



Asya Studies

Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar
Year: 5 - Number: 17 , p. 201-216, Autumn 2021

Yazınsal Metinlerde Bir "Ötekilik" Olarak Kadınlık ve Saç İmgesinin Dışavurumları *

Womanhood As An "Otherness" In Literary Texts and The Expressions of Hair Image

DOI: <https://doi.org/10.31455/asya.971187>

Araştırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliş Tarihi /
Article Arrival Date
13.07.2021

Makale Kabul Tarihi /
Article Accepted Date
25.09.2021

Makale Yayın Tarihi /
Article Publication Date
29.09.2021

Asya Studies

Prof. Dr. Hayriyem Zeynep Altan
Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve
Tasarım Fakültesi, Radyo
Televizyon ve Sinema Bölümü

ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0003-4938-7659>

* Bu makale, 4-5 Ekim 2018'de, Dokuz Eylül Üniversitesi ve DEKAUM (Kadın Hakları ve Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi) işbirliğiyle düzenlenen "2. Uluslararası Kadın Kongresi" kapsamında İzmir'de sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Öz

Gerek yerli edebiyatımıza gerekse de başka ulusların edebiyatına baktığımızda; çoğunlukla kadının varlığının ikincil bir değere hapsedilerek belirli kalıplar içinde verildiğini görüyoruz. Romanlarda, öykülerde, masallarda bir kadının anlatı içindeki yeri ve serüveni ataerkil kültürün dayattığı sınırlara kadar uzanabiliyor. Bu anlayışın en önemli nedenlerinden biri; kadını daima "bedeni" ön plana çıkarılarak tanımlamak ve kadın bedenini de bir "mübadele değeri" üzerinden tanımlamak eğilimidir. Bu bağlamda kadının kendi kültürü tarafından nasıl ötekileştirildiğini belirleyebilmek için; hem eril dilde yazılmış yapıtlara, hem de çoğunlukla kanon dışında bırakılan, dişil bir "poetika"ya sahip kadın yapıtlarına bakmak gerekir. Böylece kadınlığın erkek zihninde ve yaşamında neye karşılık geldiğini algılamak mümkün olur. Dahası bu karşılıkların kadının kendisi tarafından dile getirilen hakikatlerden ne kadar uzak olduğu da anlaşılır hâle gelir. Kadınlık deneyimleri mahrem alana hapsedilerek dilsizleştirilmiş ve erkeğin gereksinimleri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Kültür, dil alanında kimi merkezler kurar ve bu merkezler "ikili karşıtlıklar" üzerinde yükselir. Örneğin, kadın fiziksel yapısı göz önüne alınarak "zayıf" cinsiyet olarak tanımlandığında; erkek otomatik olarak "güçlü" cinsiyet konumuna sahip olur. Bu ikili karşıtlıklar neredeyse her zaman kadının olumsuzlanmasıyla sonuçlanır. Sözü edilen bu kültürel ortamda, hem yaşamın içinde hem de kurgusal yaşamlarda kadının kendi benliğini doğrudan ve kendiliğinden kurabilmesi olanaklı mıdır? Bu çalışma bu soruya yanıt ararken; kadınlığın en ciddi göstergelerinden biri olan saç imgesinin kadın benliğinin dışavurumundaki değerini ortaya koymayı amaçlar. Kadının hem toplumla hem kendisiyle olan iletişimde saçını gösterme, saklama, süsleme, uzatma ya da kesme eylemleri çok farklı anlamlara karşılık gelmektedir. Bu çalışmada, deyim yerindeyse, kadının ta en başından bedeni; erkeğin ve devlet erkinin "mülkü" haline getirilerek "şölenlen dışlanmışlığı"na ve şölenle layıkıyla yer alma çabalarına onun saçıyla kurduğu tekinsiz bağ üzerinden bakılır. Bu bağlamda çalışma, kimi masallar ve romanlardan örneklerle; kuramsal tartışma yöntemiyle sınırları sınar.

Anahtar Kelimeler: Kadınlık, Ötekileştirme, Yazınsal Metin, Saç İmgesi, Benlik

Abstract

When we look through either our native literature or other national literatures; we see that, the being of woman is principally identified in specific stereotypes by making her imprisoned in a secondary value. In novels, stories and fairy tales; the status and the adventure of a young girl or a woman in the narrative, could only reach till the boundaries which was enforced by patriarchal culture. One of the significant reasons of this attitude is the tendency in which woman is always identified by putting emphasis on her body. More than that; the body of woman is still identified over an exchange value. In this regard, in order to identify how woman is marginalized by her own culture; it is required to investigate firstly the literary texts written in male language then the ones which have a feminine poetics especially written by woman novelists. Since the social gender is built over language; following the expressions of the femininity in different literary texts, is the best way to show how the femininity as an otherness is interiorised by women easily. As it is known, culture establishes some centers in the language field and these centers rise over the binary oppositions. These binary oppositions almost every time serve for woman to be negated or reduced. In such a cultural organisation; is it possible for woman to build her own identity directly and instinctively both in life and in fictional stories? This study seeks answer for this question and aims to reveal the value of hair image in the process of self manifestation of woman as a significant sign of femininity. The main purpose of this research is to address the uncanny relation of woman with her hair and enlighten the identity creating process. In this regard, the arguments related with our subject will be examined with some examples from fairy tales and novels by using theoretical discussion method.

Keywords: Femininity, Alienation, Literary Text, Hair Image, Identity

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

Altan, H. Z. (2021). Yazınsal Metinlerde Bir "Ötekilik" Olarak Kadınlık ve Saç İmgesinin Dışavurumları. *Asya Studies-Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar*, 5(17), 201-216.

GİRİŞ

Yazınsal metinler dediğimizde; çok geniş bir yelpazeden söz edildiğini bilmek önemlidir. Ancak kadınlık ve saç ilişkisinin sorgulandığı bu çalışmada iki hareket noktası vardır. Biri, özet bölümünde de ifade edildiği gibi; kadınlığın eril dildeki ve ana-akım söylemlerdeki karşılıklarını irdeleyebilmek için erkek yazınına ve özellikle ataerkil kültürün taşıyıcısı olan masallara bakmak ve diğeri de söz konusu imgeleştirmelerde ve söylemlerde kendi benliğine ve deneyimlerine yer bulamayan kadının nihayet öznesi olduğu kadın yazını alanına bakmak. Bu bağlamda bu çalışmada ağırlıklı olarak masallara ve kadın yazınına temsilen de kimi romanlara bakacağız. Kadın yazını; çoğunlukla görmezden gelinen ya da yirminci yüzyıla kadar hep susturulmuş kadınlık deneyimlerinin bir başkaldırı niteliğinde dışavurumdur. Kadın yazarlar tarafından kaleme alınmış bir çok metin, eril dile karşı verilen mücadelenin bir parçasıdır. Toplumsal cinsiyet "dil" üzerinden kurulduğu için, bir "ötekilik" olarak kadınlığın nasıl içselleştirildiğini gösterebilmenin yolu; farklı yazınsal metinlerde bu kadınlığın dışavurumlarını takip etmektir. Kadına has bu deneyimler genç kızlığa geçiş, evlilik, doğum yapma, kürtaj, menopoz gibi durumlara karşılık gelir. Bu kadınlık deneyimleri daima kadının "kan" imgesiyle kurduğu zorunlu bağ çerçevesinde biçimlenir. Bu durum kadın varlığının kamusal alanla mesafesini de açıklar. Bu bildirideki çözümlemeler sonucunda, Küçük Denizkızı, Pamuk Prenses, Rapunzel gibi masallardaki kadın imgeleriyle kadın romancıların dişil bir dille anlattıkları hikâyelerdeki kadın imgelerinin çok farklı içeriklere sahip olduğu anlaşılır. "Bayan Sartoris" ve "Sen Gittin Gideli" romanlarındaki kadın karakterler, masallardakinin aksine evlilik bağı altında ezilen ve kimlik mücadeleleri veren gerçek kadınlardır. Bir imgeden, bir kalıptan, bir figürden fazlasıdır. Saçlarını cadıyla yaptıkları kötü takaslarda kaybeden masal kadınları nesne konumundayken; aynı kadınlar bu romanlarda, sahip oldukları aidiyetleri krize girdiğinde mücadeleden vazgeçmeyen öznelerdir. Masallar bize kadınlık deneyiminin ve özellikle kadın cinselliğinin hangi değerler altında ve nasıl baskılandığı bilgisini sunarken; kadın romanları da bu baskılara ve yok sayılmaya karşı kadının ürettiği stratejileri ortaya koymamıza yardımcı olacaktır. Bu noktada hem yazınsal metinlerdeki kadın karakterlerin imgeleri hem de bu imgeleri yaratan, yazan "kadın yazar"ın toplumsal imgesi belirgin hâle gelecektir. Şöyle ki, kadının varlığı ikincil olarak benimsenirken; aynı anlayışın uzantıları kadın yazınına da kapsar. Daha açık bir dille ifade edersek; kadın yazınının da erkek yazını "kanon" kabul edilerek düşük değere sahip olduğu, tali nitelik gösterdiği kabul edilir. Bu kabulün ya da yanlış varsayımın altında yatan nedeni irdelemek için, yine kadın bedenine bakmak gerekir. Kadın toplumsal yargılara göre; deneyimsiz olması makbul olan ve öyle benimsenen bir varlıktır. Bu bağlamda sınırlı deneyimlere sahip bir kadın yazarın ürettikleri de ikincil bir öneme sahip olmaktadır. Dahası kadının gündelik yaşam deneyimleri daha çok özel alanda geçtiği için; kamusal başarıya odaklı olan ve kamuda sınırsız olanaklara sahip erkek için, kadının duyarlılıkları, duyguları ve isteklerini ortaya koyma biçimleri pek de bir şey ifade etmez. Zaten kadın yazarın da özgürleşme serüveni hiç kolay olmamıştır. Kadın yazınının görünür olmaya başlaması aşağı yukarı 19.yy'dır. Özellikle İngiltere bu dönemde kadın romancılığının altın harflerine ev sahipliği yapar. Ancak kadının eril dilden soyunmaya başlaması ve kendi dişil dilini inşa etmesi uzun bir süreci kapsar. Her kadın yazarın da kadın cinsiyetine mensup olduğu için, "dişil bir dil"le yazdığını varsaymak hata olur. Örneğin;

"Victoria döneminin son neslini temsil eden kadın yazarlar Suffrajat Hareketi ile Birinci Dünya Savaşı'nı kapsayan süre içerisinde eser vermiştir... Shoewalter erken Yirminci Yüzyıl'ın kadın edebiyatını erkek karşıtı olarak tanımlar. Yani bu romanlar erkek egemen toplumu tanımlayan savaş, teknoloji, hukuk, siyaset gibi alanlara şüpheyle yaklaşırken eril ahlakı da küçük görürler. Bir diğer önemli özellik ise dönemin kadın yazarlarının medeniyet ve ilerleme yanlısamasını erkek varoluş pratiğinin bir uzantısı olarak görmeleridir. Ancak tüm bu farkındalığa rağmen dönemin kadın yazınındaki kadın karakterler kurban olma niteliklerinden bir şey kaybetmezler." (Sakman, 2018: 137-138).

Nil Sakman'ın, Shoewalter üzerinden yaptığı bu saptama oldukça önemlidir. Gerek İngiliz Edebiyatı'nda gerekse Osmanlı döneminde, özellikle Tanzimat ve sonrasında hatta Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadının belirli ölçülerde özgürleştiğini ancak bu özgürlüğünün kadınlık deneyimlerini yaşamak ve dile getirmek söz konusu olduğunda pek de geçerli olmadığını söylemek gerekir. Daha açık ifade edersek, belirli bir farkındalığa erişmiş kadın yazarın romanlarında kadın karakterler hâlâ kurban konumlarını sürdürmektedir. Ancak erkek aklının ortaya koyduğu eril kodların ve erkek egemen kabullerin şartlandırmalarının dışına çıkıldığında; "sızlanma edebiyatı" diye eleştirilen bu eserlerdeki "duygu dili"nin özgünlüğünü fark etmemek olanaksızdır. İnsanlık tarihinin kadın özne dışarıda bırakılarak yazıldığı dikkate alındığında; kadınların kişisel tarihlerini ön plana çıkarttıkları, çoğunlukla "ben" diyerek birinci tekil şahıs kullandıkları, doğa betimlemelerine yoğun biçimde yer verdikleri, üç

noktalarla ve yarım bıraktıkları cümlelerle suskunluklarına görece alan açtıkları bu romanları bugünün yansız bilinciyile yeniden değerlendirmek gerekir. Eril tarih yazımının ortaya koyduğu önem hiyerarşisine göre, özel alan; kamusal alanın yanında daima ikincil değerdedir. Bu bağlamda da kadının gündelik yaşamından beslenerek dillendirdiği mahrem alanı önemsiz sayılır. Bu noktada Feminist kuramın kadın yazınına katkılarını dikkate almak gerekir. Özellikle kadın tarihi çalışmaları; kadınların kişisel tarihlerinin izlerini bulmanın mümkün olduğu günlük, mektup, hatırat, öz yaşam öyküsü gibi yazınsal türlerin yeniden incelenmesini gündeme getirmiştir. Yazıya geçirilememiş, bugüne dek çeşitli nedenlerle dillendirilememiş kadınlık deneyimleri ya da tanıklıkları ise "sözlü tarih çalışmaları" sayesinde gün ışığına çıkmaktadır. "Bir ötekilik olarak kadınlık" biçiminde ifade edeceğimiz olgular, böylesi bir sürecin yansımasıdır. Kadın cinsiyetine ait olmak ya da kadın toplumsal cinsiyetinin bağımlılıkları içinde konumlandırılmak; kadının dünyada olma deneyimini yani bir kişi olma çabasını doğrudan etkilemektedir. Şimdi masallara ve romanlara bu perspektif ışığında bakabiliriz; kadının benlik iddiasında bulunurken ya da silinmiş bir benlikle yaşarken öz imgesiyle ilişkisini irdeleyebiliriz.

1. Masallarda Kadının Ötekiliği ve Bastırılan Aidiyetleri

Masalın sözlü kültürün ilk anlatı biçimi olması ve doğrudan o kültürün taşıyıcılığını yapması, onu; toplumdaki toplumsal cinsiyetin okunuşunu, aşk ve aile ilişkilerini, değerlerin ve arzuların hiyerarşisini ve nihayetinde toplumsal kabulün neleri içerip içermediğini belirlemek konusunda ciddi bir kaynak haline getirir. Masal, kültürel onayın zaman içindeki değişimini ve arketipler gibi değişmeyen ilk imgelerin işlevlerini izlemek açısından da elzemdir. Mikro düzeyde bakarsak; masallar, rüyalar ve mitler kişisel bilinçaltının hazineleridir. Ancak makro düzeyde bakarsak, tüm insanlığa ait ortak bilinçaltının ürünleridir.

"Fulford'a göre, hikâyeleri severiz çünkü bizimle bağ kurarlar. Hikâyelerin kim olduğumuzu ve neye ihtiyaç duyduğumuzu bize anımsatma gücü vardır. Ama daha da önemlisi, hikâyeler; tüm insanlığı bir anlatıcılar geleneğine bağlar. Yaşamın, sevmenin, kaybetmenin ve yeniden bulmanın, değişimin ve ölümün yasalarını içlerinde barındırır. Özellikle kadın psişesi üzerine uzun erimli çalışmalar yapan, psikanalist ve kantadora olan Clarissa P. Estes; 'Kurtlarla Koşan Kadınlar' adlı çalışmasında öykülerin şifalandırıcı gücünü anlatır." (Altan, 2015:152).

Burada önemli bir saptama yapmak durumundayız. Masallar; içinde hayat buldukları zaman diliminde o toplumun isteklerinin, arzularının, ihtiyaçlarının ve güç ilişkilerinin bir örüntüsüdür. Kimi masallar kadın psişesini beslerken, kimileri de erkeğin kahramanlık gereksinimine yanıt verir. Ancak toplum anaerkillikten babaerkilliğe doğru evrildikçe; masalların dokusunda ciddi değişimler meydana gelir ve kadının aitliğinde bulunan ve onu besleyen ruhsal motifler eksilir, dönüşür ve eski işlevlerini kaybederler. Estes, yukarıda sözü geçen eserinde bozulmamış ya da özündeki arketipsel enerjileri büyük oranda muhafaza eden bir çok masalın izini sürmüş ve onlardaki şifalandırıcı gücü ortaya koymuştur. Daha açık biçimde ifade edersek; bu ciddi bir kazı çalışmasıdır. Zaman içinde kadın görünmez olup özel alana hapsedildikçe; masallardaki kadın imgeleri de, kadınlığa ait motifler de erkeğin gereksinimlerine yanıt vermek üzere dönüşmüştür. Bu durum kadın varlığı açısından iki kere kötüdür. Hayatın içinde kendi benliğini ifade etmek konusunda ciddi sınırlamalara tâbi olan kadın cinsiyeti; bir kaçış yeri, bir korunaklı alan, bir beslenme olanağı olabilecek edebiyat alanında da kalıplaşmış baskıların nesnesi olmuştur. "Örneğin Pamuk Prenses gibi masumluğun simgesi olan pek çok masalın erotik, hatta pornografik alt metinler yazdığı, öpüşmenin cinsel birleşmeyi (ve ormanda yalnız kalmakla birlikte erginlenme törenlerini), camın bekareti, aynı zamanda seksüel alanı, kırmızının ise yasak tutkuyu simgelediği çiftkilli masallar; şifreleri çözümlenmede esrarın kendine özgü hazzını cömertçe sunarken, ideolojisindeki sıradanlıkla bir kez daha şaşırtır... Ve hemen her zaman verili kültürün değerleri ya da zaaflarıyla işbirliği yapar. Örneğin toplum kadının mağdur olanını yücelttiği için, masallardaki iyi kadınlar da genellikle zor durumdadır." (Sezer, 2015: 17).

Estes bize masalların özgünlüğü bozulmadan önceki hallerini ve kadın psişesini beslemek ve güçlendirmekteki işlevlerini anlatırken; Sezer, ataerkil ideolojiye göre yeniden üretilen günümüzün en sevilen masallarının alt metnini yani derin yapısını gözler önüne serer. Masalların, çocuktan başlayarak kadın ve erkeğin ve nihayetinde tüm toplumun bilinçaltında arzusunun ve sahip olmanın tezahürlerini denetlediğini söyleyebiliriz. Kadının mağdurluğu bu anlatılarda özellikle önemlidir. Çünkü bu durum, erkeğe kahraman olma fırsatı verir. Bu bağlamda kadının payına düşen de erkeğin kahramanlığından kendine pay çıkartmak ya da mağdurluğunu kullanarak geriden yönetmek gibi karanlık yetilerle donanmaktır. Herhangi bir kahramanlığın öznesi olamayacak kadın böylece kendi varlığının yalnızca bir "güzellik" imgesine indirgenmesine ya da yalnızca anneliğiyle yüceltilmesine rıza gösterir. Ancak zaman

inde kadının kullanılmasına izin verilmeyen potansiyel güçleri baskılarla sıkışır, birikir ve mutlaka kendisine yapıcı ya da yıkıcı biçimde bir alan açar. Kadının, erkek tarafından çoğunlukla büyük bir hayretle ve nefretle karşılanan ani ve yıkıcı eylemlerinin asıl nedeni budur. Kadının benliğinin tasfiyesi son sınırına ulaşıncaya, düz bir çizgi gibi görülüp benimsenen hayatında dev bir "yarılma" oluşur. Bu yarılma kadının son umududur; ya bu uçurumdan kendini aşağı atacaktır ya da bu uçurumu özgürlüğü için bir fırsat olarak kullanacaktır.

Gerek gündelik hayatta gerekse de anlatılarda isyan eden, kimliğine ve hayatına sahip çıkmak için çılgın atan kadının çoğunlukla ölümle cezalandırılması bir tesadüf değildir. "Bağımsız kadın" figürü bir istisnadır. Bağımsız kadın tipleri masallarda da ancak olağandışının giysileri içinde kabul görür. Cadı/Büyücü arketipi tam da bu durumun bir karşılığıdır. Cadılar bağımsız ve güçlüdürler. Bir de "deli kadınlar" istedikleri gibi davranabilirler. Onlar da delilik sıfatıyla aşağılanmışlardır ve bir kimse olma ehliyetleri ellerinden alınmıştır. Masallardaki peri kızlarına verilen onay ise, onların cinsellikten muaf olmalarıyla açıklanabilir.

Ataerki kültürün bağımsız kadın figürle olan ikircikli ilişkisine tarihten gerçek bir örnek sunmak istersek; Batı tarihinin en ünlü bakirelerinden biri olan ve kendisini 1431'de "cadı" ilan ederek yakan kilise tarafından daha sonra "azize" ilan edilen Jeanne d'Arc'tan söz etmeliyiz. Bu uzun cümle bile kadın varlığı karşısında duyulan eril korkuyu dışavurur. Aynı kadın önce cadı sonra azize ilan edilir. D. Binkert, bağımsız kadın figürün ancak olağandışının giysileri içindeyken toplumsal onay alabildiğini Jeanne üzerinden şöyle anlatır:

"Jeanne ancak 'erkek' olarak, erkek giysileri içinde askerlerini yönetebilir; onların arasında ve onlarla birlikte ordugahlarda yaşayabilirdi. Diğer yandan sadece erkek giysileri, onu bir dava, bir hedef için mücadele edebilecek bir insan haline getirmeye yetmiyordu; bu, ancak sonuna kadar savunduğu bakireliğiyle bir araya geldiğinde Jeanne'a dünyayı harekete geçirmek için gerekli olan gücü veriyordu... Erkek giysileri, ona askerlik gündelik yaşamında gerekli olan hareket özgürlüğünü veriyordu ve cinsel tarafsızlığının; bedensel ve düşünsel dokunulmazlığının bir simgesiydi." (Binkert, 1995: 61-62).

Bağımsız kadın figürü olarak Jeanne d'Arc'a verilen toplumsal onay yukarıda dile getirildiği gibi; olağandışı bir konumla olanaklıdır. Üstelik Jeanne kehanetlerini gerçekleştirmesine ve gerçekten de alışılmışın dışında bir komutan olarak İngilizleri büyük ölçüde Fransız topraklarından sürmesine rağmen, Burgondlar tarafından esir alındığında kralı tarafından korunmamış ve engizisyonun kurbanı olmuştur. Onun bir kadın ve azize olarak onurlandırılması çok sonradır. Aynı anlayış masallarda da devam eder. Bir kadının geçici olarak kahramanlık rolüne talip olabilmesi için en önemli koşul, eril figürlerin yokluğudur. Erkek kardeş hastadır ya da ölmüştür. Böylece görev kıza düşer. Ancak kız yolculuğuna çoğunlukla erkek giysileri içinde devam eder. Bu durum, kamusal alanın eril olduğunun ve kadının yerinin özel alan olduğunun da bir kanıtıdır. Başka biçimde söylersek; bağımsız kadın kahraman yalnızca istisnai durumlarda kabul görür. Bu kahraman kadın, evlendikten sonra bu yetilerini de terk etmek zorundadır. Ayrıca masal mutlaka kızın atıldığı maceraların sonunda saflığını/bakireliğini hâlâ koruduğunu gösteren kanıtlar sunar. Bu eril kod, edebiyatımızdaki ünlü eserlerde de işlemeye devam eder. Örneğin; Reşat Nuri Güntekin'in "Çalikuşu" (1922) adlı eserindeki kadın kahraman Feride'nin Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geçen öğretmenlik serüveninin ve hayatta kalma mücadelesinin sonunda sevdiği erkeğe bakire olarak dönmesinde olduğu gibi. Bu bağlamda diyebiliriz ki, kadınların toplumsal onay alması ve ödüllendirilmesi ataerki kültürü içselleştirmeleriyle doğru orantılıdır. Masallarda da ödüllendirilen kadınlar, ağabeyleri, babaları ya da eşleri için kendi benliklerinden vazgeçmiş olanlardır. Bu kadınlar fedakâr, vefalı, şefkatli olmakla övülürler ancak en küçük bir serzenişlerinde de hak etmedikleri biçimde aşağılanır ve yerilirler. Ayrıca kadına ödüllmüş gibi gösterilen evlilikle sona erer, masallar. Evlilik kadının gidebileceği son duraktır. Ondaki sonrası yoktur. Kadın, evli kadın statüsüne bir kez eriştiğinde; ondan hayatının sonuna dek bu statüye hizmet etmesi beklenir. Aynı anlayışın uzantıları gerçek hayatı da kapsar. Tam bu noktada Neval El Seddavi'nin 1974 yılının sonunda idam edilen Firdevs adlı kadının gerçek hayatını anlattığı "Sıfır Noktasındaki Kadın" adlı yapıtından söz etmek yerinde olur: 18 yaşındayken 60 yaşlarında bir adamla zorla evlendirilen Mısır'lı Firdevs, sürekli dayak yediği evi terk ederek sokaklara düşer; defalarca tecavüze uğrar ve sonunda bir fahişe olup çıkar. Mısır'da bir kadının lise diplomasının olması ciddi bir ayrıcalıktır ama, sokaklar Firdevs'in güzelliği ve bedeni dışında hiç bir vasfını tanımaz. Firdevs hiç kimse olmaktan bir kişi olmaya evrilen sancılı yaşamında, özgürlüğü ancak ölümün kıyısında bulur ve sıfır noktasını şu sözlerle anlatır:

"İnsan öldürdüğüm için değil - her gün binlerce insan öldürülüyordu- varlığım onları korkuttuğu için beni ölüme mahkum etmişlerdi... Yaşamı da, ölümü de aşmıştım; çünkü artık ne yaşama arzusu

duyuyor, ne de ölümden korkuyordum. Hiç bir şeyden korkmuyordum. Bu yüzden özgürdüm. Çünkü yaşamımız boyunca bizi köleleştiren isteklerimiz, umutlarımız, korkularımızdır. Özgürlüğüm onları öfkelen diriyordu. Hâlâ istediğim, hâlâ korktuğum ya da özlediğim bir şey kalmış olması hoşlarına giderdi. O zaman beni bir kez daha köleleştirebilirlerdi." (El Seddavi, 2016: 103).

Kaybedecek hiç bir şeyi kalmamış, daha fazla incitilmesi mümkün olmayan bir kadındır Firdevs ve ölümünün altında yatan asıl nedenin; erkeğin korkusu olduğunu haykırırken haklıdır:

"Erkekler kadınlar karşısında korkularıyla baş edebilmek için onları ya aşağılamış ya da yüceltmış; ama oldukları gibi görme konusunda pek mesafe kat edememiş ve bu kaygıyla başa çıkabilmek için insan'ı (aklı) erkekle özdeşleştirip uygarlık diye bir şey icat etmişlerdir. "kadın denize benzer", "kadın bir muammadır" "kadın denen meçhul" gibi sözler erkeklere aittir ve kendi cinselliklerinin apaçık sınırlılığına karşın, kadın cinselliğinin niteliksel farklılığı karşısındaki korkularını ifade eder. Bu nedenlerle, cinselliği olan kadın bir arzu ama aynı zamanda bir tehdit nesnesidir." (Akçay, 2015: 57).

Firdevs kadınlığın sıfır noktasını yaşamıyla ve ölüme başı dik gidişiyle tanımlamıştır. Ülkeler ve onların sözcülüğünü yapan erkekler bu tanımdan bir şey çıkarabilmişler midir? Bu sorunun yanıtı gündelik yaşamlarımızın kayıtlarında mevcuttur.

"Toplumsal sözleşmenin uygulanmasında bir ataerkil gedik var: Kadının cinsel hakları. Bunu ben söylemiyorum. 'Cinsel Sözleşme' adlı yapıtıyla; 1988'den beri toplumsal sözleşme fikrinin uygulanmasında yalnızca erkeği birey olarak kabul eden anlayışı eleştiren, siyaset kuramcısı Dr. Carol Pateman söylüyor ve 17. sayfada görüşlerini şöyle açıklıyor: 'Sivil özgürlük evrensel değildir. Sivil özgürlük erkeklığe ait bir özelliktir ve ataerki hakkına dayanır. Oğullar, babaerkinin sadece basitçe kendi özgürlüklerini kazanmak için değil, kadınları kendilerine ayırmak için yıkarlar. İlk sözleşme toplumsal olduğu kadar, cinsel bir sözleşmedir. Hem ataerkil anlamda, hem de erkeklerin kadınların bedenine düzenli erişimini sağlamada anlamında cinseldir.'" (Pateman, 2017: 17; Akt. Altan, 2021).

Yukarıdaki alıntı, "Dr. Hanım Size sarılabilir miyim?" adlı podcast yayının "Masum Olmayan Son: 'Affetme, ama sev!'" adlı 14. bölümünden alınmıştır. Dr. Gülseren Budayıcıoğlu'nun "Madalyonun İçi" adlı kitabındaki "Çöp Apartmanı" öyküsünden uyarlanan, gerçek yaşam hikâyeleri olarak TRT 1'de yayımlanan "Masumlar Apartmanı" adlı dizide; bir aşk ilişkisinin öznesi olan kadın kahraman İnci, eşi Han Dereñoğlu'nun karanlık geçmişinden kaçmak için boşanma kararı alır. Verdiği bu kararda hamile olmasının da payı vardır. Zira, çocuğunu hastalıklı bir aile ortamında büyütme istemez. Ancak şiddetle mücadelede "Safiye" karakteri üzerinden topluma şifa dağıttığını iddia eden Budayıcıoğlu'nun yazarı olduğu bu dizi metninde de kadının akıbeti değişmez: İnci, aile birliğini bozan kişi olarak, karnındaki bebeğiyle bir trafik kazasında kurban edilir. Sarı saçlı, saçının bir kısmında yeşil bir tutam olan, sevginin gücünün her şeye yeteceğine inanan bu kadın da, geleneksel ataerkil kodlara başkaldırdığı için ölümle cezalandırılır. Dizinin sezon finaline bu ölüm damgasını vurur. Ancak sosyal medyada, özellikle Youtube'taki ilgili yorumlarda; İnci karakterinin ölümü dramatik bir öge olmaktan öteye geçemez. Anlatılardaki kadın ölümlerinin ve bu ölümleri çevreleyen bağlamın; gerçek toplumsal deneyimlerimize yaptığı olumsuz etki ele alınmaz. Oysa her anlatı, ister bir aşk öyküsü olsun isterse de bir polisiye, ideolojik seçimler içerir. Ülkemizde son yıllarda işlenen kadın cinayetlerinin büyük bir kısmının nedeni kadının boşanma isteğinin ve girişiminin erkek tarafından reddedilmesidir. Erkeğin evlilikle yüklediği sorumluluklarını yerine getirip getirmediğine hiç bakılmaksızın; kadın, sözleşmeyi bozan taraf olduğu için her türlü şiddet eylemiyle ve çoğunlukla da ölümle cezalandırılır. Bu bağlamda Amin Maalouf'un "Ölümcül Kimlikler" adlı yapıtıdaki görüşlerine bakmamız yerinde olur:

"Bir kişinin belli bir gruba ait oluşunu belirleyen şeyin temelde başkaları olduğu ne kadar doğrudur; onu kendilerinden yapmaya çalışan yakınlarının etkisi ve onu dışlamak için uğraşan karşı kamptakilerin etkisi. Her birimiz, itildiğimiz, bize yasaklanan ya da tuzaklar kurulan yollar arasından kendine bir yol açmak zorunda; birdenbire kendimiz olamayız, onu adım adım kazanırız... Bir insanın kimliği başına buyruk aidiyetlerin birbirine eklenmeleri demek değildir, kimlik bir 'yamalı bohça' değildir, gergin bir tuval üzerine çizilen bir desendir; tek bir aidiyete dokunulmaya görsün, sarsılan bütün bir kişilik olacaktır." (Maalouf, 2017: 26-27).

Maalouf'un kimlik ve aidiyetlere yaptığı vurgu, kadının toplumsal cinsiyeti üzerinden yaralanarak sürekli "öteki" yapılmasına ciddi bir açıklama niteliğindedir. Eğer kadının aidiyetlerinden herhangi birini tasfiye etmeye kalkarsanız, onun bütün benliğini sarsmış olursunuz. Bu aidiyet kadının cinselliği, anneliği, mesleği, kökeni ya da inancı olabilir. Bu durum, kadının en fazla saldırıya uğrayan aidiyetinin bütün kimliğini istila etmesi anlamına gelir. Bu nedenle feminist kuram farklı kültürlerle,

renklere, inançlara ya da yaşam biçimlerine sahip kadınların tümünün gereksinimlerine yanıt verebilmektedir. Çünkü dünya üzerinde ne kadar farklı hayat süren kadın varsa da, hepsini birbirine bağlayan; cinsel kimliklerini özgürce yaşayamamaları gerçeğidir. Başka biçimde ifade edersek; özet bölümünde dile getirildiği gibi, kadının en büyük sorunu, onun değerinin bedeninin değişim değeri üzerinden tanımlanmasıdır. Mısırlı Firdevs sıra dışı bir iktidarın öznesi hâline gelerek bu tanımı aşmıştır.

Kadından güzel, saf ve uyumlu olması beklenir. Kız çocuk sanki bedenini emaneten taşır. Genç kız olduğunda bu bedenin saflığını korumak zorundadır. Evlendiğinde ise bedeninin tasarrufu eşine geçer. Anne olduğunda bedeni devlet politikalarının bir nesnesidir. Nasıl doğum yapması gerektiğinden tutun da, bebeğini emzirme süresine kadar her şey onun iradesini ve yetilerini hiçe sayarak işler. Kadın doğurganlık yetisini yitirdiğinde de yine bir takım aşağılanmalara maruz kalır. Menopoz kadının yaşlandığının ispatı gibidir. Şayet erkek, bu evredeki karısını işlevsiz bulup genç bir kadınla yeni bir evlilik yapmayı uygun görürse, toplum bu duruma itiraz etmez. Dahası yoluna daha genç bir eşle devam eden erkek, erkekliği yüceltilerek onurlandırılır. Oysa kadın, "erkeğini elinde tutmayı başaramamış", suçlu ve yenik taraf olur. Bu bağlamda erkeğin toplumsal normların dışına çıkarak etik olmayan davranışta bulunmasının sorumluluğu da yine kadına devredilir. Erkek başarılıysa, başarı erkeğin zaferidir; erkek normdan saptıysa, suç kadınıdır. Toplumun ürettiği söylemlere bakıldığında, bu kabul dil tarafından da yinelenir. Örneğin, erkeğin yaşlandığında karizmatik olması ama kadın yaşlandığında bunun "işlevsizlik"le bir tutulması. Aynı anlayışın izlerini "Erkeğin güzeli olmaz," deyişinde de buluruz. Kadının pek çok şey olması beklenirken; bütün bu özelliklerin karşısında, erkeğin tek bir aidiyeti yeterlidir: Erkekliği. Bu noktada çirkin kurbağanın krala ya da prene dönüşüğü masalları anımsamak faydalıdır. Çirkin kurbağadan bir eş çıkartmak kadının sorumluluğudur. Kız kurbağayı öper ve kurbağa dönüşür. Evliliği kadın için cazip hâle getiren bir dönüşüm imgesi vardır burada. Ancak bu cazibe kadının gerçekliği deneyimlemesiyle son bulur. Şayet çirkin kurbağa dönüşmüyorsa, yine kadın suçludur. Kadınlardaki bu suçluluk duygusu onların benliğini aşağı çeken en önemli unsurdur. İngiliz edebiyat kanonuna adını altın harflerle yazdırmış olan V. Woolf bile bu suçluluk duygusundan kurtulmadan yazmadığını açıkça itiraf eder:

"Benimki, hatırlar gibiyim, ünlü bir adamın romanı üzerineydi. Ve bu incelemeyi yazarken fark ettim ki eğer kitap incelemeleri ve eleştirileri yazacaksam savaşmam gereken bir de hayalet vardı. Bu hayalet bir kadındı; onu daha yakından tanıdıkça ona ünlü bir şiirin kadın kahramanının adını verdim: Evdeki Melek... Kalem elime alır almaz arkamdan kayıp gelerek fısıldadı: 'Tatlım, sen genç bir kadınsın. Bir erkek tarafından yazılmış bir kitabı eleştiriyorsun. Anlayışlı ol, sevecen ol, gurur okşa, aldat, cinsiyetimizin bütün maharetlerini ve cilveli kurnazlıklarını kullan. Her şeyden önemlisi, saf ol.' ... Sonunda onu öldürmüş olmakla gurur duysam da, verdiğim mücadele çetindi." (Woolf, 2017: 112-113).

Woolf'a göre; "Evdeki meleği öldürmek" kadın yazarın mesleğinin bir parçasıydı. Kadın yazarın ataerkinin dayattığı sahtelikten kurtularak kendi benliğinin arayışına çıkması bütün bir toplumsal dönüşüm için hayati önemdedir. Çünkü sahip olduğu tek hayatı da yaşayamayan ve bu nedenle başka hayatların özlemine çeken kadın, sonunda romanlarda kendi psişesini canlandıracak hakiki kadın deneyimlerine rastlayabilecektir. Yazınsal metinlerde kendi ötekiliğinin izlerini yakalayan kadın giderek kimliklenmeye başlar. Ancak Maalouf'un da dile getirdiği gibi, kimliklenmek bir süreçtir ve temelleri çocuklukta atılır. Erkek çocuklar kızlarla kıyaslandığında; annelerinden ayrılmada ve özerk bir benlik edinmede görece daha başarılıdırlar. Daha doğrusu bu ayrılık toplum tarafından onay alır. Ancak söz konusu kız çocukları olduğunda; hem annenin, hem de toplumun tavrı farklıdır. Anne oğlunu ayrı bir kişi gibi; kızını ise kendi varlığının bir uzantısı ya da telafisiymiş gibi "narsist" biçimde sever. Ayrıca toplum da kız evlenip yuvadan gitmedikçe, kıza başka bir özerk yaşam alanı vermemek konusunda kararlıdır. Bu koşullar kız çocuklarının özerklik duygusu geliştiremeden, başkalarına bağımlı olarak yaşamalarını doğallaştırır ve bağımlılığın ya da aşırı bağılılığın kadın cinsinin karakteristik bir özelliği gibi algılanmasına zemin hazırlar. Bu nedenle masallarda kadın kahramanlara daha az rastlarız. Kadın baştan şöleden kovulmuştur. Şölene yeniden dönebilmek için, sahip olduğu aidiyetlerden ödün vermek zorundadır. Bu bilgiler ışığında kadının benlik arayışını anne-kız ilişkisinden bağımsız düşünmek olanaksızdır. Hem masallarda hem de romanlarda; bir kadının varlık gösterebilmesinin ve kadınlık eşiklerinden sağlıklı biçimde, başarıyla geçebilmesinin biricik koşulu anneye kurulan ilk bağın niteliğidir. Bu durumda kadının kendisiyle iletişimde ve dişiliğini yaşama biçimlerinde "anne" anahtar öğedir.

2. Annesiz Kızlar, Kaybolan Benlikler ve Kesilen Saçlar

Şöleden dışlanmış kadınları yani kadınlığını bir ötekilik olarak yaşamak zorunda bırakılan kadın kahramanları ünlü masallarda kolaylıkla buluruz. Örneğin Hans Christian Andersen'in yazdığı "Küçük Deniz Kızı" masalında; altı kız kardeşin en küçüğü olan kahramanımız, 15 yaşına bastığı gün denizlerin altındaki yurdunu terk edip yeryüzüne çıkar ve bir gemide doğum gününü kutlayan prenze âşık olur. Masal bize bir aile imgesi sunarak başlar. Burada kahramanımızın annesinin yokluğu, "kralın karısı ölmüştü" sözüyle okuyucuya aktarılır. Bu yokluk "babaanne"nin varlığıyla doldurulmaya çalışılır: O, kralın annesidir, evi yönetir, altı kız çocuğuna bakar ve "Deniz yüzeyine çıkmış yaşlı bir denizkızı olarak torunlarına ilginç öyküler anlatmaktadır ve kızlar, deniz dibi dünyasının dışındaki yeryüzü dünyasını ve oradaki insanları bir gün görebilecekleri umuduyla yaşarlar." (Altan, 2019 : 112).

Burada karşımıza iki önemli arketip çıkar. Biri "anne" arketipidir, diğeri "şifacı" arketipidir. (Öykülerle şifalandıran kantadora rolü). Bu masalda öne çıkan unsur, 15 yaşındaki deniz kızının anne sevgisinden yoksunluğudur. Annenin yokluğu; hem ilk sevgi nesnesinin özlemiyle bir arayışa gidileceğinin, hem de bu yolculuğun daha baştan kaybedilmiş olduğunun göstergelerini içinde taşır. Küçük Deniz Kızı ninesi tarafından yetiştirilse de, onun anlattığı hikâyelerle bilinci genişlese de; onu kendi deneyimleriyle besleyecek, yaşam enerjisi yüksek bir anneden yoksundur. Masaldaki kayıp nesne "aşk" gibi gösterilse de, esasında "anne"dir. Yaşam hakkında sınırlı bilgiye ve deneyime sahip olan "saf genç kız" imgesiyle karşılaşırız burada. Gerçek annenin koruyuculuğu olmadığı (annenin yokluğu ya da varken simgesel yokluğu); kız, kötü sözleşmelere girer ve çoğunlukla kaybettiği şey saçları olur. Küçük Deniz Kızı, prensle bir gelecek umuduna sahiptir. Prensi batan gemiden kurtarmış ve böylece hayat kurtaran bir kahramanlığın öznesi olmuştur. Ancak insanların dünyası farklıdır ve onun en çok ihtiyaç duyduğu şey, diğer kadınlar gibi bir çift bacağına sahip olmaktır. Bunu elde etmek için cadıyla bir anlaşma yapar. Sesi karşılığında bu bacaklara sahip olur. Artık diğer kadınlara benzemektedir, güzeldir. Ancak sesi olmadığı için kendini ifade etme şansı yoktur. Prens, kendisini kurtaranın bu kız olduğunu hiçbir zaman öğrenemez ve ailesinin uygun gördüğü, komşu krallığın kızıyla evlenerek mutlu olur. Küçük Deniz Kızı'nın eski yaşamına dönmek için son bir şansı vardır. Kız kardeşleri onu kurtarmak için cadıyla bir anlaşma yaparlar: Saçlarını cadıya vermeleri karşılığında, büyü bir kama elde ederler. Küçük Deniz Kızı bu kamayı prensin kalbine sapladığında ve kanı kızın ayaklarına aktığında; yeniden kuyruğuna kavuşabilecektir. Ancak prenze âşık olan kahramanımız onu uyurken öldürmeye kıyamaz ve gün doğarken bir köpüğe dönüşür. Bu son açıkça kadının cezalandırılmasıdır. Kız, evden ayrılmasının, âşık olmasının ve yeni filizlenen dişiliğinin arzularıyla hareket etmesinin bedelini hayatıyla öder. Egemen ideolojinin toplumsal cinsiyet üzerinden yaptığı örtük bir uyarı vardır bu masalın alt metninde: Ailesinin onayını alan erkek evlilikle ve statüyle onurlandırılır. Oysa evlenmeyi başaramayan kız kendini yok etmek zorundadır.

Bir kız kahramanın benzer biçimde kötü sözleşmelere girerek kendi benliğinden vazgeçişine diğer bir örnek ise, 1812'de Grimm Kardeşler'in yazdığı daha sonra 1937'de Walt Disney'in aynı öyküden bir çizgi film klasiği çıkarttığı "Pamuk Prenses" masalıdır.

Pamuk Prenses masalı, kraliçenin dikeş dikerken eline iğne batmasıyla ve ardından üç damla kanın kara düşmesiyle başlar. Kraliçe beyaz, kırmızı ve siyahtan oluşan bu görsellikten öyle etkilenir ki, bir kız evlat diler. Kraliçe dilediği gibi kar kadar beyaz tenli, kan gibi kırmızı dudaklı ve abanoz gibi siyah saçları olan bir kız doğurur ve ardından ölür. Grimm kardeşlerden önce; yani masal henüz sözlü kültürün bir ürünüken ise, anne hayattadır ve türlü kıskançlık gösterileri sergileyerek kızını üzer. Burada anlatıdaki dişil tavrın yine ataerkil kültür tarafından tasfiye edildiğini görüyoruz. Annenin ikili doğasından korkulup anne yazılı kültürde aklanır ve kötülük "üvey anne"ye devredilir. "İyi anne-kötü anne" imgesinin bir bölümü bastırılarak ailenin dışına atılır. Bu durum annelerin önce "kadın" olduğunu kabul etmekte zorlanan bir kültürün varlığına işaret eder. Kadının hevesleriyle, kaprisleriyle bütünleşen dişil varlığı reddedilir. Anne hep iyi olmak zorundadır. Kadın evdeki melektir. Bütün masallardaki tek ve güçlü "cadı" imgesinin kaynağı budur. Dişiliğin yadsınan karanlığı yüzyıllarca birikmiş ve varlığına cadıda onay bulmuştur. Bu yüzden cadıyla karşılaşmayan hiçbir kadın olgunlaşamaz. Cadı, kadının kendisinden mahrum bırakılan karanlığın bilgisi ve gücüdür. Bu masalda da anne arketipinin ön planda olduğunu görüyoruz. Kral ikinci kez evlenir ve Pamuk Prenses güzellik takıntısı olan bir kadının kaprisleriyle büyümek zorunda kalır. Üvey Anne sihirli aynasına sorar: "Var mı benden güzeli bu dünyada?". Yanıt hep aynıdır: "Sizden güzeli yok, kraliçem,". Ancak Pamuk Prenses yedi yaşına gelince, aynanın verdiği yanıt değişir. Bu sayı masallardaki önemli bir göstergedir. Çünkü kadının büyüme döngüsü yedi üzerine kuruludur. Pamuk Prenses'in dişiliğine gönderme yapılır. Kraliçenin artık bir rakibi

vardır: Pamuk Prenses. Burada örtük olarak anne ve kızı arasındaki karmaşık ilişkinin tezahürü söz konusudur. Ancak, anne üvey olduğu için; iki dişi varlık arasındaki mücadeleyi iyi ve kötü arasındaki savaş olarak okumamız istenir. Kraliçe aynasından aldığı bu farklı yanıtı tahammül edemez ve kızı öldürmek için türlü yollara baş vurur. Öncelikle bir avcıyı kızın ciğerini getirmekle görevlendirir. Ancak avcı kızı öldürmeye kıyamaz ve kraliçeye bir geyiğin ciğerini kanıt olarak sunar. Bu arada Pamuk Prenses ormanda kulübelere rastladığı yedi cücelerle yeni bir yaşama başlar. Çok zaman geçmeden gerçek ortaya çıkar ve kraliçe kılık değiştirerek ormandaki kulübeye gider. Kızı önce ipek şalla sonra tarakla, en sonunda da elmayla kandırmaya çalışır. Burada karşımıza "zehirli tarak" imgesi çıkar. "Saçların ne güzel, gel ben tarayayım," der kraliçe ve tarak prensesin başına değer değmez kız ölü gibi yere yığılır. Burada tarak saça yapılan bir göndermedir. Yine bir "saç sembolizmi" iş başındadır. Pamuk prenses cüceler tarafından cam bir tabutun içine konur. Bir gün oralardan geçmekte olan bir prens kızı görür ve ona âşık olur. Prensesi öpmesiyle kız canlanır. Evlenip mutlu olurlar.

Bu masalda, Küçük Deniz Kızı'ndan farklı olarak anne ile kızın rekabetine tanık oluyoruz. Böylesi bir rekabet toplumsal onay almadığı için; anne üveydir. Annenin karanlığı abartılarak kız yine hayatın içinde yalnız bırakılır ve böylece erkeğin korumasına sığınacak bir duruma gelir. İyi kalpli, saf kız toplumun onayını alarak evlilikle ödüllendirilir. Benzer motiflere sahip bir diğer masal da "Rapunzel"dir.

Çocuk sahibi olmak isteyen ve bu dileği kabul olan bir kadın, evlerinin yakınındaki bir bahçede yetişen bir bitkiye aşerer. Kocası kadının bu şiddetli arzusuna karşı koyamaz ve cadının bahçesinden bu bitkileri çalar. Kadın bu bitkiyi yedikçe yemek ister. Koca her gün cadının bahçesinde artık. Bir gün cadıya yakalanır. Karısının durumunu anlatarak ondan af diler. Cadı tek bir şartla adamın bitkileri almasına izin verir: Çocuk doğduğunda cadıya verilecektir. Burada da erkeğin cadıyla kötü bir sözleşme yaptığına tanık oluruz. Rapunzel doğar doğmaz, cadı kızı alır. Cadı, kızı öz annesiymiş gibi davranır. Kız gerçeği bilmez. Rapunzel 12 yaşına geldiğinde güzelliği güneş gibi parlar. Rapunzel'i kaybetmek istemeyen cadı onu ormandaki bir kuleye hapseder. Oraya tek çıkış yolu, Rapunzel'in uzun, güçlü, örgülü saçlarıdır. Cadı kızı seslenince kız saçlarını aşağı uzatmaktadır. Rapunzel burada çok yalnızlık çeker ve şarkı söyleyerek kendini oyalamaya çalışır. Bir gün oralardan geçmekte olan bir prens kızın sesini duyar ve onunla tanışır. Bu tanışıklığı öğrenen cadı, Rapunzel'in güzelim saçlarını keser ve onu ıssız bir çöle bırakır. Ardından kuleye çıkıp prensin gelmesini bekler. Cadının pencereye bağladığı örgülü saçlara tutunarak kuleye tırmanan Prens, karşısında cadıyı görünce çok şaşırır. Cadı, prensi büyülü bir suyla kör eder. Prens de mecnun misali çöle düşer. Sonunda Rapunzel ve prens çölde buluşurlar. Rapunzel'in göz yaşları prense değer değmez; prensin gözleri açılır. Krallığa döner, evlenirler ve sonsuza dek mutlu olurlar.

Bu masalda da kız bir yolu bulunup yine öz annesinden mahrum bırakılır. Üstelik cadıyı annesi bilmektedir. Rapunzel ergenliğe geçişle birlikte yine dişi rekabetin nesnesi konumundadır. Öz annesi tarafından sevgiyle, ilgiyle beslenemediği gibi; yeşermeye başlayan dişiliği yüzünden de cezalandırılır. Genç kız yine kurtarılması gereken kötü bir durumun içindedir. Erkeğin kahramanlık yaparak yüceleceği koşullar oluşmuştur.

Bu üç masalda ortak imgeler ya da motifler vardır: Annesizlik, ergenlik evresindeki zorunlu yalnızlık ve cadıyla yapılan kötü sözleşmeler. Aslında bu motifler yalnızca bu üç masalla sınırlı değildir. Genç kız hemen her zaman çeşitli nedenlerle annesinden ayrı düşmüştür ya da annesini hiç tanımamıştır. Kızın dişi enerjisinin aktif hale gelmesiyle başına gelen kötülükler eşzamanlıdır ve bu kötülükler içerisinde daima cadıyla bir randevu vardır. Daha önce de dile getirildiği gibi; kötü sözleşme genç kızın kendi varlığı için elzem olan, çok değerli bir şeyin takası üzerine kuruludur. Bu değerli şeyler imge düzeyinde değişse de; vurgu yapılan, her zaman kadın bedeninin "değişim değeri"dir. Kadının sesi, saçı, bacağı, memesi vb. nitelemeler onun dişiliğinin yani cinsel enerjisinin denetlenebilirliğini ve bir alışveriş nesnesi olabileceğini ortaya koyar. Kadın kahraman arzuladığı şeye kavuşabilmek için, her zaman bedeninden bir parça vermek zorundadır. Bu vazgeçişler ise duygu aleminden bağımsız gerçekleşemez. Bu bağlamda kadının feragat ettiği şey, kimliğidir, ruhudur, kadınlığıdır. Bir masalın binlerce yıl yaşayabildiğini hesaba kattığımızda, kadının şöleden kovulmuşluğunun izlerini neden kazı yaparak bulmak zorunda olduğumuz açıklığa kavuşur. Örneğin;

"İngiliz Durham Üniversitesi'nde yapılan bir araştırma, Kırmızı Başlıklı Kız masalının en az 2 bin 600 yaşında olduğunu ve dünya çapında 35 versiyonu bulunduğunu ortaya koydu. Çin'de Kırmızı Başlıklı Kız, kötü kurt tarafından değil; kötü kaplan tarafından kandırılıyor. İran'da ise küçük kız çocuklarının gezintiye çıkması garip karşılandığından, hikâyenin kahramanı bir erkek çocuğuna

dönüşüyor... Bu öykülerin pek çoğu yakın zamana dek kağıda dökülmediğinden, nesiller boyunca ya yanlış anımsanıyor ya da bazı öğeler baştan kuruluyor." (Sezer, 2015: 167).

Yukarıdaki açıklama, anlatının kültürel değişime göre biçimlendiğini vurgular. Kırmızı Başlıklı Kız masum bir kızın deneyimsizliğini anlatıyor gibi görünse de, pek çok masalda olduğu gibi kadın cinselliğiyle ilişkili, erotik yananlarla yüküdür. Kültür tercih ettiği merkeze ve temel değer yargılarına göre bu anlamları dil içinde örter, eksiltir ya da tasfiye eder. Ancak görüldüğü üzere bazı imgeler değişmeden kalır ve gelecek nesillere anlatı içinde aktarılır. Bu imgeler içinde, kadının saçının kesilmesi ve hemen her zaman cadıya verilmesi, üzerinde durulması gereken bir izlektir. Eski kültürlerde saç kesme, "kurban etme" davranışı olarak karşımıza çıkar. Saç, Tanrı'ya sunumun bir nesnesidir. Günümüz Türk halk kültüründe, yöreden yöreye farklılıklar göstermekle beraber çocuğun büyüme ve erginlenme dönemleriyle ilgili kimi inanışlara bağlı uygulamalar görülür. Doğum, ergenlik ve ölüm en temel geçiş safhalarıdır. Karakaş'ın Diyarbakır adetleri üzerinden örnekleyerek verdiği bilgilere göre; "Çocuğun saçı, genellikle çocuk bir yaşına geldiği zaman kesilmekte; ilk saç kesildiğinde sadaka verilmektedir. Oğlan çocuğunun ilk saçını, amcası veya dayısı keser. Çocuğu tıraşa götüren kişi kimse çocuğa bir hediye alır. Kız çocuğunun ilk kez kesilecek saçını dayısı keserse, çocuğun saçının gur olacağına inanılır. Bazı aileler, çocuklarının saçlarını ilk kez kesecekleri zaman, akika kurbanı keserler. Çocuğun "ilk saç"ının kesilmesi ile ilgili inanç ve pratikler, günümüz Diyarbakır kültüründe yaşatılmakta; çocuğun kesilen ilk saç için sadaka verilmekte ve bu saç, anneler tarafından özenle saklanmaktadır." (Karakaş, 2014: 8).

İnsan saçının sağlık ve bereket inancıyla Tanrı'ya kurban edildiği gelenekler hâlâ kimi kültürlerde ve yörelerde devam ediyor. Çocuğun ya da gencin iyi bir talihe ya da uzun bir ömre sahip olması için yapılan bir çok ritüelde saç imgesi var. Saçın kesilmesi kadar uzatılması da kimi inanışlara göre özel anlamlar içerebiliyor. Saç, tüm kültürlerde değişim değeri olan, önemli bir nesnedir. Toplumsal ritüellerde bu değişim değeri ön plana çıkar. Saç Tanrı'ya sunulur ve karşılığında sağlıklı bir ömür dilenir. Bu noktada Freud'un tabu ve totem gibi kavramların işlevlerini sorguladığı çalışmasına başvurmak faydalıdır. Freud, bireyin dünyaya karşı aldığı tavırda; gerçeklik ve düşünce ilişkisini irdeler ve düşüncenin üstünlüğüne vurgu yapar. Bu bağlamda ritüellerin ve tabuların gücünü, onlardaki çalışma prensiplerini kavrayabiliriz:

"Tabuda olduğu gibi, nevrozlardaki yasakların çekirdeği de dokunma edimidir, 'dokunma korkusu' deyişi buradan gelir... Yasak olan şeyi anımsatan ve böylece o şeyle zihinsel de olsa bir ilişki kuran her şey, doğrudan doğruya bedenle dokunma kadar yasak oluyor... Zorlama yasaklarının büyük bir yer değiştirme yeteneği vardır, bir şeyden diğer bir şeye yayılmak için her nedenden yararlanırlar ve o şeyi de 'çekilmez' bir duruma getirirler... Yasak tümüyle bilinç bölümünde yerleşmiştir, oysa hâlâ yaşamakta olan dokunma zevki bilinçaltında kalmıştır, kişinin ondan haberi yoktur." (Freud, 2016: 40-43)

Freud burada "düşüncelerin kesin erki" olarak tanımladığı güçten söz etmektedir. Sihir, büyü gibi olağandışı ifadesinde ve hayata geçirilmesinde düşünce, inanç, arzu ve korku gibi kavramlar iş başındadır. Freud'a göre; her yasak bir istek gizlemektedir. Bu nedenle masalarda ve rüyalarda imgeler şifrenir ve gizli bir dil inşa ederler. Bu bilgiler ışığında diyebiliriz ki; kimi tabuların güç seviyesi; bu tabuların nesnesi olan kimsenin anlamına bağlıdır. Örneğin, kimi arkaik kültürlerde halktan birinin doğrudan kralla konuşması ölüm demektir. Kilise aforozlarında görüldüğü gibi; bazen de tabulaştırılan bir kimse değil, bir gruptur ya da bir eşyadır. Tabunun gücü, toplumun ona verdiği anlam ve değerle eşitir. Bu bilgilerde ruhsal yaşamın bilinçdışı kısmını görüyoruz. Bu perspektifle yeniden kadının ötekiliğine bakarsak; varlığının bir tabuya karşılık geldiğini kolayca görürüz. Kadın, erkekten farklı olmasının sonucunda tabulaştırılmıştır. Hem kutsaldır, hem de aşağı varlıktır. Çünkü tabular "çift değerli" duygular yaratır. Erkeğin bilinci başka şeyler söylerken; bilinçaltı başka eylemlerde bulunur.

Masalarda kadının saçını kesip cadıya vermesini nasıl yorumlamalıyız? Kadının toplumsal beklentilerin dışına çıktığında toplum tarafından cezalandırılma isteğini mi ifade eder saç kaybı? Yoksa bu edim kadının ikili bir hayat sürmekte olduğu için kendini cezalandırma yöntemi midir? Yani bir suçluluk duygusunun dışavurumu mudur? Ya da Freud'un "Totem ve Tabu" adlı eserinde dile getirdiği gibi; tabuların kaldırılmasına ya da tabulu kimsenin kurtuluşuna hizmet eden bir "kefarete ödeme" davranışı mıdır? Kadınlar, suçluluk duygularını kefarete ödeyerek bertaraf etmeye mi çalışırlar? Yoksa kadın, saçını keserek birilerine meydan mı okur? Yeni bir kimlik iddiasında mı bulunur? Yoksa kendi arzularına ve hedeflerine alan bulamadığı için; bir kişi olamayışının yasını mı tutmaktadır? Saçını keserek, kendine yası için alan mı açmaktadır? Saçını kesen kadın gizlenmek mi yoksa ifşa olmak mı ister? Tüm bu sorulara verilecek kesin yanıtlar yok elbette. Bu sorulara yanıt olabilecek durumlar,

anlatılar ve tanıklıklar var. Bu bağlamda masallarda ve erkek egemen söylemlerde karşımıza çıkan bu imgelere, motiflere bir "karşı alan" sunan kadın yazınından örneklerle bakacağız.

3. Kadın Romanları: Kadınlığa İçerden Bakmak

Kadın romanı ya da kadın romancı gibi sınıflandırmaları sorunlu kılan kimi toplumsal alışkanlıklara karşın, söz konusu "kadın" ibaresinin önemli olduğu açıktır. Özellikle bu çalışma dışıl poetikaya sahip kadın yazar kimliğine odaklanır. Yani bu sözcüğü bir küçümseme tavrı için nesne yapanlar bu çalışmanın ilgisi dışındadır. Kadın deneyimlerini ve kadın varoluşunun tezahürlerini kadına özgü bir dil içinde kuran yazar öznelerdir, bizim odağımız. Tam bu noktada Lauren Elkin'in "Flanöz - Şehirde Yürüyen Kadınlar" adlı yapıtında sözünü ettiği "flanözlük" kavramıyla bağ kurmaya ihtiyacımız var.

"Fransızca flâner filinden gelen flâneur, 19. yüzyılın ilk yarısında Paris'in cam ve çelikle kaplı pasajlarında doğmuş ve 'amaçsızca dolaşan kişi' anlamında kullanılmaya başlanmıştı... Zaman ve paraya sahip, dikkatini vermesi gereken acil bir sorumluluğu olmayan erkeğe has bir ayrıcalık ve serbestliğin sureti olan flanör, ayaklarıyla ezberlediği için orada yaşayan pek çok kimseden daha iyi anlıyordu şehri... Kendini şehir boyunca titreyen tellere göre akort eden flanör, öğrenmeksizin biliyordu her şeyi." (Elkin, 2018: 13)

Burada, çalışmanın başından beri sözünü ettiğimiz "deneyim" olgusuna yapılan atf söz konusudur. Serserilik etmek, sokağın bilgisine açık olarak özgürce gezmek, gözlem yapmak ve bunları yaparken "görünmeme ayrıcalığı"na sahip olmak erkeğin tekelindedir çoğunlukla. İnsanlık tarihi boyunca bir kadının tek başına sokakta yürütmesi sorun olmuştur. "Rastlantılara açık bir yürüyüş, çoğu kadının asla sahip olmadığı bir şey. Biz kadınlar neredeyse hemen her zaman önceden kararlaştırılmış, bizim için öngörülmüş yerlere gideriz. Ayaklarımız ezbere bilir yolu. Biz değiştirmesek, hep aynı şeyleri görür, aynı kokular içinden geçeriz. Bir süre sonra da özel bir şey bize dokunup bizi uyandırmadıktan sonra, görmeyi unuturuz. Bizim yürüyüşlerimiz çoğunlukla içe dönüktür. Zihnimizin odacıklarındaki öğretilmiş sınırlar içinden bakarız duygularımıza." (Altan, 2021) (Bir kadının tek başına yürüyüşe çıkamamasının metaforik açılımları için; bilimsel bir dilden çok, kişisel bir anlatı formunda sunup seslendirdiğim "Rastlantılara Açık Bir Yürüyüş" adlı podcast yayına bakınız).

Bu bağlamda kadınların önünü kesen sınırlandırmalardan muaf oldukları düşünülen "fahişeler" bile bir flanörün (gezen erkeğin) özgürlüğüne sahip değildir. Ancak başat olan toplumsal kuralları kendi gereksinimlerine göre yorumlayan, esneten ya da tümüyle reddeden kadınlar her zaman var olmuştur. Bu kadınlardan bazıları da dışıl dilin (yazan) öznelidir. Örneğin, birçok yapıtının beklenmedik ilhamını yürürken bulan V. Woolf ya da 1830'larda kadın kıyafetleri içinde yürümenin ne kadar konforsuz olduğunu algılayıp kendisine ceket ve pantolon diken George Sand. Erkek adıyla yazan, gerçek adı "Amandine Lucile Aurore Dupin" olan Sand; belki de bu sıra dışı kadın yazarlar içindeki en aykırı kimliktir. "Bir erkek gibi giyinmeleri Sand'ın karakterlerinin hayatın farklı deneyimlerine, başka fikirlere ulaşmalarına ya da cinsiyetler arası eşitsizliklere dikkat çekmelerine olanak tanır." (Elkin, 2018: 138).

Bu bilgiler ışığında rahatlıkla diyebiliriz ki; özgürlüğün yürümekle ve düşünmekle doğrudan bağı vardır ve bu bağ maalesef dünyadaki tüm kadınlara açık değildir. Üstelik yazarlık, böyle bir özgürlüğe talip ya da sahip olmaksızın yapılabilecek bir iş değildir. Bu bağlamda kadın yazar; erkeğin tekelindeki bir alanda kendine yer açma savaşı vermek, kendisinden esirgenen kamusal alanın gücünü kalemine taşımak zorundadır. Çünkü sürekli bakılan nesne konumundan, gören özne konumuna geçmeksizin yazması olanaksızdır. Flanözlük yapmak bir anlamda "evdeki meleği" öldürmektir.

Şimdi biri Alman diğeri İtalyan olan, iki kadın yazarın kadın varoluşunun krizine odaklanan romanlarını incelemeye geçebiliriz: "Bayan Sartoris" ve "Sen Gittin Gideli".

Elke Schmitter'in "Bayan Sartoris" adlı romanının kadın kahramanı yıllar sonunda pek çok şeyin sıradanlaştığını ve aslında kendisinin uzun süredir hayatı yaşamıyor olduğunu bir yasak aşk ilişkisi içinde fark eder. Bayan Sartoris kocasını seven, kayınvalidesini eşinden de çok seven, boyunca kızı olan, kendi hâlinde yaşayan bir kadinken; hayatına aniden giren bir adam sayesinde, benliğinin gizli kalmış yanlarıyla ilk kez buluşur. Bir süre herkesin gözünden uzakta buluşup tutkulu saatler geçirirler ve sonunda eşlerini terk edip birlikte kaçmaya karar verirler. Kadın sabahın üçüne doğru buluşacakları yere gelip beklemeye başlar. Arabanın farlarını açar, kapar ve sabırsızlık içinde sigara yakar. Bayan Sartoris'in sevgilisini beklediği bu üç saat, yaşamının yepyeni bir dökümüdür ve duygularını şöyle ifade eder:

"Son yirmi sene hayat, ben içinde olmadan geçmişti. Bugüne kadar hiçbir günü, bir erkekle hiç yataktan kalkmadan, yalnızca konuşup sevişerek geçirmemiştım. Bir mutfak sandalyesinde, elimde şarap kadehi ve önümde aşkımdan içemediğim bir tabak çorba olduğu halde oturmamiştım. Kimseyle salonda vals yapmamış, ormanın içinde oynaşmak için aceleyle kenara park etmemişim... Hiç kimseye günlüğümü göstermemiş, hiçbir adamla beraber banyo yapmamış, yılbaşında onunla yalnız kalmamış,... Hiçbir adamla çıplak denize girip sonra çimlere uzanmamışım. Gerçek bir aşk mektubu okumamış, hiçbir adama bütün paramı vermemişim. Bugüne kadar hiç sevmemiş ve durmadan saate bakmak zorunda kalmamışım." (Schmitter, 2001: 85-86).

Almanya'da yayımlanmasından kısa bir süre sonra farklı dillere de çevrilen bu yapıt, kimi çevrelerce "Modern Madame Bovary" olarak nitelendirilmiştir. Kanımca bu nitelendirme pek de yerinde değildir. Dahası, bu çalışmanın savları bağlamında düşünüldüğünde; bu anlatıda bizi ilgilendiren tek bir olgu vardır: Kadın benliğinin keşfi. Yukarıdaki alıntıda, bir kadının en mahrem deneyimlerine ve aynı zamanda gündelik sıradan eylemlerin âşık bir kadının algılarıyla nasıl süslenerek zenginleştiğine tanık oluruz. Schmitter'in kadın kahramanına kurdurduğu bu cümlelerde ve bunların kuruluşundaki dizimde; beklenmedik bir "masumiyet" bulunur. Bu, o güne kadar varlığından haberdar olunmayan bir "deneyim açıklığı"nın ilk kez kadını kucaklamasıdır. Cümle kalıplarına bakıldığında; "Ben hiç" diye başlayıp öyle süren, tekrara dayalı bir öyküleme görülür. Bu öykülemenin en ilginç yanı da; kadın kahramanın ilk kez yaşadığı onca deneyimi dillendirirken "yapmamıştım" ya da "etmemiştim" biçiminde "olumsuzluk eki"nden güç almasıdır. Bu satırlarda daha önce sözü edilen dişil poetikanın izlerini buluruz. Ayrıca, kadın kahramanın bunları anlatırken kendi benliğinin keşfiyle hayrete düştüğünü de algılarız.

Genel toplumsal değer yargılarına göre, bağlam bir kadının ihanetidir. "Bayan Sartoris nasıl bir kadındır?" diye sorsak, bir çok okur "eşini aldatan bir kadındır," diye yanıtlayabilir. Oysa, bu yanıt kadının kimliğine dair neredeyse hiçbir şey söylemez. Bu soruya şöyle de yanıt verebiliriz: Bayan Sartoris son 20 yılını tek yönlü bir dizi karakteri gibi farkındalısız ve cansız yaşamış ve bunu da karanlıkta bekleyerek geçirdiği 3 saat sonunda algılayabilmiş kişidir. Bayan Sartoris'in yaptığı seçimler, hayatına verdiği anlam, bu yasak aşkla da sınırlı değildir. Gelmeyen sevgilinin ardından evine döner ve seçiminin sonuçlarıyla dürüstçe yüzleşir. Kocasını terk etmeyi seçip sonra da evine dönen bir kadın olarak, hayatına yüklediği anlam sürekli değişmektedir. Kocasını ihaneti öğrenen biri olarak kaba ve saygısız bir erkeğe dönüşür. Böylece hem kadın hem de erkek, ilişkilerindeki bu yeni gerçekliğin getirdiği yeni kavrayışlarla hem kendi benlikleriyle, hem de birbirleriyle yeniden tanışmak zorunda kalırlar. Bayan Sartoris kendini şöyle tanımlar: "Ben terk edilmiş ve evine dönen bir kadından başka hiçbir şeydim". Burada Bayan Sartoris'in aynasından yansıyan gerçekliğin, olası toplumsal okumalardan ne kadar farklı olabileceğini algılarız. O aldatan değil, terk edilen kadındır. Yarı yolda bırakılan kadındır. Zeynep Direk "Cinsel Farkın İnşası" adlı yapıtında şunu sorar:

"Kadınların erkeklerden farkı, erkeklerin kadınlardan farkı değil midir? Peki bu farklılıklar eşitsizlikleri açıklamaya yeter mi? Neden, onların aralarında da pek çok farklılıklar olduğu halde erkekler bir grup olarak kadınlardan daha güçlü, değerli, ayrıcalıklı ve özgürdür? İşte bu soru bizi üçüncü dalga feminizme getiriyor. Hilde Lindemann'ın dediği gibi, üçüncü dalga için feminizm ne eşitlik ne de farklılıkla ilgili bir meseledir, feminizm aslen iktidarla ilgili, iktidar üzerine bir düşünümdür (Direk, 2018: 188).

Burada karşımıza çıkan kavram, "toplumsal cinsiyet"tir. Çünkü toplumsal cinsiyet, cinsel farkı; bir cinsiyetin diğerine tahakkümü için yeterli koşul sayan bir ideolojidir. Erkek ve kadın arasında mutlak bir iktidar ilişkisini zorunlu kılar. Kadın, evliliğinin artık onu beslemediğini tersine tüketmiş olduğunu idrak ettiği için ve bu idrakı da bir ölçüde başka bir erkekle yaşadığı deneyimlere borçlu olduğu için cezalandırılır. Oysa aynı idrak bir erkeğe ait olduğunda, tüm toplumsal kodlar farklı işlemektedir. Bu duruma örnek olarak Elena Ferrante'nin "Sen Gittin Gideli" adlı romanını verebiliriz.

Romanın kahramanı kocası Mario tarafından aniden terkedilen, 38 yaşındaki Olga'dır. Dahası erkeğin kadına ihaneti daha önceleri başlamıştır ancak Olga'nın bunu anlaması adamın gidişine denk gelir. Torino'ya taşınmalarıyla hayatlarına giren komşu Gina ve kızı Carla; Olga'nın varlığını henüz sezemediği bir dönemeci onun hayatına sinsice yerleştirmişlerdir. Mario kısa bir süre içinde hem Gina'ya, hem de 15 yaşındaki Carla'ya kol kanat gerer hâle gelmiştir. Yıllar içinde anlaşılır ki, Mario; karısını büyümesine yavaşça iştirak ettiği Carla için terk etmiştir. Mario önce bir anlam boşluğuna düştüğünü söyler ancak Olga ısrar edince; Carla'ya âşık olduğunu itiraf eder. Önceleri kocasının her türlü davranışına sessizlikle ve onu kazanmaya çalışan bir tutumla yanıt veren Olga, sonunda tüm hayal kırıklığını ve öfkesini serbest bırakır ve böylece çocukluğunun en büyük korkusu gerçek olur: 8 yaşlarındayken terk edilmiş tüm mahalle sakinleriyle birlikte tanıklık ettiği Napolili bir komşu kadının bir zavallıya dönüşen hayaletiyle aynı kaderi paylaşmak. Ferrante'nin bu yapıtında; hem erkeğin ihanetini olağan karşılayan ataerkil kültürün işleyişini, hem de terk edilen kadının bir anda silinen benliğini yeniden kurma çabasını görürüz.

Bayan Sartoris başka bir adama âşık olduğu için aşağılanmıştı. Oysa Olga, aldatan olmadığı hâlde kocası tarafından "anlayışsız" ve "fevri" olmakla suçlanıp aşağılanmıştı. Toplum, seçimini değiştiren erkeğin yanında yer alır. Kadından bu durumu kolaylıkla kabullenmesi ve hayatına aynı biçimde devam etmesi beklenir. Ama Olga hem zihnen, hem de duygusal olarak dağılmıştır. Çocuklarına eskisi gibi şefkat gösteremiyor ve gündelik yaşamın en sıradan eylemlerinde tökezliyordur. Buna karşın Mario yaptığı yeni başlangıçla dinçleşmiş, mutlulukla parlıyordur. Kadının böylesi bir yıkımla kendine ve çevresine şiddet uygulamadan baş etmesi hiç de kolay değildir. Üstelik Olga'nın sosyal çevrelerini oluşturan ortak dostlarına ve yakınlarına bu ihanetin yükünü taşıtmaya çalışması; onun daha da yalnızlaşmasına neden olur. Çocuklukta duyulan o sözler şimdi en acımasız yanlarıyla iş başındadır. Ferrante anlatıda çok önemli bir yere sahip olan "Zavallılık" imgesiyle bize kadınlığın kuruluşuna dair çok şey söyler. Kadınlık; bize ait olmadan çok önce,

başka kadınların hikâyeleriyle "söylem"de var olur. Oyunlarımızın arasına katılan, gözlerimizin önünde sahnelenen bütün o hikâyeler ve sözler; farkında olmadan bir sünger gibi emip henüz bilmediğimiz kadınlığımızın gelecek yaralarını ve korkularını oluşturur. Olga, bu korkuyu şöyle dillendirir: "Kendini yaşamla ölüm arasına koymak, bir cambaz gibi. Annemin sözlerini duyuyordum ve neden bilmem, hayalimde Zavalıcılık'ın, kocasının aşkı uğruna bir kılıcın sivri ucunun altına yattığımı ve kılıcın elbisesini, cildini kestiğini canlandırıyordum. Hastaneden döndüğünde bana öncekinden de Zavalıcılık görünmüştü; elbisesinin altında koyu kırmızı bir kesik vardı... Otuz yıl önce umutsuzluktan dolayı nefessiz kaldığı zaman, Mazzini Meydanı'nda benim şu an yaşadığım gibi bir çite, bir duvara yaslanmış olan Zavalıcılık." (Ferrante, 2017: 50-53).

Yukarıdaki alıntıda bir kız çocuğunun "terk edilen kadın" imgesiyle karşılaşmasını buluyoruz. Bu karşılaşmaya toplumuna kadını aşağılaması eşlik ediyor. Kadın bir zavallıdır. Çünkü artık değersizdir. Kocası onu terk etmekle ona vermiş olduğu tüm değeri de alıp götürmüştür. Tam bu noktada, kadın bedeninin değişim değerine dair söylediklerimizi anımsamak yerinde bir edim olur. Ataerkiye göre; bir genç kız, değişim değeri en yüksek nesnedir. Bu değer onu evliliğe taşır. Ancak kadın terk edildiğinde ya da boşandığında; bu değer de ortadan kalkar. Çünkü kadının varlığının değeri; kendinde olmaktan çok, erkeğin gözünde ve sözündedir. Her iki roman da bu bağlamda belirgin bir ortaklık sergiler. Bayan Sartoris, başka bir erkeği sevmenin getirdiği yeni gözle evliliğine baktığında; orada kendi benliğini göremez ve duygularını şöyle ifade eder:

"Son yirmi yıl, bana solmuş bir harita gibi geliyordu. Yalnızca üzerinden binlerce kez geçtiğim yollar görünüyordu. Sürekli söylediğim ve duyduğum cümlelerin bir listesini yapabilirdim: 'Daniela yattı mı?', İrmi'nin doğum gününü unutmadın umarım?, Ceketimi kuru temizlemeden aldın mı?, Aspirinler nerede?, Anahtarlarımı gördün mü?, Kahve Kaldı mı? Kapıyı kilitledin mi?... Kürek çeker gibi düzenli, hep aynı ve hep aynı yöne giden cümlelerdi: Bir-ki bir-ki... Hadi asılalım küreklere... Ama artık ben tekne de değildim!" (Schmitter, 77-78).

Bu cümlelerde kadının tekrara dayalı ev içi sorumluluğunun ağırlığını hissederiz. Biten ve solan şeylerin yerine yenilerini defaten koyan, bir şeylerin düzgün gitmesi için her daim tetikte olan, "kendim" dediği şey için bile düşünmeye vakti olmayan bir varlık. Sonra içeriden ya da dışarıdan bir şey olur ve kadın durmak zorunda kalır. Kendine bakar ve kendini tanıyamaz. Benzer bir süreç Olga için de geçerlidir. Biten evliliğinin ardından bakar ve şöyle söyler:

"Evet, ben aptaldım. Duyu kanallarım kapanmıştı, kim bilir ne zamandır içimde yaşamsal hiçbir şey akıyordu. Kendi varlığımın anlamını, Mario'nun evlilik gerekleri olarak bana sunduğu ritüellere bağlamak ne de büyük bir hataydı. Kendime verdiğim anlamı, onun hoşnutluğuna, heyecanına, hayatının hep daha üretken olma sürecine bağlamak ne de büyük bir hataydı. Ve özellikle de, uzun zamandır onunlayken kendimi hiç de yaşıyor gibi hissetmememe karşın, onsuz yaşayamayacağıma inanmak ne büyük hataydı." (Ferrante, 168).

Bu iki yazarın anlatılarında kadınlığın kuruluşuna, benliğin yitimine ve yeniden inşa edilmesine dair önemli bilgiler buluruz. Bu bilgiler masallarda rastladığımız kadınlık ya da dişilik imgelerinden oldukça farklıdır. Masallarda kadınlar erkeğin eylemlerinden doğrudan etkilenen dahası bu eylemler sayesinde kimlik edinen varlıklar olarak gösterilirken; bu anlatılar, kadın varlığının biricikliğini gözler önüne serer. Evli kadın statüsünün sahip olunan aidiyetlerden yalnızca biri olduğunu, birinin "eşi" olmanın ya da "anne" olmanın kadının kimliğini meydana getirmediğini algılarız. Bu kadın karakterler de bu aidiyetlerin toplamından oluşmadıklarını, kimliklerinin toplum tarafından onlara verilen rollerden bağımsız, keşfedilmesi ve yaşatılması gereken özel bir bütünlük olduğunu çoğunlukla olumsuz deneyimler yaşadktan sonra kavrarlar. Çünkü içinde yaşadığımız kültürler, kadını erkeğin bakışından takip etmeyi tercih eder ve bu bakışı içselleştirmekten başka seçeneğimiz olduğunu bilmediğimizde; yabancılaşma kaçınılmaz olur.

Bu anlatılarda açıkça görüyoruz ki, kadın karakterler kocalarından bağımsız bir benlik duygusuna sahip olmadıklarını ya da bu benliği uzun zamandır tasfiye etmiş olduklarını geç farkına varırlar. Giden erkeğin imgesi yakalarını bir türlü bırakmaz. Kendilerinin kim olduğu bilgisini erkeğin kimliğinden ayırt edemezler. Bu süreçte kadınların yaşadıkları acıları yönetmek isterken, farklı davranışlar gösterdiklerine şahit oluruz. Özellikle bir "aidiyet sorunu" yaşadıklarında; çoğu zaman bilinçdışı bir etkiyle benlik imgelerini çeşitli sınavlara tâbi tutarlar. Bedenleriyle, saçlarıyla, yüzleriyle ilişkileri değişir. Kadınlar sürekli olarak güzel ve arzulanır olmanın çift değerliliğinin baskısı altındadırlar. Güzelliklerinin hangi koşullarda onaylanacağını çoğu zaman bilemezler çünkü bu onay erkeğin ihtiyaçlarına ve korkularına tâbidir. Güzel ve değerli olma kaygısı, kadınlar arasındaki ilişkileri de çıkmaza sokan bir niteliğe sahiptir. Özellikle bir annenin kızıyla ilişkisinden söz ediyorsak; söz konusu iletişimde bilinçdışı kaynaklar fazlasıyla etkindir. Bu bağlamda Ferrante'nin "Belalı Aşk" adlı yapıtından bir örnek vermek uygun olur. Bu öyküde uzun yıllar kocasının şiddeti içinde yaşayan Amalia'nın kızıyla arasındaki hasetli bağ merkezdir:

"Çocuk bir yandan anneye haset eder öte yandan onun sevgisini istediği için; bu yıkıcılığı idealleştirme davranışıyla örter. Delia'nın anıları bu çatışmanın izleriyle doludur. Annesinin güzelliği hem haset nesnesidir, hem de onun idealleştirilen yanındır. Ayrıca kendi kimliğinin kurulmasında da bu güzellik etkindir...

Delia, anlatının pek çok yerinde annesinin saçlarından söz eder. Saçlar, annenin dişiliğinin ve güzelliğinin ifadesidir." (Altan, 2017: 37).

Masallarda cadılara sunulan saç, kadının benlik imgesinde nasıl bir yere sahiptir? Belalı Aşk'ta saçın kadının cinselliğinin, dişiliğinin güçlü bir ifadesi olduğu sık sık tanık oluruz. Ancak burada saçın süs niteliğinden söz etmiyoruz. Yukarıdaki alıntıda saç, anne ve kız arasındaki sevgi-nefret bağında bir anahtar ögedir. Saç, kızın anneden alamadığına emin olduğu sevgiye, güvene ve daha pek çok "dilsiz" şeye gönderme yapar. Romanda örtük biçimde dile gelen bu olgu, Ferrante'nin "Bir Yazarın Yolculuğu / Frantumaglia" adlı denemesinde kendisi tarafından açıkça dışa vurulur. Yazar, romandan (Belalı Aşk) çıkarttığı o sayfaları burada okuruyla sansürsüzce paylaşır. Burada Delia'nın annesine meydan okumak için 12 yaşındayken saçlarını hınca kestiği sahneye ve anne-kız yüzleşmesine tanıklık ederiz:

"Amalia kızının yoluk saçlarının ötesine bakıyor ve tanımlamayı bile beceremediği ama onu orada gözyaşlarına boğan bir şeyler görüyor: Kızım bana düşman, kızımın içinde gelişemeyeceğim, onun ilerleyişi beni reddedecek. Acı... Arzulanan bir saç modeli, reddedilen saç modeli... Ve ağlatan bir davranış. İki kahramanım, Olga ve Delia, ikisi de bu hareketten doğdular: Kendi ben'lerine düşkün olan, onu güçlendiren, kendini cesaretlendiren, sonra bir yıkıma yol açmak ve dayanışmayı yıkmak, kendini işe yarayan ama kullanılmayan, zehirli ya da iyi niyetli bir heterojen akım misali hissetmek için, sadece saç kesmenin bile yettiğini anlayan kadınlar." (Ferrante, 2017: 102).

Ferrante bu açıklamayla; saç kesmenin, içinde bulunulan ya da arzulanan bir ruh halinin metaforu gibi hareket eden, daralıp genişleyebilen bir eylem olduğunu duyurur bize. Örneğin, Delia saçını kestikten sonra bir yabancıya dönüştüğünü görür. Bu aydınlanma onu; annesinin de, diğer kadınların da saçlarının altında "bir başkası" olabilecekleri gerçeğine taşır. Daha açıkça söylersek; saç, bizi başkalarından ayıran ama aynı zamanda bizi diğer kadınlarla birleştiren bir imgedir. Kadının bir başkasına dönüşme ihtiyacını ve dönüşebileceği imasını içinde taşır. Özellikle "Ferrante'nin kadınları" şölenden dışlanmış kadınlardır. Bir başkası olma düşüyle/korkusuyla kendileri olma ihtiyacı arasındaki gerilimli hat üzerinde "özyeterlilik" sınavı verirler ve saçları bu sınavdaki en etkili enstrümanlarıdır. Kadın yazınındaki bu dışavurumlar ışığında, masallardaki cadı imgesi ve saç ilişkisine yeniden baktığımızda neler söyleyebiliriz?

Kadının; kadının benliğinde ölmesine ihtiyaç duyduğu şeyler için bir kaynak olduğunu söyleyebiliriz. Kadının hayatında olmasını arzuladığı değişim için kullandığı karanlığın bilgisidir, cadı. Kadınlar binlerce yıldır çeşitli biçimlerde baskılanıp ötekileştirildikleri için, karanlığın güçlerini tanırlar. Çoğu zaman yeni bir şeyi başlatmak için eskiyi yıkmaları gerekir. Kendilerini bulabilmek için önce kendilerine yabancılaşmaları gerekebilir. Olga bu değişimi ayna karşısında yaşar:

"Aynanın yandaki iki kanadı sayesinde, yüzümün iki yarısını ayrı ayrı görebiliyordum... Yüzümün her iki yarısı da bana yabancı geliyordu... Ayna bana durumumu gösteriyordu. Önden görüntüm bana Olga olduğumu ve günün sonunu sağ salım getirebileceğimi söylüyorsa da, iki profilim bunun böyle olmadığını söylüyordu... Aniden anlayıverdim: Duyularım, hayatımdaki tüm duyular gençliğin verdiği göz kamaşması olmaktan ileri gitmemiş, süreklilik arzusundan doğan bir yanılsama olmuştu. Başarılı bir insan olmak istediğim takdirde, şimdiden itibaren, o iki profile, tanıdık olmalarından çok, onların yabancı duruşuna güvenmeliydim." (Ferrante, 2017: 147).

Bu betimlemelerden kadının; erkeğin bakışını içselleştirmiş olduğunu ve söz konusu bakış kadının imgesini terk ettiğinde, bunun bir "kimlik kaybı" olarak yaşandığını çıkarılabılıriz. Aşına olunan benlik imgesi parçalanmıştır. Kadın kendini yeniden inşa etmeye daha önce varlığından haberdar olmadığı yönleri üzerinden gitmek zorundadır. Her iki kadın karakterin de duygusal dışavurumları bize şu gerçeğin altını çizer: Evliliğin gerekleri yıllar içinde birikerek, ataerkil kültürden örülü, kalın bir tabaka örter kadın varlığının üzerine.

Bell Hooks, annesinin evliliği üzerinden yola çıkarak evlilik ve ataerki arasındaki ilişkiye dair şöyle demektedir:

"Birçok kadın gibi annemin de romantik aşk mitleriyle aklı çelinmişti... Annem, kontrolü elinde tutması gereken kocası olduğunu, kendisinin de boyun eğmesi ve itaat etmesi gerektiğini söyleyen ataerkil toplumsal cinsiyet rollerine inanarak kırk yıldan fazla süren bir evlilik geçirdi... Uyanış anı kalp kırıklığı anıdır. Uzun süreli evlilik ya da birlikteliklerde kalbi kırık kadınlar, erkeklerini nadiren terk ederler. Bu kadınlar çektiği acılardan, şikayetlerinden, hoşnutsuzluklarından bir kimlik oluşturmayı öğrenirler." (Hooks, 2018: 28).

Burada ataerkil esaretten çıkamayan kadının kendi benliğini kurmak yerine; erkeğin beklentilerine uygun biçimde yaşayarak, bir yamalı bohça gibi, zoraki bir kimlik edindiğini algılıyoruz. Böylece bir çok kadın için "yas tutmak" bir yaşam biçimi haline gelir. Başka biçimde dile getirirsek; kadınlık yalnızca bir "ötekilik" olarak yaşanır. Öyleyse, kadının ve erkeğin kendileri olmayı sürdürerek ve paylaşmanın tadına vararak insanca yaşaması için çözümler nedir? Hooks' a göre, bunun çözümü kadının benlik edinme sürecinden erkeği dışlamaktır. Hooks kadına zarar veren ataerkinin, erkek için de bir zulüm olduğunu açıkça dile getirir:

"Oğlan çocukların duygusal hayatını tehdit eden feminist düşünce değil, insanlıklarını olduğu gibi reddeden ataerkidir. Ataerkil gelenekleri değiştirmek için ataerkiyi sona erdirmek zorundayız; bunu yapmanın yollarından biri, sadece oğlan çocuklar hakkında değil, erkeklik hakkında da alternatif düşünce biçimleri kurgulamaktır... Ataerki karşıtı birçok ebeveyn, kendi oğullarında teşvik ettikleri alternatif erkekliklerin büyükler tarafından değil, cinsiyetçi erkek akranları tarafından yıkıldığını görür... Şans eseri ataerki karşıtı evlerde yaşayan az sayıdaki erkek, erken yaşta çifte hayat sürmeyi öğrenir (Hooks, 50-55).

Hooks'un bakış açısı oldukça değerlidir. Erkeğin toplumsal kurgusu olan ataerkinin kaçınılmaz biçimde yine erkeği çaresiz kıldığını gözden kaçırmamıza izin vermez. Bir kız çocuğunun ataerkil baskılardan nasiplendiğini kabul ederken; erkek çocuğunun nasıl görmezden gelebiliriz? "Karı gibi gülme," diyerek aşağılanan erkek çocuk ta erkekliği başka erkeklerin söylemlerinden öğrenir. Oğlan çocukların duygularını dile getirmelerine ve hissetmelerine izin vermenin onları "eşcinsel" bir erkeğe dönüştüreceği korkusu oldukça yaygındır. Hooks, erkekliği "şiddet"le eşitleyen bu sistemin "savaş ekonomisi"ni besleyen bir yanı olduğunu söylerken haklıdır. Savaş ekonomisi için erkeğin öfkesine ihtiyaç vardır. Bu nedenle yetişkin erkeklerin ergen erkeklere uyguladığı zorbalıktan pek söz edilmez. Benzer biçimde ataerkil kodları erkekmişçesine benimseyen "erkek kadınlar"ın şiddetinden de pek bahsedilmez. O halde soralım: Dünya bir şölen yeri midir? Yoksa Gurbet mi? Kimilerine şölendir, kimilerine gurbet. Kemal Sayar "Ruhun Labirentleri" adlı kitabında; dünyada evinde olamayan adam olarak "Husrev" karakterinden söz eder:

"Ölümün farkında olmak, insana dünyada evinde olamama yaşantısı verir. Ölüm, kişiyi bir varoluş halinden daha yükseğine taşıyabilen bir katalizördür... Ölüm bize varlığın ertelenemeyeceğini hatırlatır... Burada deha ve cinneti, velilik ile deliliği birbirinden ayıran o ince çizgiye işaret etmek gerekiyor. Modern edebiyatla birlikte insani hassasiyetin cinnete açılan bir kapısı olduğunu da öğrenmiş bulunuyoruz." (Sayar, 2017: 30-31).

Bu noktada 29 Mart 2018'den itibaren, Star TV'de yayımlanmış, o dönemde büyük yankı uyandırmış olan "Avlu" adlı yerli diziden söz etmek ve erkeksi kadınların toplumsal sistem içindeki işlevine örnek olarak buradaki ataerki kodlarına bakmak aydınlatıcı olabilir. Burada, dünyanın, bir grup kadın için "gurbet yeri" olduğu bir varoluş öyküsünden bahsediyoruz. Yönetmenliğini Yüksel Aksu'nun yaptığı bu dizinin öyküsü, bir kadının dramı etrafında şekillenir. Dahası, alkolik kocası tarafından sürekli şiddet gören Deniz adlı kadının hapse girmesiyle başlayan hikâyede; izleyici birçok kadın hikâyesinin içine davet edilir. Ataerkinin en acımasız koşullarda hüküm sürdüğü hapishane gerçekliği içinde; dişilik, erillik ve toplumsal cinsiyet kavramlarının hayati derecede işlevsel olduğunu algılarız. Ataerkinin cinsiyetleri aşan baskısına tanık oluruz. Burada üçlü bir hiyerarşik yapı vardır: Kadın mahkumların kraliçesi olarak tanınan Kudret Ana (Mafya), onun ezeli rakibi olan Azra ve masumiyetine rağmen mahkum edilen çömez Deniz karakteri. İki iktidar sahibi kadının ölümüne savaşın ortasında kalıp kendi yaşam savaşını veren Deniz'in öyküsüdür, bu. İktidarın eril karakteri tüm yaşam biçimlerini ve söylemleri en başından belirlemiştir. Kudret Ana diye hitap edilen kadın, bir erkek gibi yaşamaktadır. Yürüyüşü, davranışları, konuşması, ses tonu, acımasızlığı kısacası tüm varlığı "kadın göstereni"ni aşan biçimde erildir. Azra da benzer biçimde, eril kodlarla hareket eden bir kadın çetesinin başıdır. Öyküde dişiliği temsil eden varlık, Deniz'dir. Ancak öykü ilerledikçe, ataerkinin saklı yüzü görünür olur. Hiç sakınmadan adam öldürten Kudret, kendisinden boşanmak isteyen kocası için göz yaş döker. Terk edilen, aldatılan kadın olmanın acısı onun yarasıdır, artık. Kocasını öldürtse de, oğlunu kendisine bağımlı kılsa da Kudret de bir kurbandır. Herkesin korktuğu Azra'nın da gücünün altında saklı bir yarası vardır: Annesi. O güçlü, ataerkil maskenin altında; anne şiddetiyle büyümüş küçük bir kız çocuğu saklanır. Deniz ise hayatta kalmak için bu eril dili kullanmayı öğrenmek zorundadır.

Bu düzende dişilik tasfiye edilmiştir; erkeklik kadınlar tarafından yeniden üretilir. Kudret, Deniz'e "Kuzu" ve "Boncuk" diye hitap eder. Bir erkekmişçesine Deniz'i dişiliği üzerinden taciz eder. Azra'ya da yine dişiliği küçümseyen biçimde "Kınalı Yapıncak" der. Azra da, Kudret'in gücünü zayıflatmak için ona "Nenem" diye seslenir. Ataerkil kodlar hiçbir değişikliğe uğramadan, kadın yaşantısının içinde devam eder. Başka biçimde ifade edersek; Hooks'un sözünü etmiş olduğu "savaş ekonomisi" erkeklerin yokluğunda yok olmaz, kendisine yeni tahakküm ilişkileri için kurbanlar yaratarak yoluna devam eder. Bu hikâye ataerkinin nasıl çalıştığını gözler önüne sermesi bakımından ciddiyle ele alınıp çözümlenebilirdi ancak bu çalışmanın inceleme nesnesi olmadığından, yalnızca kimi kavramların hayatta ve kurguda nasıl karşılık bulunduğunu göstermesi bakımından kısmen ele alınır.

Dişil benliğin inşası ve saç ilişkisine yeniden dönersek, kadınların saçının cezalandırmak, aşağılamak, ya da gözdağı vermek amaçlı kesilmesine bu diziden de örnek verebiliriz. Öyküde Kudret'in çetesi ile Azra'nın çetesi her daim savaş halindedir. Birbirlerine en acımasız biçimde şiddet uygularlar. Yine böyle misilleme davranışlarının doruğa ulaştığı bir zamanda, Azra'nın çetesinden bir grup kadın; Kudret'in tayfasından bir kadının saçını zorla tıraş eder. Kocasının açık görüşe geleceği günü ipe çeken bu kadına verilebilecek en kötü cezadır, bu. Zaten hapishane ortamında bir kadının güzelliği ya da dişiliği ona yarardan çok, zarar getirir. Deniz'in her türlü iftiranın, zorbalığın ve suçun nesnesi haline getirilmesinin nedenlerinden biri de onun dişiliği

ve hayat karşısındaki acemiliğidir. Dişilik zayıflık anlamına gelir. Erkek hapishanelerinde kimi erkeklerle dişilik rolünün atfedilerek cinsel yönden sömürülmeleri ne kadar olağansa, burada da erkeksileşerek hemcinslerine benzer bir şiddet uygulayan kadın karakterler de o kadar olağandır. Ataerki; kadın ya da erkek arasında pek bir ayrım gözetmeden; erilliği iktidarın tek koşulu olarak topluma benimsetmiştir. Kudret azılı bir mahkûm olmasına rağmen, hapishanenin erkek gardiyani tarafından tanınır ve kayırılır. Hatta hapishane yönetimi bile Kudret'in eril gücünü tanımak zorunda kalır. Ataerkinin mertlik, delikanlılık, namus, şeref gibi değerleri; söz konusu eril iktidarın siyasetine göre işleme koyduğunu da söylemek gerekir. Deniz'in masumiyetinin bile önemi yok gibidir. Önemli olan düzenin çiftdeğerli biçimde; ataerkinin devamlılığına hizmet etmesidir. Bu bağlamda mahkûmların birbirlerini ihbar etmeleri teşvik edilir. "Burada insan ister istemez, George Orwell'in 1984 romanındaki 'savaş barıştır, esaret özgürlüktür, cehalet güçtür' gibi sloganlarını hatırlıyor. Cadıların Çekici kitabının yazarları günümüzde yaşasalar, herhalde yukarıdaki sloganlara 'zalimlik merhamettir' sözünü de eklerlerdi." (Holland, 2016: 141).

J. Holland'ın kadından nefretin evrensel tarihini incelediği "Mizojini" adlı eserinde ataerkinin sadizminden, bedenini aşağılanmasından, dişiliğin reddinden ve insanlığın yüz karası olan cadı avlarından söz edilmektedir. Holland, Orwell'e gönderme yaparak ataerkinin sözü edilen çiftdeğerliliğini gözler önüne serer. Kadınlar masallardaki, romanlardaki, dizilerdeki çoğu anlatıda ya haz düşkünlüğüyle yaftalanırlar ya da cinsellikten arındırılarak tapınılacak nesnelere yüceltilirler. Her iki tutum da kadın düşmanlığının, eril tahakkümün tezahürleridir. Holland aşağılamakla yüceltmenin aynı sonuçları doğurduğunu şöyle açıklar:

"Kadın düşmanlığının bu denli inatla tutunabilmesinin nedeni, kadından nefret edenlerin darbelerini iki yana da vurabilmesinde aranmalıdır. Nazilerin propagandalarında, tüm Yahudileri hem Bolşevik hem de para düşkünü kapitalistler olarak göstermeleri gibi, onlar da kadınları bir yandan seks düşkünü 'nemfomanik' olarak aşağılamışlar, diğer yandan da tamamen seksüellikten uzak kusursuz varlıklar olarak göstermişlerdir." (Holland, 176).

SONUÇ

21. yüzyılda beden politikalarından bağımsız bir varoluş imkânı yoktur. Kimliklerimiz, bedenlerimiz bize rağmen kültür tarafından yeniden üretilmektedir. Kadınlık da, erkeklik de; bir küresel üründenmiş gibi ataerki iktidarın ihtiyaçlarına göre kurgulanmaktadır. Oysa insan benliği ilişkisel olarak yaşantılır ve öznenen süreklilik talep eder. Kültürün dil alanında kurduğu merkez ataerkidir ve tüm ilişkilerimiz dil üzerinden yapılandığı için; benlik inşa edilirken ister istemez değerler de bu merkeze göre biçimlenir. Kadının değeri, kadınlığın tezahürleri kendinde aranmak yerine kalıp düşüncelerin, inançların ve korkuların nesnesi olarak işlevselleştirilir. Kadından nefretin tarihi neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Batı'nın dünya görüşünün köklerini bulduğu Klasik Yunan Uygarlığı'ndaki ışıklı idealardan tutun da, 1800'lerin Karındaşen Jack Cınayetleri'ne, oradan Afganistan'daki Taliban rejiminin insanlık dışı uygulamalarına kadar; her türlü kültürü aşan ve kolayca yaygınlık gösteren bir düşmanlığın dışavurumudur. Bu nefretin izlediği yollar öyle çeşitlidir ki, çok az kadın; suçlandıkları şeyler karşısında kendi benliklerini ayakta tutabilir. Örneğin, kadının dişil enerjisinin doğal bir dışavurumu olan "süslenme" davranışı bile tüm zamanlar boyunca totaliter devletlerin baskı gündemlerinin bir parçası olmuştur. Bu durum kadın bedeninin "siyasal bir nesne" olduğunu açığa vurmaktadır. Ancak ne ironidir ki, kadının kendisi siyasetten uzak tutulmuştur. Bugün de benzer politikalar iş başındadır. Kadının bakireliği ya da evlenmesi, doğum yapması ya da yapmaması, anneliği, boşanması, yeniden evlenmesi... Odakta bedeninin olduğu tüm eylemleri ve tasavvurları; sözünü ettiğimiz bu açık/örtülü nefretten ve korkudan nasibini almaktadır. Bu koşullarda kadınlık bir "ötekilik" olarak yaşanmaktadır. Kadın yazını bu sürecin kesintiye uğratılması ve tersine çevrilmesi bağlamında ciddi bir varlık göstermektedir. Dildeki ataerki merkez, kadının kendi benliğinden kalkarak ürettiği metinlerle değişmeye başlamıştır. Deyim yerindeyse, tavan arasına hapsedilen sözde delilik tüm toplumların kanına karışmıştır. Ancak yine de kadının bedeniyle ve özellikle saçıyla olan ilişkisini "mizojini"den bağımsız düşünmek zordur. Farklı kültürler içinde yaşasak da, evrensel düzeyde hüküm süren ve tüm insanlığın bilinçaltında arketiplerle canlılığını sürdüren bu nefret, bu korku kadın varlığı için bir tehdittir. Kadın hangi şartlarda olursa olsun, odağında bedeninin olduğu kötü takaslara girmeye mecbur bırakılmaktadır. Kadının bu mücadelede yol kat edebilmesinin tek yolu, kendi varlığını bir mülkiyet ilişkisinin parçası olmaktan çıkarmasıdır. Bu da, aile düzenindeki bir devrim anlamına gelir. Çünkü kadın varlığı hâlâ bağımsız bir birey olarak kabul edilmek yerine ailenin bir parçası olarak; "eş" ve "anne" rolü altında benimsenmektedir. Oysa, roller varlığın "olma" eylemini gerçekleştirirken kullandığı araçlardır. Varlık bu tezahürlerin toplamından fazlasıdır. Kadın yazını yeni kadınlık ve yaşam biçimleri ortaya koydukça, ataerkinin kalıp olarak servis ettiği kadınlık imgeleri de yerlerini hakiki kadınlara ait olgulara ve yaşamlara bırakacaktır. Bu bağlamda, yalnızca masallar ve romanlar değil; gündelik yaşantının dikkate değer bir parçası olan diziler ve reklamlar da önemlidir. Yazınsallıkla popüler kültürün arasındaki sınırların gittikçe incelendiği, neyin edebi ya da sanatsal olduğunun kolaylıkla manipüle edilebildiği bu "hakikat-sonrası" çağda; toplum sahnesine çıkartılan her ürün toplumsal değişime yaptığı katkının içeriğinden sorumludur. Kapitalizmin

sürekli yeni ötekiler icat ederek, sanal canavarlara devrettiği bu sorumluluk; giderek bireyin denetiminden çıkmakta ve dünyadaki örtük/açık faşist uygulamalara uygun zemin hazırlamaktadır. Sonuç olarak, bir toplumdaki ötekilik kategorisi ne kadar genişlerse, o toplumun demokratik, sivil özgürlüklere yaptığı yatırım da o oranda değer kaybetmektedir.

KAYNAKÇA

- Akçay, A. (2015). *Arzu, Cinsellik ve Erkekler, (Derleyen: Ayşe Akaltun)*. İstanbul: Notabene Yayınları.
- Altan, H. Z. (2021). Rastlantılara Açık Bir Yürüyüş. *Dr. Hanım Size Sarılabilir miyim? Adli Program. Dizilerde Neler Oluyor? Podcast Yayını İçinde*. Gazete Sanat Radyo ve Spotify, 5. Bölüm.
- Altan, H. Z. (2021). Masum Olmayan Son: 'Affetme, ama Sev!'. *Dr. Hanım Size Sarılabilir miyim? Adli Program. Dizilerde Neler Oluyor? Podcast Yayını İçinde*. Gazete Sanat Radyo ve Spotify, 14. Bölüm.
- Altan, H. Z. (2019). Çocuğun Toplumsallaşmasında Arketiplerin İşlevi ve 'Küçük Deniz Kızı' Masalı Örneği. *Varlığında Yokluğunda Kadın - Bir Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi İçinde* (s.101-111). İstanbul: Humanist Yayınları.
- Altan, H. Z. (2015). Kadın Kimliğinin Toplumsal İnşasında Kadın Edebiyatı ve Dil. *ASOS JOURNAL-The Journal of Academic Social Science*, 3(13), 144-163.
- Altan, H. Z. (2017). *'Troubling Love' by E. Ferrante: Killing Mother for Keeping Her Love (The Psychoanalysis of Mother-Daughter Relationship)*. Printed by Schaltungsdienst Lange o.H.G. Berlin: LAP Lambert Academic Publishing.
- Binkert, D. (1995). *Melankoli Kadındır, (Çeviren: İlknur İğan)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elkin, L. (2018). *Flanöz - Şehirde Yürüyen Kadınlar, (Çeviren: Doğan D. Doğan)*. İstanbul: Nebula Kitap.
- El Seddavi, N. (2016). *Sıfır Noktasındaki Kadın, (Çeviren: Selma Demiröz)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ferrante, E. (2017). *Sen Gittin Gideli, (Çeviren: Meryem Mine Çilingiroğlu)*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Ferrante, E. (2017). *Bir Yazarın Yolculuğu / Frantumaglia, (Çeviren: Eren Yücesan Cendey)*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Totem ve Tabu, (Çeviren: Ahmet Çalışkanlar)*. İstanbul: Olympia Yayınları.
- Holland, J. (2016). *Mizojini / Kadından Nefretin Evrensel Tarihi, (Çeviren: Erdoğan Okyay)*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Hooks, B. (2018). *Değişme İsteği - Erkekler, Erkeklik ve Sevgi, (Çeviren: Zeynep Kutluata)*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- Karakaş, Y. (2012). Diyarbakır'da Bebeğin İlkleri: Hedik, Köstek Kesme Törenleri ve Çocuklara Yönelik Halk Hekimliği Uygulamaları. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1(16), 0-0.
- Maalouf, A. (2017). *Ölümcül Kimlikler, (Çeviren: Aysel Bora)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pateman, C. (2017). *Cinsel Sözleşme, (Çeviren: Zeynep Alpar)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Sakman, N. (2018). *Kendine Ait Bir Kalem / Kadın Yazını Üzerine*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayar, K. (2017). *Ruhun Labirentleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Schmitter, E. (2001). *Bayan Sartoris, (Çeviren: Soner Bilgiç)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sezer, M.Ö. (2015). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Woolf, V. (2017). *Benlik Üzerine Denemeler, (Çeviren: Esra Çakıruylası)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.