen karakterleri aracılığıyla kadınlığın olası tüm hallerini yaşamaya fırsat vermişlerdir. Bilinçaltının ve içgüdünün ba role çıktığı, satıraralarının okunduğı, toplumsal şifrelerin   z ld ğı bu dil, yepyeni ve biriciktir.

Üstelik yazarların bu cesur duruşu sadece edebiyatla değıl, hayatla sınanan bir yapıdadır. Gerek Soysal gerekse Rhys, toplum kurallarını değıl kendi doğırularını önceleyen ki ilikleriyle pek çok kez bedel ödemek zorunda kalmıştır. İkisi de üçer kez evlenmiş, a klar ya amı , çocuklar doğırmı , bırakmayı ve yeniden yaşamayı tenlerinde bilmi tır. Sevgi Soysal 60'lı ve 70'li yılların yoğın siyasi ortamında sol hareket içinde de aktif olarak yer almış, iki kez tutuklanmış ve baskı rejiminin bireyi sindirmek isteyen uygulamalarına maruz kalmıştır. Jean Rhys ise toplumsal boyutta Kreol kökeni ile sömürge İngiltere'de var olmanın ikilemini duyumsamı , ne siyah ne de tam beyaz olmanın acısıyla, kimlik konusunun en dokunaklı tespitlerinde bulunmuştur. Dolayısıyla elimizdeki yapıtlar, g   lerini büyük oranda yaratıcılarının hayata bakış açısı ve hayatı yaşama anlayışı ile  rt  mesinden de almaktadır. Bu kitaplarda sahici olmayan tek bir söz sarfedilmemi tır.

Bu noktada Fatmagül Berk ay'ın; Suat Dervı , Behice Boran, Hannah Arendt ve Salem'de cadı ilan edilerek cezalandırılan kadınlara ilişkin makalelerini ortak bir başlıkta kitapla tırma gerekçesine bakmak da anlamlı olacaktır:

“Elbette Dervı , Boran ve Arendt hem yazar, hem de felsefi ve politik kişilikler olarak dünyaya iz bırakmış güçlü figürler, ama aynı zamanda bu dünyaya kadın olarak da kendi yaşamlarının tarihsel ve toplumsal bağılamının kaygılarını, g   lerini, zaaflarını taşıyan bir

damga vurmuş durumdalar. Bu damganın cinsiyet içeriği, onların serüvenini daha ilginç kıldığı gibi, Salem'in gencecik, güçsüz ve çaresiz kadınlarıyla aralarında bir köprü oluşturuyor. Bütün bu kadınlar, dünyaya kendi imgeleriyle iz bırakırken o imgenin adını koyma hakkını başkasına bırakmıyorlar ve bunun da bedelini ödüyorlar. Yaşadığımız dünyada, kadınların işlediği, kendi adını koyma 'suç'u için, her zaman yakılmak kadar dramatik olmasa da, ödenecek bir bedel hep var. (2006: 13)

Cixous'nun vurguladığı cadılık, modern çağda Berktaş'ın belirttiği 'kendi adını koyma' suçunu işleyen kadınlar tarafından bir anlamda devam ettirilmektedir. Sevgi Soysal ve Jean Rhys'in esas yaptığı da budur. Gerek bu iki yazar gerekse efsanevi anti-kadın kahramanları Tante Rosa ve Sasha Jansen, bedelleri göze alarak 'dünyaya kendi imgeleriyle iz bırakmaktadır.' Dahası daha fazla sayıda kadını da kendi varoluşlarını unutmamak, çarkın dişlileri arasında öğütülmemek, bireyselliklerine, farklı kimliklerine sahip çıkmak için cesaretlendirmektedir. Kadın, Sasha'yla birlikte doyusya ağlayabilecek ama sonrasında ağladığı yanılıgıları kabullenerek Tante Rosa ile birlikte farklı yollara koyulabilecektir. Ödeşilmiş hatanın tekrarlanması söz konusu olmadığından, kadın artık yeni hatalara yol alacak, bir hayatı kendi doğrularınca hakkını vererek yaşamının ilhamını bulacaktır. Tante Rosa, elinde gitarı halen şarkısını söylüyordur. "Tante Rosa, Tante Rosa I love you". Sevgi, bu noktada artık romantik, içi boşaltılmış, tüketilmiş bir duygu olmaktan çıkar en büyük mücadele aracı haline gelir. Sasha ve Tante Rosa'nın anımsattığı en önemli gerçeklerden biri de sevginin politik bir güç olduğu, varoluşu belirlediğidir.

Sevgi Soysal ölüm döşeginden seslenirken şöyle diyordu bizlere: "Eğer ölüm varsa, daha güzel bir hayatın, daha uygar insanların, daha insanca kuracakları bir hayatın gereği için var. Yoksa, ölüm, insanlar arasındaki kavgayı, bir insan ömrü içinde aşamadıkları sevgisizliği, çirkinliği daha kötü bir dünyaya aktarmak isteyenler için değildir." (2005: 29)

Benliğine, varlığına ve kimliğine sevgi ile sahip çıkan kadınlar, bu güzel, insanca hayatın temeli olabilir. Tante Rosa ve Sasha Jansen, kolkola girdiklerinde sevgi ve öz saygıyı politik bir bilinçle sahiplenerek yepyeni bir gerçekliğin talepkârı ve yaratıcısı olurlar. Hayat da zaten sadece daha güzele yönelik böylesi bir umut ve çabayla yaşamaya değer.

KAYNAKLAR

a)Kitap, Ansiklopedi ve Tezler

Angier, Carole. 1990. *Jean Rhys: Life and Work*, A. Deutsch, London.

Aytaç, Gürsel. 2003. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.

Bachmann, Ingeborg. 1990. *Bu Tufandan Sonra*,(haz./çev. Ahmet Cemal), Metis Yayınları, İstanbul.

Basnett, Susan. 1993. *Comparative Literature A Critical Introduction*, Blackwell, UK.

Belge, Murat. 2006. *Edebiyat Üzerine Yazılar*, 2. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Berktaş, Fatmagül. 2006. *Tarihin Cinsiyeti*, 2. baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

Bürger, Peter. 2004. *Avangard Kuramı*, 3. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Büyük Larousse Ansiklopedisi, 1986. Gelişim Yayınları, 2. cilt, İstanbul.

Carr, Helen. 2004. *Jean Rhys*, Northcote House.

Claire, Jean. 2005. *Melankoli, Batı'da Deha ve Delilik*, RMN/Gallimard, Paris.

De Beauvoir, Simone. 1993. *Kadın İkinci Cins III Bağımsızlığa Doğru*, Payel Yayınları, İstanbul.

Doğan, Erdal. 2003. *Sevgi Soysal, Yaşasaydı Aşık Olurdum*, 2.baskı, Everest Yayınları, İstanbul.

Donovan, Josephine. 2007. *Feminist Teori*, 4. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Frickey, Pierrette M. (ed.) 1990. *Critical Perspectives on Jean Rhys*, Lynne Rienner Publishers, Washington, DC.

Furrer, Priska. 2003. *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa*, Papirüs Yayınevi, İstanbul.

Gregg, Veronica Marie. 1995. *Jean Rhys's Historical Imagination: Reading and Writing the Creole*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London.

Harrison, Nancy R. 1988. *Jean Rhys and the Novel as Women's Text*, University of North Carolina Press, Chapel Hill u. A.

Humm, Maggie. 2002. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, Say Yayınları, İstanbul.

İrzık, Sibel, Parla, Jale. (der.) 2005. *Kadınlar Dile Düşünce*, 2. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

İdil, Mümtaz. 1990. *Bir Sevginin Öyküsü*, Kavram Yayınları, İstanbul.

İpşiroğlu, Zehra. (haz.) 2008. *Çağdaş Türk Yazını*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul.

Kandiyoti, Deniz. 2007. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, 2. baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

Kuran (Pınar), Nedret. 1993. *Kültürlerarası İletişim Aracı Olarak Çeviri*, Boğaziçi Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü, İstanbul.

Kuran-Burçoğlu, Nedret. 2010. *Çeviriye Bilimsel Yaklaşımlar*, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Mellown, Elgin W. 1984. *Jean Rhys: A Descriptive and Annotated Bibliography of Works and Criticism*, Garland, New York.

Moran Berna. 2002. *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, 6. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna. 2004. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, 10.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Necatigil, Behçet. 2005. *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, 9. baskı, Varlık Yayınları, İstanbul.

O'Connor, Teresa F. 1986. *Jean Rhys: The West Indian Novels*, New York University Press, New York.

Oda Virginia Woolf'un Odasında, "Deneyimlerimiz Hangi Kapıyı Açıyor I", 2008. Amargi Yayınevi, İstanbul.

Özdemir, Emin. 1999. *Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler*, 3.baskı, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Pizzichini, Lilian, *The Blue Hour: A Portrait of Jean Rhys*

Prigent, Hélène. 2009. *Melankoli, Bunalımın Başkalaşimleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Quinn, Edward (ed.) 2004. *Collins Dictionary Literary Terms*, Harper Collins Publishers, Glasgow.

Rhys, Jean. 1969. *Good Morning Midnight*, Penguin Books, London.

Rhys, Jean. 1979. *Smile Please: An Unfinished Autobiography*. A. Deutsch, London.

Rhys, Jean. 1990. *Günaydın Geceyarısı*, Can Yayınları, İstanbul.

Salihoğlu, Hüseyin. 1995. *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara.

Savory, Elaine. 1998. *Cambridge Studies In African and Caribbean Literature, Jean Rhys*, Cambridge University Press, New York.

Selwyn R. Cudjoe. (ed.) 1990. *Essays form the 3rd International Conference, Caribbean Women Writers*, Calaloux Publications, USA.

Soysal, Sevgi. 2004. *Bakmak*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Soysal, Sevgi. 2006. *Yürümek*, 4. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Soysal, Sevgi. 2006. *Barış Adlı Çocuk*, 2.baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Soysal, Sevgi. 2007. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, 2. Baskı, İletişim Yayınları İstanbul.

Soysal, Sevgi. 2005. *Radyo Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Soysal, Sevgi. 2006. *Tante Rosa*, 8. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2001. Yapı Kredi Yayınları, 2. Cilt, İstanbul.

Thomas, Sue. 1999. *The Worlding of Jean Rhys*, Greendwood Press, Westport and London.

Uyguner, Muzaffer. 2002. *Sevgi Soysal, Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarında Seçmeler*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Wolfe, Peter. 1980. *Jean Rhys*, Twayne Publishers, Boston.

Woolf, Virginia. 2009. *Kendine Ait Bir Oda*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Wyndham, Francis; Melly, Diana Melly (ed). 1985. *Jean Rhys-Letters 1931-1966*, Penguin Books, London.

b) Makale ve Söyleşiler

Akatlı, Füsün, “Sevgi Soysal’ın Öykücü Damarı”, *Barış Adlı Çocuk*, Sevgi Soysal, 2006, 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları 7-12

Aksoy, Nazan. “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, *Çağdaş Türk Yazını*, (haz.) Zehra İpşiroğlu, Toroslu Kitaplığı İstanbul, 2008, 15-36

Alvarez, Alfred. “The Best Living English Novelist.” *New York Times Book Review*. 17 March 1974: 6-7.

Bachmann, Ingeborg. 1995. “Gerçek Sorunlar/Sözde Sorunlar”, *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, (haz.) Hüseyin Salioglu, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, ss. 337-341,

Baydar, Oya. 2007. “Sevgi İçin Bir Önsöz”, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, Sevgi Soysal, 2. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 7-16.

Belge, Murat. 2006. “Sunuş”, *Tante Rosa*, Sevgi Soysal, 8. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 7-9.

Binyazar, Adnan. 1996. "Tante Rosa İle, Sevgi Soysal İle Röportaj", *Tante Rosa*, Sevgi Soysal, Ankara Bilgi Yayınları, ss. 93-96.

Carr, Helen. 2004. "Williams, Ella Gwendoline Rees (1890–1979)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press.

Erdemgil, Serpil. 2005. “Yazı Masası”, *Radyo Konuşmaları-Hoş Geldin Ölüm*, Sevgi Soysal, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 9-17.

Erez, Selçuk. 2001. “Kentleşme ve İstanbul İstanbul’un Keşfedilesi Yönleri”, *TMH - Türkiye Mühendislik Haberleri* sayı 413, s. 43

Ford, Madox Ford. 1972. "Preface to a Selection of Stories from The Left Bank", *Tigers Are Better Looking*, Jean Rhys, 10.edition, Penguin Books, London.

Hulbert, Ann. *New Republic*, February 17, 1992.

İleri, Selim. "Günaydın Tante Rosa", *Radikal* 29.12.2006

Karakaşlı, Karin. "Sevgi Soysal'dan Umut Damıtma Dersleri", *Milliyet Sanat*, 2008

Karakaşlı, Karin. 2009. "Hep Yeniden Kurmak Hayatı... Sevgi Soysal", *Kadınlar Arasında*, Amargi Yayınları, İstanbul.

Lindfords, Bernth, and Reinhard Sander. 1992. "Twentieth-Century Caribbean and Black African Writers", *Dictionary of Literary Biography*, The Gale Group, Volume 117: First Series, pp. 258-278.

Mellown, Elgin W., 1972. "Characters and Themes in the Novels of Jean Rhys", *Contemporary Literature* 13 pp. 458-475.

Pountney,Christine. "Rhys's fiction", *The Guardian*, May 14, 2005.

Soysal, Funda. 2006. "Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk, *Tante Rosa*, Sevgi Soysal, 8. baskı, İletişim Yayınları, ss.11-15.

Türker, Yıldırım. 2004. "Sadece Bakmaya Karşı", *Bakmak*, Sevgi Soysal, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.7-12.

Türkeş, Ömer A. 2006. "Yürümek Üzerine", *Yürümek*, Sevgi Soysal, 4. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 5-16.

Updike, John. 1990. "Dark Smile, Devilish Saints" *Critical Perspectives on Jean Rhys*, Ed.

Vreeland, Elizabeth. 1979. "Jean Rhys, The Art of Fiction", *The Paris Review*, No. 64

Yüce, Sefa. 2008. “Sevgi Soysal’ın Hikâyeciliği” , *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 1/2, s. 539-548

Kadınlar Dile Gelince, Amargi Yayınları, İstanbul, Eylül 2009.

İnternet siteleri

www.amazon.com

www.bookdrum.com

ÖZGEÇMİŞ

Karin Karakaşlı

Kişisel Bilgiler:

Doğum Tarihi: 05.10.1972
Doğum Yeri: İstanbul

Eğitim:

Lise 1983-1991 Sankt Georg Avusturya Lisesi
Lisans 1991-1995 Boğaziçi Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu
Mütercim Tercümanlık Bölümü
Yüksek Lisans 2006-2008 Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Karşılaştırmalı Edebiyat Programı

Çalıştığı Kurumlar:

2009-Devam Getronagan Ermeni Lisesi, Ermenice edebiyat öğretmenliği
2008-Devam Radikal 2 köşe yazarlığı
2007-Devam Yeditepe Üniversitesi Çeviribilim Bölümü, öğretim görevlisi
1996-2006 Agos Gazetesi, Yazı İşleri Müdürü, editör, köşe yazarı
1995-1996 Tercüme Konseyi, yazılı sözlü çevirmen