

**LATİFE TEKİN'İN ROMANLARINDA
ÖZNELLİK VE ANLATI**

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Tezi

AYTEN SÖNMEZ

**BOĞAZIÇI ÜNİVERSİTESİ
2004**

SUBJECTIVITY AND NARRATIVE IN LATİFE TEKİN'S NOVELS

Thesis submitted to the
Institute of Graduate Studies
in partial satisfaction of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Literature

by
Ayten Sönmez

Bogazici University Library



39001102162594

14

Boğaziçi University
2004

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın temel amacı, 1980 sonrası yazı serüvenine başlayan Latife Tekin'in romanlarında modernleşme deneyimi ile şekillenen özneleşme sürecinin tartışılmasıdır. Benim açımdan modernleşme çalışmalarında, aşağıdan bakıldığında modernitenin nasıl algılanıp, yaşandığının araştırılması çok önemlidir. Bu anlamda Latife Tekin'in ürettiği metinleri, modernleşmenin ve özneleşmenin çok da dillendirilmeyen hikâyelerini anlatması açısından bu çalışmanın kaynakları olarak seçtim.

Modernite ve özne kavramları batı merkezli bakış açıları ile tanımlandıklarında birey vurgusu öne çıkar. Ancak modernitenin farklı deneyimlendiği ve geciktiği Türkiye örneğinde bu tanımlama genişletilmelidir. İnsanların tek tek birey olarak modern özne tanımlamasına uymadıkları, öznellik konumlarını ancak ve ancak sahip oldukları kolektif deneyimlere dayanarak kazandıkları durumlar tahayyül edilebilir. Bu çalışmada böyle bir tahayyül üzerinden bir özne tanımlaması getirebileceği savunularak öznenin dayandığı kolektif kimlik, modern öncesi bir özne tanımı ile örtüştürülmemekte aksine modernleşme deneyiminin doğurduğu bir öznellik konumu olarak tanımlanmaktadır. Bu çerçevede Latife Tekin romanlarında kolektif bir takım deneyimlere ve kimliklere bağlı olarak ortaya çıkan öznellik durumları; bunların modern bir deneyim olarak ortaya çıkış koşulları ve anlatı teknikleri ve edebi türlerle bağlantısı araştırılmaya çalışılacaktır.

Bu amaç doğrultusunda giriş bölümünde tartışma zemini hazırlamak üzere özne ve öznellik, modernite, gecikmiş modernlik, taklit/melezlik gibi kavramlar açıklanacaktır. Latife Tekin'in romanları, çeşitli modernite deneyimlerini dili merkeze alarak sorunsallaştırması, bu bağlamda dili bir imkan ve imkansızlık olarak ortaya koyması açısından son derece önemlidir. Bu bağlamda ikinci bölümü oluşturan "Dil ve Özne" başlıklı bölümde Latife Tekin'in romanlarında dil ve özne ilişkisi incelenecektir. Bu kısım, kolektif deneyime dayalı özne modelinin melez dil üzerinden ortaya çıkış koşullarının tartışılmasını hedeflemektedir. Kolektif deneyim ve kimlikler üzerinden ortaya çıkan özne modelinin dayandığı sözlü kültürün diline yakın melez dil karşısında yazı ile kurulan ilişkinin tartışılması, bu süreç içinde bireyin ortaya çıkış koşullarının izlenmesinde faydalı olacaktır. Bu bölümdeki tartışmalar *Sevgili Arsız Ölüm*, *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Buzdan Kılıçlar* romanlarıyla örneklendirilecektir.

"Göç, Değişen Mekânlar, Değişen Özneler" başlıklı bölümde ise, mekân ve mekânsızlığın oluşturduğu öznellik konuları tartışılacaktır. Çeşitli öznellik konuları bir mekân olarak köy ve kent, mekân değişimi (göç) ve mekânsızlık üzerinden incelenecektir. Köyden kente göç sürecinin anlatıldığı *Sevgili Arsız Ölüm*, hem köyü, hem göçü hem de göç sonrası kentte tutunma deneyimini anlatması açısından önemlidir. Bu bölümde mekân ve mekânsızlığın belirleyici olduğu *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Aşk İşaretleri* romanları üzerinden bir tartışma yürütülmeye çalışılacaktır.

"Öznenin Cinsiyeti" başlığını taşıyan bir sonraki bölümde ise toplumsal cinsiyet, dil ve özne ilişkisi incelenecek; ortaya konan özne tanımlaması içinde kadınlığın nasıl kurgulandığına bakılacaktır. Bu bölümde kadınların kolektif kimliğe dayanarak

geliştirdikleri stratejik direniş yöntemleri, anne-kız ilişkisi, ezme ve ezilme ilişkisi içinde nasıl öznellik konumları kazandıkları incelenecektir.

“*Gece Dersleri/ Parçalanmış Öznenin (Anti) Temsili*” başlıklı son bölümde ise tez boyunca anlatılmaya çalışılan kolektiviteye dayalı öznenin kırılma ve parçalanma anlatısına bakılacaktır. Bu tartışma, böyle bir parçalanmanın anlatısı olarak yorumlayacağımız *Gece Dersleri* üzerinden yapılacaktır. Bu kısım, öznenin ancak kolektif kimlikler üzerinden ortaya çıktığı koşullarda kolektiviteden kopuş ile bunun yerine kolayca bireyin ikâme edilemeyeceğini gösterir. Kolektif ve birey merkezli özne arasındaki gerilimi gözler önüne sermeyi amaçlayan bu bölümde farklı boyutlar ve tarihsel süreçler de göz ardı edilmeyerek öznenin parçalanışı yorumlanmaya çalışılacaktır.

Sonuç kısmında bu çalışmada ortaya konan bulguların ışığında Latife Tekin’in melez anlatıları ve yazarlığı, Türkiye’de üretilen edebiyat içerisinde konumlandırmaya çalışılacak, Tekin’in yazma eylemi değerlendirilecektir.

Bu çalışmada özne, öznellik ve modernleşme gibi çok geniş literatüre sahip kavramlar tartışıldığı için çok sayıda kuramsal metinden yararlanıldı. Çağdaş edebiyat eleştirisi kuramları, özellikle feminist eleştiri metinlerinden çok faydalanıldı. Latife Tekin’in romanları kuramsal metinlerin ışığında okundu ve çalışma, metin analizleriyle örneklendirildi. Romanlardan alınan alıntılarının kaynağı romanların isimlerinin baş harflerinden oluşan kısaltmalar ve sayfa numarası gösterilerek belirtildi. Çalışma, Latife Tekin’in psikanalitik eleştirisini asla hedeflemediği halde, öznellik, dil ve toplumsal

cinsiyet gibi kavramlar söz konusu olduğunda psikanalizin terminolojisini kullanmak zaman zaman bir zorunluluk halini aldı. Bu terminoloji, belirli açılımlar sağlamak amacıyla kullanıldı, ancak mümkün olduğu kadar metnin içinden sıyrarak dipnotlarda ve parantez içlerinde kullanılmaya gayret edildi. Bu çalışmanın ana metninde sırasıyla dil, mekân ve toplumsal cinsiyet ekseninde tartışma yürütülen ilk üç bölümü ile parçalanmayı anlatan son bölümü iki ayrı büyük bölüm gibi düşünülebilir. Zira bu iki bölüm, karşılaştırmalı olarak kurgulanmıştır.

Bu çalışma Latife Tekin'in ilk beş romanını, --*Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Gece Dersleri* (1986), *Buzdan Kılıçlar* (1989) ve *Aşk İşaretleri* (1995)-- kapsamaktadır. Tekin'in son romanı olan *Ormanda Ölüm Yokmuş* (2001) bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Çalışmada genel olarak Latife Tekin'in romancılığının gelişim çizgisinin tartışılması hedeflenmemektedir. Özne ve anlatı ilişkisinin tartışıldığı bu çalışmaya *Ormanda Ölüm Yokmuş* romanını katarak genişletmek çalışmanın kurgusunu çok farklı bir düzleme taşıyacağından bu romanın çalışma dışında bırakılması özellikle tercih edilmiştir.

Bu çalışmadan ötürü teşekkür borçlu olduğum birçok isim var. Yolun yarısında danışmanlık görevini devralan ve büyük bir özveriyle bu çalışmanın tamamlanmasını sağlayan danışmanım Yard. Doç. Dr. Zeynep Uysal'a; yolun ilk yarısındaki katkıları ve her zaman destekleyici tavrından dolayı Yard. Doç. Dr. Halim Kara'ya; müsveddeleri okuyarak eleştirilerde bulunan Doç. Dr. Sibel Irzık'a, Fatih'e ve Bihter'e; titiz bir biçimde tezin teknik okumasını yapan Arzu Atik'e çok teşekkür ederim. Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları ve Türk Dili ve Edebiyatı bölümleri arasındaki

koşturmam sırasında bana yardımcı olan değerli hocalarıma, iş arkadaşlığından fazlasını yapan tüm araştırma görevlisi arkadaşlarıma ve özellikle hayatı benim için kolaylaştıran her iki bölüm sekreterimize minnet borçluyum. Kolektivite içinde özneleşmemi sağlayan *Feminist Kadın Çevresi*'ne ve hayatımın her aşamasında olduğu gibi, tez yazma sürecinde de sevgilerini benden eksik etmeyen aileme, özellikle "hem aynım hem de aynam" olan anneme çok teşekkür etmek isterim. Zeynep ve Mete'ye teşekkürün ötesinde bir ifade bulmak zorundayım çünkü bana destekleri tahayyül edilebileceğin de ötesinde...

ABSTRACT

Subjectivity and Narrative in the Novels of Latife Tekin

by Ayten Sönmez

This study aims to explore the relation between subjectivity and narrative in Latife Tekin's first five novels that received significant attention from the literary arena for the narrative style employed. In this perspective, this study searches Latife Tekin's representations of different subjectivities formed in Turkey's belated modernity experience. These collective, different and alternative subjectivities are expressed with a hybrid language in these novels. The formation of subjectivities is considered in relation to hybrid language, traditional and modern genres as well as narrative techniques. The appearance of subject as a collective entity is deepened in terms of language, space, and gender. The disintegration of subjectivity, identity, language, space, and body is explored where collectivity collapses. Finally, this work aims to locate Latife Tekin as an author and evaluate her hybrid and alternative texts.

KISA ÖZET

Latife Tekin Romanlarında Öznellik ve Anlatı

Ayten Sönmez

Bu çalışma, romanlarındaki farklı anlatım tarzı ile özellikle edebi çevrelerde dikkati çeken Latife Tekin'in ilk beş romanında öznellik ve anlatı ilişkisini incelemeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda Türkiye'nin gecikmiş modernite deneyimi içinde oluşan farklı öznelliklerin Latife Tekin'in romanlarında nasıl temsil edildiğine bakılmaktadır. Bu farklı, kolektif ve alternatif öznellik konumu Latife Tekin'de melez bir dil ile ifade edilmektedir. Öznelğin oluşumu, Latife Tekin'in kullandığı melez dil, geleneksel ve modern türler ve teknikler ile bağlantılandırılmaktadır. Öznenin kolektif olarak ortaya çıkışı dil, mekân ve toplumsal cinsiyet gibi üç temel başlık üzerinden derinleştirilmektedir. Kolektivitenin parçalandığı noktada her türlü öznelğin, kimliğin, dilin, mekânın ve bedeninin parçalanması incelenmektedir. Tüm bu incelemelerle Latife Tekin'in yazarlık konumu ve ürettiği alternatif ve melez metinlerin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

İÇİNDEKİLER

1.Giriş-----	1-9
2. Latife Tekin'in Romanlarında Öznellik ve Anlatı	
2.1. Dil ve Özne-----	10-15
2.1.1.Melez Dilin Taktikleri: Söylenti ve Takma Adlar-----	15-20
2.1.2.Yazı ile Kurulan İlişki-----	21-30
2.2. Göç, Değişen Mekânlar, Değişen Özneler-----	31-38
2.2.1.Mekânın Öznesi/Öznenin Mekânı: Gecekondu-----	38-47
2.2.2.Mekânsızlığın Ürettiği Öznellikler-----	47-53
2.3. Öznenin Cinsiyeti-----	54-61
2.3.1.Konuşan/Yazan Kadın Özne-----	61-65
2.3.2.Pasif Kurban Karşısında Stratejiler Üreten Kadın Özne-----	65-69
2.3.3.Anneler ve Kızları-----	70-75
2.4. <i>Gece Dersleri/ Parçalanmış Öznenin (Anti) Temsili</i> -----	76-95
3.Sonuç-----	96-103
Kaynakça -----	104-112

“Bu, alternatif anlamlar sistemi üretmenin hikâyesidir. Bu, kimliğe, ağlara, cemaate dair bir hikâyedir. Ayrıca belirli bir kültürel konumdan doğru yapılan kültürel direnişin de hikâyesidir. Fakat belki de, politik sınırlar tarafından tanımlanan fetih ve hakimiyet, insan bedeni ve coğrafi mekânın hikâyesidir. Belki de parçalığa, senteze, psikolojik bozukluğa dair bir hikâyedir bu.”

Jen Smith

1.GİRİŞ

“Söz konusu olan, insanı yeniden yerine yerleştirmek, evrenin merkezine değil ama zincirin halkası gibi hayat koşullarının ortasına...”

Catherine Clément

Bireyleşme ve özneleşme modernite deneyimi ile birlikte anılır. Kendini ifade etme, biriciklik ve kişisel kimlik modernizmin tezahürüdür. Burada söz konusu olan birey merkezli modern özne, Hegel’in yorumuyla Aydınlanma’nın rasyonel bireyidir. Kendi içinde bütünlüklü, kendi kendini tanımlayan birey, sınırları belirli birey. Ancak yine Hegel’le birlikte, bu bütünlüklü öznenin kendini ortaya koymak için bir ötekine ihtiyaç duyduğu ortaya çıkmıştır. Hegel’in köle-efendi diyalektiği olarak ortaya koyduğu karşıtlık, yani efendinin köleye duyduğu ihtiyaç, efendiyi köleleştirmektedir. Köleyi ise hakim duruma getirmektedir.¹ Kendini bütünlüklü bir özne olarak tanımlamak için ötekine duyulan ihtiyacın vurgulanması aydınlanmanın kendi kendine yeten, kendini tanımlayan özne tanımında çatlağa sebep olur. Nitekim özerk birey modeline dayanan bu tanım, hakim batılı modernite söyleminin, sömürgecilik söyleminin ve de ataerkil söylemin temel taşı oluşturmaktadır. “Batı felsefi söyleminin öznesi farklılığı bastırma, ötekiliği dışlama ve heterojenliği küçümseme pahasına kurulur. Platon’dan Descartes’e ve oradan Kant’a kadar, benlik üniter, özdeş bir alt-katmandır; tutkuları

¹ Hegel’in “kendi bilincindeki özne” ve köle-efendi diyalektiği ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. “Köle – Efendi Diyalektiği” *Defter*, Ekim-Kasım 1998: 7-29; Kathy E. Ferguson. *The Man Question : Visions of Subjectivity in Feminist Theory*, Berkeley: University of California Pres, 1993, özellikle 1. bölüm; Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Standford: SUP, 1997.

akıl, istenci ben yönetir, ötekiliğin de bastırılması gerekir.”² Ve tüm bu hakim söylemlere karşı, bu özne tanımının bir yanılsama olduğu üzerinden pek çok itiraz yükselmiştir.³

En önemli itirazlardan biri 60'larda ünlü Marksist felsefeci Althusser'den gelir. Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı çalışmasında burjuva toplumlarının bireyi özne olarak yüceltmesine dikkati çeker. “Özne ideolojisini” kurucu kategori olarak tanımlar. Ve bireylerin sürekli olarak bu ideoloji ile gündelik hayatlarını sürdürdüklerini söyler. Althusser, “İdeolojinin bireyler arasında özneler ‘seferber ederek’ ya da adlandırma ya da çağırma dediğimiz (...) o çok belirgin işlem yoluyla bireyleri öznelere ‘dönüştürerek’ ‘hareket ettiğini’ ya da ‘işlediğini’” iddia eder.⁴ Özne teriminin belirsizliğini ortaya koyar. Ve öznenin özgür ve özerk olduğu yanılsamasını ifade etmek için öznenin iki yönüne vurgu yapar: “1-Hareketlerin yaratıcısı ve sorumlusu olan bir inisiyatif merkezi; 2-Daha yüksek bir otoriteye boyun eğmiş, yani özgürce boyun eğmek dışında her türlü özgürlükten yoksun, bir başkasının tâbiyeti altındaki özne.”⁵ Althusser burada daha sonra Foucault'nun da kullanacağı gibi özne (Fransızcası *suje*, İngilizcesi *subject*) kelimesinin hem özne hem de tâbi anlamlarına vurgu yapar. Gerçekten de özneleşme süreci bireyin pek çok modern teknikle ve ideolojik aygıtlarla baskı altına alındığı bir süreçtir. Althusser ve sonrasında da

² Şeyla Benhabib, *Modernizm, Evrensellik ve Birey*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 264.

³ Kuşkusuz bu itirazların en önemlilerinden bir tanesi, bu modelin eril bir model olduğunu ve kadınları içermediğini savunan feminist düşünürlerden gelir. “Öznenin Cinsiyeti” bölümünde bu yaklaşım ayrıntılarıyla incelenecektir.

⁴ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp & Mehmet Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000 (4. Baskı), s. 63-64.

⁵ A.g.e., s. 72.

Foucault'nun çalışmaları, tek tanrılı dinlerin ve modern devletin somut bireyleri özne olarak tanımladıklarını ve çeşitli ideolojik aygıtlarla bireylerin bu tanımlama üzerinden hareket etmelerini sağladıklarını gösterir. Bu da bireyleri baskı altında tutmanın bir yoludur. Foucault, "Özne ve İktidar" adlı makalesinde öznenin çeşitli nesneleşme pratiklerini incelediğini söyler. Ve konuşan öznenin dil içinde nesneleştirilmesini örnekler.⁶ Foucault'dan önce Lacan psikanaliz alanındaki çalışmalarıyla öznenin dil tarafından kurulduğunu ve onun içinde biçimlendiğini vurgulamıştır. Birey merkezli özne ancak Babanın Adı ile kurulur. Çocuk babanın kanunun belirlediği sembolik düzene, yani dile girdiği andan itibaren annenin bedeninden (imgesel düzenden) koparak ayrı bir benlik haline gelir. Ancak sembolik düzenin kuralları içinde de kendi içinde bütünlüklü bir birey olmak, bir bölünmeyi de beraberinde getirir.⁷ Elizabeth Wright'a göre, "Lacancı öznenin en önemli özelliği, hem birleştiren hem bölen bir sistem olan dile dahil olmasıyla birlikte öznenin yabancılaşmasıdır."⁸

Althusser'in tahakküm altına alınan birey modeli, Foucault'nun çeşitli iktidar ilişkileri içinde nesneleşen özne modeli ve Lacan'ın dil içinde kurgulanan 'ben' kavramı, Aydınlanmanın temel düşüncesini oluşturan akılcı özerk birey modeli ile çatışmaktadır. Dolayısıyla kendi içinde bütünlüklü, hareketlerinin kaynağı kendisi olan, özerk özne kavramını yanılısama olarak yorumlamak mümkün olabilmektedir.

⁶ Michel Foucault, "Özne ve İktidar" çev. Kâmil Pak, *Defter*, 11/34, Yaz 1998: 151-167, s.151.

⁷ Lacan'ın bölünmüş benlik kavramı, konuşan öznenin birinci tekil şahısla konuşmasını içerir. Ben diyerek konuşan özne aynı zamanda kendisinden bahsedilen de olduğu için, 'ben' her zaman için bölünmüştür. Ben deme anları bu şekilde bir çiftdeğerlilik kazanır.

⁸ Elizabeth Wright, *Lacan ve Postfeminizm*, çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Everest, 2000, s.21.

Ancak bu yanılsamanın öte ucunda ise öznenin ölümü ilan edilmiştir. Postyapısalcı eleştirinin sahiplendiği bu anlayış, bu yanılsamaya dayanmaktadır. Bu çalışma çerçevesinde ortaya konmaya çalışılan birey merkezli öznellik tanımının sorgulanması, postyapısalcı eleştirinin ortaya koyduğu öznellik konumunun sorgulanmasıyla kısmen örtüşmektedir. Ancak öznenin/tanrının/yazarın ölümünü ilan eden bu tutumla ilgili olarak çeşitli çekinceleri ortaya koymakta fayda var. Bunlardan en önemlisi kadınlar gibi belirli toplumsal kategoriler için öznellik talebinin hala geçerli olması.⁹ Kuşkusuz öznenin ölümü ilan edilirken, modernitenin batılı, akılcı, erkek öznesinin ölümünün ilan edildiği düşünülmektedir, ancak bu ölüm beraberinde başka ölümleri de getirmektedir. Bu; kadınlar, eşcinseller, altsınıflar, batılı ve beyaz olmayanlar gibi kategoriler için öznelleşmek ve görünür olmak gibi son derece yakıcı taleplerin de gömülmesi demektir. Sibel İrzık'ın "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak" makalesinde çok yönlü bir şekilde ortaya koyduğu gibi "Öznenin ölümünden söz etmek, öznenin tek bir anlamı olduğunu varsaymak, alternatif özne tanımlarını önceden dışlamak, böyle tanımlar üstüne kurulabilecek eleştirel ve siyasi etkinliklerin önüne kuramsal olarak set çekmek demektir."¹⁰ Öznenin ölümü genel olarak kendini ifadenin tek yolu olan dil üzerindeki kontrolsüzlüğünün keşfi ile birlikte ortaya konmuştur. Halbuki bu keşif, büyük harfle Öznenin ölümü kadar farklı farklı öznelerin doğumunu da müjdeleyebilir. Bu durumda tek ve birey merkezli bir özne tanımının alternatif ve farklı öznellik

⁹ Bu noktada, öznellik talebini, yok edilen, değersizleştirilen, görünmez kılınan öznelliklerin öznelleşme talebi yani kimlik politikası olarak tanımlıyorum. Şeyla Benhabib'in de vurguladığı gibi, postyapısalcı/postmodern eleştirinin öznenin ölümünden sonra geliştirdiği kimlik politikası eleştirisi "özerk ve toplumsal cinsiyeti olan bir özne vizyonunun yerine parçalanmış, muğlak bir benliği koymaya girişir (...) kendi tutunumluluğunu neşeyle yadsıyan, kendi muğlaklığına ve çok katlılığına çeşni katan benlikler açısından, yıkıcı faaliyetlerin paradigması haline gelir." Benhabib, a.g.e., s. 37.

¹⁰ Sibel İrzık, "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak" *Toplum ve Bilim*, 75, Kış 1997: 33-47, s. 35.

konumlarını ve taleplerini reddettiği ya da en azından göz ardı ettiği düşünülebilir. Bu noktada bu alternatif ve farklı öznellik modellerinin nasıl olabileceğine dair akıl yürütelim: Modernitenin kendi kendine yeten rasyonel özne yanılısamasının ötesinde öznelğin farklı stratejik tanımlamaları yapılabilir. Kim Worthington, *Self As Narrative* adlı kitabında öznelğin geçişken bir yapıya sahip ve seçilmiş olduğunu, ayrıca çoğulcu cemaatler içinde kurulduğunu ifade eder. Ve bunun son derece olumlu ve “kutlanılası” bir gerçek olduğunu vurgular.¹¹ Dolayısıyla modern özne kavramının birey vurgusunu daha geçişken ve çoğulcu bir yapıya kaydırmak daha zengin bir özne tanımlaması elde etmemizi sağlar.¹²

Farklı koşullar içinde oluşan farklı özne konumlarını araştırma çabasına bir temel oluşturmak için özneleşme süreci ile adeta eşanlamlı olarak kullanılan modernite kavramı ve Türkiye'nin modernite deneyimini ortaya koymak gerekir. Modernite deneyimi, çok farklı boyutları olmakla beraber en temelde bireyi hem nesneleştiren hem de özneleştiren bir süreç olarak düşünülebilir. Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabında modernizmi “modern insanların, modernleşmenin nesnelere oldukları kadar öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar” olarak

¹¹ Worthington bu görüşe sahip bazı kuramcılara ve eleştirmenlere atıfta bulunmaktadır. Bunlar: bell hooks, G. Spivak, Homi Bhabha, Rita Felski ve Nancy Fraser, s. 11.

¹² Bu tanımlamayı yapmaya çalışırken kolektif özne gibi bir kavramı kullanma ihtiyacı duydum. Öznenin ancak kolektif kimlik üzerinden açığa çıktığı deneyimleri göz önüne alarak öznenin kolektif yönüne vurgu yapmak gerekiyor. Bunu yaparken kolektif öznellik terimini çok sık kullandım. Öznellik özne olmanın içsel deneyimi olarak tanımlanır. Bu içsel deneyimin ancak bir kolektivite içinde yaşandığı ve anlamlandırıldığı durumlar için kolektif öznellik terimini kullandım. Esasında hem özne hem de öznellik kavramı zaten ancak bireyin içinde bulunduğu topluluk içinde anlamlanan kavramlar olmasına rağmen, birey merkezli ve psikoloji ağırlıklı tanımlamalar karşısında toplumsal olanın önemini vurgulamak açısından kolektif kavramını kullanmakta yarar görüyorum.

tanımlar.¹³ Bu çabalar farklı öznelerin kurulmasının bir sonucu olduğu kadar, üretilen öznelliklerin bir sonucu, etkisi olarak ortaya çıkabilir. Bu anlamda, Latife Tekin'in romanları, kolektif olarak deneyimlenen bu çabaların öznelikle kurduğu bu çift yönlü ilişkinin modern anlatıları olarak tanımlanabilir. Kuşkusuz bu anlatılar Türkiye'nin yaşadığı modernite deneyim(ler)i içinde yoğunlaşmıştır.

Türk modernleşmesi, Bernard Lewis'in *Modern Türkiye'nin Doğuşu* gibi modernite literatürünün klasik eserlerinde "bütün ilhamını Batı'dan almış, elitler tarafından yönlendirilen, uyum ilkesine dayalı ve gerekli toplumsal kurumların inşasına yönelik başarılı bir süreç olarak" tanımlanmıştır.¹⁴ Türkiye'nin modernleşme deneyiminde, modernleşmeyi olumlayan modernist tavır ile olumsuzlayan muhafazakar gelenekçi tavır, modernleşmeyi tek bir büyük anlatı ve çizgisel bir gelişim olarak tanımlamakta ve modernleşmeyi batılı örneklerin taklidi olarak görmektedir. Bu görüşe göre batı her zaman için yetişilmesi gereken bir "muasır medeniyetler seviyesi"dir. Ancak bu ulaşılması gereken seviye ufuk çizgisi gibi sürekli hep bir adım ileride olan, taklit edilen ve arzulanan konumunda olacaktır.

Bu ilişki tek yönlü ve basit bir ilişki değildir. Taklit, aşk-nefret ilişkisini de içinde barındırır. Taklit eden, edilenin aynı anda hem kopyası hem de çok belirgin bir biçimde aynı olmayanı olarak konumlanır. Taklit, Homi Bhabha'nın da kullandığı şekliyle

¹³ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ & Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001 (4.Baskı), s. 11.

¹⁴ Aktaran Bozdoğan ve Kasaba, s. 2. Bu anlayış Türkiye'nin resmi görüşü ve kimi Kemalist aydınların düşünceleri ile örtüşmektedir. Ancak özellikle 90'lardan itibaren üretilen literatür bu konudaki eleştirel ve mesafeli tavrı ile bu hakim görüşü sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulayıcı duruşun örnekleri için bkz. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, der. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt

yaratıcı bir süreçtir. Bu süreç taklit edenle edilenin, benimsenen ile dışlananın, eski ile yeninin iç içe geçtiği bir süreçtir.¹⁵ Bu süreç bize Jusdanis'in tarif ettiği gecikmiş modernizm deneyimini hatırlatıyor. Jusdanis'in ifadesiyle "taklit eden ama aynı zamanda yaratan, takip eden ama aynı zamanda da direnen bir başka modernliğin" deneyimidir bu.¹⁶ Gecikmiş modernizm deneyiminde, modern olanla/batı ile kurulan ilişki sürekli bir yetişme, modern olana ulaşma dürtüsü olarak yaşandığından böylesi karmaşık bir süreç söz konusudur. Kuşkusuz "modernlik" kavramı batıdan ithal edilmiştir. Ancak bu kavrama atfedilen anlamlar ve bu anlamlardan doğan pratikler bütünüyle ithal değildir. "Modern kurumların ve ideolojilerin ithal edildiği bölgelerde modernitenin yerel ve hatta geleneksel tahayyüller üzerinden alındığı, modernitenin içinin o bölgeye özgü kavramlarla doldurulduğu" düşünülebilir.¹⁷ Bu noktada Jusdanis'in de vurguladığı gibi geleneksel ile modernin birbirinin zıddı olarak tanımlamak, çizgisel tek bir modernite olabileceği varsayımına hapsolmek ve farklı modernite deneyimlerini reddetmek demektir. Bu noktada Latife Tekin'in anlatıları bu farklı deneyimlerin ve öznel konumlarının izlenip tartışılabileceği zengin bir malzeme sunmaktadır.

Modernite deneyiminin çok yönlü karmaşık yapısının modernitenin gecikmesi söz konusu olduğunda daha da karmaşıklaştığı vurgulanmıştı. Gecikmiş modernite

Yayımları, 1998: *Fragments of Culture. The Everyday of Modern Turkey*, der. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber. New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

¹⁵ Homi K. Bhabha. "Culture's In-Between" *Questions of Cultural Identity* içinde, der. Stuart Hall ve Paul de Guy, Londra: Sage Publications, 1996: 53-60.

¹⁶ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcad Edilişi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 10.

¹⁷ Nazan Üstündağ. "Esenyurt'ta Özne ve Yer Hikâyeleri" Yayınlanmamış Makale, Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Konuşmaları Serisi, 2002.

deneyimlerinde birey ve cemaat karşıtlığı gerilimli bir ilişki şeklinde farklı farklı şekillerde yaşanır. Cemaatçi bir toplumun bir kesimi kendisini batılı ölçütlerde özneleşmiş olarak tanımlar. Ancak bu tanımlamayı yaparken o toplum içindeki büyük bir kesimi nesneleştirir. Köy ve kent mekânlarının kültürel olarak bir karşıtlık içinde tanımlanması böylesi bir özneleşme ve nesneleştirme ilişkisi üzerine kurulmuştur. Genel olarak köy cemaatçi bir toplum yapısını temsil eder, kent ise bunun karşısında modern, ileri, bireyci bir yapıyı. Bu mekânlara atfedilen bu karşıtlık ilişkisi bu mekânlarda yaşayanlar tarafından da benimsenir. Köyden kente göç, basitçe köyden kente göç edenlerin modernleşmesi ya da bunun karşısında kentin alaturkalaşması olarak yorumlanmamalıdır. Göç olgusu, Türkiye'deki hakim modernite söyleminin çeşitlenmesi, zenginleşmesi, farklı modernite deneyimlerinin yaşanması anlamına gelir. Latife Tekin romanlarında merkezden bakıldığında otantik, cemaatçi, cahil ve kentli olmayan olarak tanımlanan köylülerin ve köyden göç edenlerin, hem bu merkezi bakışı, hem de diğer hakim modernite söylemlerini¹⁸ kısmen kabullenerek, bunlara kısmen karşı çıkarak, kısmen isyan ederek nasıl dönüştürdükleri gözlemlenebilir. Bu anlamda, romanlarda anlatılan öyküler birer modernleşme deneyimini anlatır. Burada birey merkezli bir deneyim anlatısı yerine daha çok kolektif bir deneyimin aktarılması söz konusudur. Ancak bu durum anlatıyı modern sıfatı ile tanımlamamızı engellememektedir. Bunun birinci nedeni aşağıda daha da ayrıntılandırılacağı gibi köyden kente göç, gecekonduda yaşam, yoksulluk, toplumsal cinsiyet gibi kolektif olarak yaşanan bazı deneyimlerin kendilerinin modernitenin bir parçası oluşu. İkinci ve bu tez açısından daha da temel bir sebep olarak da bu deneyimlerin anlatımının

¹⁸ Burada, bir paradigma olarak modernizmin dirsek temasında bulunduğu ataerkil, kapitalist ve pozitivist söylemlere atıfta bulunulmaktadır.

geleneksel anlatı türlerinden beslense de bu türlerin ve anlatı tekniklerinin kullanımı açısından modern bir anlatının benimsenmiş olmasıdır.

Burada modernite, özne ve anlatı ilişkisi incelenirken özellikle vurgulanması gereken nokta, tıpkı modernite gibi modern anlatılar kurgulanırken de ithal edilen bir modernist yazın pratiğinden çok, yerel ve geleneksel türlerin kullanılarak ve dönüştürülerek modern bir yazın¹⁹ oluşturulduğudur.

Latife Tekin'in kurduğu bu yazın, Türkiye'nin modernleşme deneyimi içinde oluşan farklı öznellik konumlarının gözlenmesi ve tartışılması açısından zengin bir malzeme sağlamaktadır.

¹⁹ Bu noktada modernist ve modern edebiyat kavramlarının açıklamak gerekir. Bu açıklama için Orhan Pamuk'tan yararlandım. "Modernist" sözcüğü ile Batı merkezli bir anlayışla modern olduğu düşünülen her şey, kuruma, kurallara, anlayışa ve yapıya topyekün bağlı olma ve pozitivist bir anlayışla hareket etmeye meyilli bir tutum düşünülebilir. Edebiyat ya da sanatta modernizm denildiğinde ise bu akla ve pozitivist düşünceye dayalı modernizmin vaat ettiği gelişme ve ilerlemenin hayal kırıklıklarının farkında, sorgulayıcı ve mesafeli bir duruştan söz edilebilir. Bu duruş sanat eserinin biçimiyle, diliyle, anlatı teknikleriyle ortaya çıkar. Bu anlamda sanat eseri kendine döner, bir içe kapanma söz konusudur. Orhan Pamuk'un ifade ettiği gibi modernist edebiyatın hayattan kopuk olduğu anlamına gelmemelidir. Türk edebiyatında modernizm tartışması için bkz. Orhan Pamuk. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi" *Defter*, Bahar 1995: 31-45. Latife Tekin'in ürettiği metinlerin Orhan Pamuk'un tanımladığı modernist kavramını sorgulaması açısından modern bir edebiyat anlayışını temsil ettiğini düşünüyorum. Bu doğrultuda "modern yazın" kavramını hem biçimsel hem de tematik olarak yukarıda vurgulanan sorgulayıcı tavrı üreten metinler anlamında kullanıyorum.

2. LATİFE TEKİN'İN ROMANLARINDA ÖZNE LİK VE ANLATI

2.1. Dil ve Özne

“Tarihteki bir kopuntu, yer değiştirme ve yerinden çıkma uğraklarını saptamayı öğrenmeliyiz. Bunun gibi uğraklarda dil, insan hayatında cereyan etmekte olan daha derin dönüşümlerin tanığıdır.”

Şeyla Benhabib

Özne dil içinde konumlanan ve belirlenen bir kategori olarak tanımlanabilir. Modernleşme süreci ile kurulan “modern özne”, modern ulus-devletlerin meşru dili içinde kurgulanan öznedir. Türkiye’de Tanzimat’la başlayan ve Cumhuriyetle ulus-devlet çerçevesinde gelişen modernite projesi ulusal/meşru bir dil yaratarak “hayali cemaat”in²⁰ en önemli unsurunu sağlama almaya çalıştı. Ancak aynı dil içinde bile hakimlerin/merkezdekilerin ve madunların/çevredekilerin dili farklılaştı. Sınıfsız kaynaşmış bir kitle yaratma projesi bu anlamda başarılı olamadı.

Köylüler, gecekonduya yaşayan insanlar, kadınlar, yoksullar gibi meşru dilin ve kültürün dışında kalan kesimleri anlatan Latife Tekin’in, romanlarında dili ve dile giriş süreçlerini sorunsallaştırdığı görülür. Romanlardaki dil, Anderson’ın hayali cemaatlerini oluşturan dilden oldukça farklıdır. Bu merkezin dili olmayan, marjinde kalan öteki/melez dili²¹ açmak gerekirse, bu dil, dilin kullanımının modern, kentli, orta sınıf

²⁰Benedict Anderson, çok gönderme yapılan kitabı *Hayali Cemaatler*’de “ulus” kavramının dil gibi, tarih gibi unsurlarla yaratılan bir tahayyül olduğunu ifade eder. Anderson’a göre, dil ulusun kurgulanmasındaki temel unsurların başında gelir ancak yine Anderson’da belirtildiği üzere dil ancak standartlaştırılmış meşru dil haliyle böyle bir işlevi üstlenir. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra & New York: Verso, 1991.

²¹ Kuşkusuz, bu öteki dil de bütünüyle homojen değildir. Dil değil; dillerden bahsetmek daha doğru olacaktır. Ancak burada merkezin dilinden farklı olmak gibi bir ortak payda üzerinden, öteki dil diye genel bir kategori oluşturuyorum.

özneye sağladığı avantajları kullanıcılarına sağlayamayan bir dildir. Bu dil ulusal meşru dilin, o ulusun vatandaşlarına sağladığı ayrıcalıklardan yoksun bir dildir. Belki de bu yüzden Latife Tekin'in kendisi, Nurdan Gürbilek ve John Berger gibi bazı başka yazarlar bunu dilden ziyade mırıltı olarak adlandırmayı tercih etmişlerdir. Gürbilek'in "Mırıltıdan Dile" adlı makalesinde mırıltıyı tanımlaması tartışma zeminini kurma açısından faydalı olabilir:

"Bir iç konuşma; insanın bir başkasının, bir yabancıнын bakışını üzerinde hissetmeden kendi kendine ya da bir benzeriyle gerçekleştirebileceği gerilimsiz alçak sesli konuşma. Bir bölünmemişliği, kırılmamışlığı aklı getiriyor; dış ile için birbirinden ayrılmamış olduğu bir durumu; insanın kendini doğadan ve doğadaki seslerden ayırtmadığı; sözcüklerin henüz insanın karşısına yabancı, düşman, nüfuz edilemez bir dünyanın temsilcileri olarak dikilmediği bir an."²²

Görüldüğü gibi bu tanımlama modern bireyin kendini ifade etmede kullandığı en önemli araç olan dili karşılamamaktadır. Aydınlanma ile ortaya çıkan öznenin en temel özelliği kendini ifade etme ve ortaya koymada dile duyduğu inançtır.²³ Öznellik konumu dil üzerinden kurulur. Her "ben" deme anı öznelğin dilsel düzeyde ifade edilmesidir. Peki mırıltıdan ve "ben" demeyen insanların öznelliği yok mudur? Ya da onların bu mırıltı/dil ile öznellik konumları oluşturmalarının imkanı var mıdır? Bu soruların cevabı dilin çok katmanlı yapısı dikkate alındığında ve öznenin tanımı genişletildiğinde olumlu olacaktır.

Nurdan Gürbilek'in "Mırıltıdan Dile" adlı makalesinde vurguladığı gibi Latife Tekin, "Dilin bir yanı büyüye, ışığa, imkana; öbür yanı hayal kırıklığına, boşluğa, kırılmaya

²² Nurdan Gürbilek, "Mırıltıdan Dile" *Defter*, 27, Bahar 1996: 45-61, s.47-48. Bu tanımlama, Lacan'ın terminolojisi içinde çocuğun sembolik düzene yani dile girmeden önceki imgesel düzendeki halini hatırlatıyor.

²³ Ferguson, a.g.e., s. 43.

açılan doğasını, bu deneyimin karşıt uçlarında bekleyen coşkuyu ve öfkeyi tam da bu duyguların kökenindeki erken yaşantıya, çocukluğa geri dönerek” anlatır ve hemen hemen bütün anlatılarının merkezinde dile giriş sorunsalı yer alır.²⁴ Romanlarda anlatılan insanların kolektif öznellikleri hakim dili -sembolik dili- edinememe üzerine kurulmaktadır.²⁵ Bu insanlar, “konuşan özneler” değil; mırıldanan öznelerdir. Bireysel, ayrı bir sese sahip değildirler, onlarınki konuşmadan çok bir uğultu, bir mırıltıdır.

Bu mırıltıyı ulus-devletlerin “meşru dil”lerine alternatif, melez bir dilin temeli olarak düşünebiliriz. Melez dil bütünüyle bir mırıltı değildir; melez dilin bu mırıltıyı duyma, anlama ve duyulur kılma potansiyeli çok yüksektir. Bu nedenle de melez dilin kendisi de öznesi de meşru dile ve hakim özne tanımına alternatif oluşturur. Aslında bu melez dil, meşru dilin dışarıda bıraktığı dil(ler)in duyulma çabasıyla mırıltıdan dile geçmesi ile oluşmaktadır.²⁶

Bu noktada oluşan bu melez dilin Walter Ong’un tanımladığı biçimiyle²⁷ sözlü kültüre ait bir dil özelliği gösterdiği ifade edilmelidir. Daha önce de ifade edildiği gibi Latife Tekin’in romanları dili sorunsallaştırırken melez bir dil ortaya koyuyor. Bu melez dil, sözlü kültür geleneğinin özelliklerini ve anlatı türlerini kullanarak oluşuyor. Walter

²⁴ Gürbilek, a.g.m., s.47.

²⁵ Lacan’a göre dil sembolik düzenin yansımasıdır. Çocuğun dil edinimi babanın kanununa tâbi olmasıyla eşzamanlı bir süreçtir. Başka bir ifadeyle dil ile ifade edilen öznellik halihazırda o dil tarafından şekillendirilmiştir.

²⁶ Bu noktada meşru dilin dışında bırakılmış olmak Latife Tekin açısından melez bir dil oluşturabilmeyi, bu sayede sessizleştirilen, görmezden gelinen kesimleri açığa çıkarmayı olanaklı kılmıştır.

²⁷ Walter Ong yazı ve matbaa kültüründen uzak, “iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, ‘birincil sözlü kültür’ olarak” tanımlıyor. Bkz Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları, 2003 (3. Baskı).

Ong'a göre sözlü kültürden kaynaklanan anlatım tarzlarının belli başlı ortak özellikleri mevcuttur. Latife Tekin romanlarında da görülen ancak melez bir dil içerisinde dönüştürülerek kullanılan bu özelliklerden birincisi anlatımın kısa, ardı ardına cümlelerle oluşmasıdır. Bu özellik, kısa basit cümlelerin peş peşe geldiği ve yan cümleciklerle cümlelerin dilbilgisi kuralları çerçevesinde uzatılmadığını ifade eder.

Cümleler ve kullanılan sıfatlar çözümleyici olmaktan çok kümeleyicidir. Ong'un da belirttiği gibi sözlü kültürün dayandığı belleği güçlü tutmak için, dil belirli kalıplar kullanılarak aktarılmaktadır. "Yazıdan habersiz insanlar, özellikle belirli bir düzene göre yapılan konuşmalarda asker yerine kahraman asker, prenses yerine güzel prenses, çınar yerine ulu çınar denmesini tercih ederler."²⁸ Bu kalıplar kısmen klişeleşerek sözlü anlatımın önemli bir unsuru haline gelmiştir. İncelenen romanlarda "cinli ve uğursuz kadın"(*Sevgili Arsız Ölüm*²⁹), "eğri boyunlu işçi"(*Berci Kristin Çöp Masalları*³⁰), "pılık pırtık adamlar"(*Buzdan Kılıçlar*³¹) gibi sürekli tekrar eden ve kalıplaşan kullanımlar mevcuttur. Ancak burada kullanılan ve roman boyunca adeta klişeleşen kullanımlar halk hikâyeleri ve masallarda olduğu gibi siyah beyaz karşıtlıklar (kötü üvey anne, güzel prenses) ve sistemin devamını sağlayıcı imgeler (kahraman asker) yaratmaktan farklı işlevlere sahiptirler. Bu kullanımlar kolektif olarak adlandırılmayı sağlar. Bunun yanı sıra toplumsal sorunları vurgulayıcı bir biçimde kullanılmaktadırlar.

²⁸ Ong, a.g.e., s. 54

²⁹ Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001(16. Baskı). Bu romandan alıntılanan parçalar S.A.Ö. kısaltmasıyla belirtilecektir.

³⁰ Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul: Metis Yayınları, 1998 (8. Baskı). Bu romandan alıntılanan parçalar B.K.Ç.M. kısaltmasıyla belirtilecektir.

³¹ Latife Tekin, *Buzdan Kılıçlar*, İstanbul: Metis Yayınları, 1997 (3. Baskı). Bu romandan alıntılanan parçalar B.K. kısaltmasıyla belirtilecektir.

Kullanılan melez dilin -tıpkı sözlü kültür gibi anlatıya dayalı olduğundan dolayı- kendini var kılabilmek için bol tekrarlı, akıcı, değişken, ritimli olması gerekir. Sözlü kültürün oluşturduğu anlatım türlerinden maniler, türküler, dualar, ağıtlar, ninniler bu esaslara dayalı türlerdir. Latife Tekin, romanlarında bu türleri geleneksel bağlamından çıkararak içinde bulunulan toplumsal koşulların ve mekânın bağlamında kullanır. Bir anlamda bu türleri ve romanı melezleştirir.

Bir gecekondu mahallesini ve bu mahallede yaşayan insanların hikâyelerini konu edinen *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda özellikle mani, dua ve türkü türlerinin kullanıldığı görülür:

“Grev çadırının direği
Ak güvercin teleği
İçme suyuna kavuşmak
Çiçektepe'nin dileği” (B.K.Ç.M., 39)

Bu örnekte geleneksel anlatım tarzları insanların değişen hayatlarını anlatıyor. Kimi zaman örneklenen manide olduğu gibi insanların kolektif ihtiyaçlarını talep etmelerinin bir yolu olarak karşımıza çıkıyor.

“Konducuların dilekleri, iş, yol, otobüs, okul diye eğri büğrü harflerle yazılmış maniler olarak uzayıp gidiyordu. Kara Hasan (...) Bir yandan da nağmeli nağmeli bu manileri okuyordu. Okurken okurken hünerlerine bir yenisini daha ekledi. Ellerini burnuna kapayıp ağzıyla yanık yanık zurna sesleri çıkardı. Konduların sorunlarını uzun havaya çekip söylemeye başladı. Konduların kuruluşu sırasında çektikleri acıları, beşiklerin, çatıların uçmasını, bebeklerin üstüne yağın karı dillendirip türkü yaptı.” (B.K.Ç.M., 39)

Melezleşen bu roman türü içinde geleneksel türlerin kullanılması bir çelişki yaratmamaktadır. Latife Tekin'in anlatısı hem biçim hem de içerik açısından gelenekselliği ve yerliliği korumakla birlikte bu gelenekselliğin değişmez bir özü ve

statikliği yoktur, değişen koşullara göre bu anlatılar da belirli ölçülerde değişikliğe uğrar. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, sözlü anlatımın geleneksel ve tutucu yapısı içerik ve işlev açısından dönüştürülerek kullanılır.

Latife Tekin'in romanlarında büyük ölçüde sözlü kültürden beslenerek melez bir dil ve anlatımın kullanıldığı görülüyor. Bu melez dil, Benedict Anderson'ın hayali cemaatlerini oluşturan meşru, dilbilgisi ve hayat bilgisi kurallarına mükemmel uyum sağlayan ulusal dillere inat, "her şeyin geçici, derme çatma, yasadışı, kaypak ve tümüyle güvenceden uzak olduğu bir ortamda"³² doğar ve serpilir. Bu dilin serpilmesi ancak ve ancak takma adlar, dedikodular, söylenceler, tekerlemeler yoluyla olabilir.

2.1.1. Melez Dilin Taktikleri: Söylenti, Takma Adlar ve Parodi

Yukarıda adı geçen romanların hepsinde takma adlar insanların gerçek adlarının yerini alır, başlarından geçen olaylara göre bu takma adlar değişir, olaylar maniler, tekerlemeler, türküler yoluyla anlatılır. Romanların anlatım tarzı çoğu zaman bir söylentinin ya da dedikodunun aktarılması şeklindedir. John Berger, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda masalın anlatıcısının söylenti olduğunu ifade eder.³³ Nasıl ki romanlarda dedikodu, söylence, mani, türkü, ağıt, ninni, tekerleme gibi anonim türler kullanılıyorsa, anlatıcı da bu türlere uygun bir şekilde anonimdir. Bir başka ifadeyle *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın üçüncü tekil şahıs anlatıcısı belirsizdir. Bununla beraber, anlatıcının konumu kolektivitinin bir parçası olduğu hissini uyandırır; bu açıdan da anonimdir. Bu

³² Berger'den aktaran Gürbilek, a.g.m., s.47.

³³ John Berger, "Rumour" (Preface to *Tales From The Garbage Hills*). Londra: Marion Boyars Publishers, 1996: 5-8, s. 7.

anonimlik “tâbi gruplar”ın ya da kamusal hayatta temsil edilmeyen grupların kendilerini ifade etme şekli olarak ortaya çıkar. Scott, anonim türlerden söylentinin “duyanların ve yeniden aktaranların umutlarına, korkularına ve dünya görüşlerine uygun hale getirilmek üzere” değiştirildiğini ifade eder.³⁴ Anlatıcının bu anonim tarzı benimsemesi o kolektivitenin diliyle yazabilmesine hizmet eder. Spivak’a göre sözlü bir ifade biçimi olarak söylentinin “tek bir sesin bilinçliliğine ait olmaması” kolektivite düşüncesini uyandırır.³⁵ Çünkü söylenti her dinleyene ve her aktarana da aittir.

Romanların beslendiği bu anonim geleneksel anlatılar ve türler çoğu zaman parodiyi de bünyelerinde barındırır. Latife Tekin romanlarında anlatılan kültürde takma ad/isim verme adeta o kültüre özgü dili yaratan en temel unsurlardan bir tanesidir. *Sevgili Arsız Ölüm*’de köye isim verme örneği aynı zamanda ulus-devlet olma süreciyle başlayan merkezi yönetimin memleketin her kentinin, kasabasının, köyünün hatta mahallesinin ve caddesinin dönemin egemen ideolojisine uygun isimlere kavuşturulması anlayışının parodisi olarak okunabilir. Alacüvek köyünün adının değiştirilmesi söz konusu olduğunda kentten yeni gelen Huvat köyün adının “atom” olmasını önerir. Bu önerisini şehir görmüş olma özelliği ile destekleyen Huvat’a karşı çıkanların kendilerini meşru kılma yöntemi ise Kore Savaşı’na gitmiş olmaktadır.

“Huvat şehirde herkesin atomdan söz ettiğini, atomun altından daha kıymetli bir şey olduğunu söyleyerek, atom hakkında ne biliyorsa sıraladı. Ama lafını bitirmeden Değnekli Ali koltuk değneklerini çekip

³⁴ Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları* adlı kitabında tâbi grupların cin çarpması, dedikodu, büyüyle saldırı, söylenti, anonim tehditler ve şiddet, anonim mektup ve anonim kitlesel muhalefet gibi yollarla kendilerini tahakküm altına alan sistemlere direndiklerini savunur. Latife Tekin’in romanlarında da sık sık rastladığımız bu tekniklerin böyle bir işlevi vardır. Bu teknikler ayrıntılı bir biçimde kadınların öznelliklerinin tartışılacağı bir sonraki bölümde ele alınacaktır. James C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 201.

³⁵ Ranajit Guha ve Gayatri Chakravorty Spivak (der.), *Selected Subaltern Studies*, New York: Oxford University Press, 1988, s.23.

ayağa kalktı <<Atom, ilkinde gavur adı>>diye ortaya ters bir laf attı. Huvat, <<Lan topal it, senin gibi yarım akıllıya mı kaldı gavur adıyla,>> diye bir kızgınlıkla Ali'nin üstüne atladı (...) Değnekli Ali, <<Kore'ye kim gitti, lan, ha?>>diye (...) atom hakkında bildiklerini bir de o anlattı. <<Atomu yiyen it kudurur lan,>>diye köylünün ödünü patlattı.”(S.A.Ö., 29)

Köyün adı atom olmaz ama Değnekli Ali'nin önerdiği isim olan Akçalı olur. Değnekli Ali köye 'Akçalı' adını kazandırırken kendisi de "Koreli" adını kazanır. Alacüvek'ten Akçalı'ya dönüşen köyde yaşanan olumsuzluklar yatırım bir işareti sayılır. Yatırım köyün adının değiştirilmesine içerlediği düşüncesi hemen yayılarak kabul görür. Ancak köyün adı yine de eski ismine geri döndürülmez.

Latife Tekin'in romanlarındaki karakterlerde takma adların yaygın olduğu genel olarak ilk adlar dışında soyadların kullanılmadığı dikkati çeker. Ernst Cassirer "Word Magic: The Primitive Power of Language" adlı makalesinde özel isimlerin kişinin bütünlüğünün ve biricikliğinin bir ifadesi olduğu kadar bizzat bunları kuran bir unsur olarak kişiyi birey haline getirdiğini belirtir.³⁶ Latife Tekin'in romanlarında verili isimler ve değişen takma adlar karakterlerin kendi bireysel sınırları belirli, resmi vatandaşlar olmaktan çok, süreç halinde, sürekli değişen alternatif özneler olduğunu gösterir.

Mekâna ve insanlara isim verme, ad takma gibi pratiklerin yanı sıra bir de insanların kendi kendilerine isim takmaları söz konusudur ki bu durum kendi öznelliklerini ifade etmeleri açısından önemlidir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Seyit, kabadayı olup haraç kesmeye

³⁶ Ernst Cassirer, "Word Magic: The Primitive Power of Language," *Language & Culture: A Reader* içinde, der. Patrick Gleeson & Nancy Wakefield, A Bell and Howell Company, 1968: 74-82, s. 77.

başlayınca kılığı ve kıyafetiyle tam bir kabadayı imajı çizer. Kendisine taktığı isim de bu imajın bir parçasıdır. Seyit, kendisini “Nallı Panter” olarak adlandırır. (S.A.Ö., 103) Evin en küçüğü Mahmut’un sattığı renkli kitaplar, çizgi romanlar ve fotoromanlardan etkilenerik ismini “Bily Kit” olarak değiştirmesi ve bu isme uygun bir imaja bürünmesi evdeki herkesi mutsuz eder. En büyük ağabey Halit’in müdahalesi ile Mahmut eve getirilir. Evde bir ritüelle Mahmut’un ismi geri takılır:

“Mahmut korka korka içeri girdi. Huvat korkacak bir şey olmadığını oğluna duyurdu. Ona adını yeniden koyacağını haber etti. Önce Mahmut’tan annesinin, ağbisinin elini öpmesini istedi (...) Huvat en son kendi elini oğluna uzattı. Mahmut babasının elini öptü. Önüne diz çöktü, oturdu. Babasıyla birlikte üst üste üç dua okudu. Huvat dualar bitince Mahmut’un kulağına eğildi. Üç defa, <<Senin adın Mahmut,>> dedi. Mahmut, <<Benim adım Mahmut,>>deyip babasının önünden kalktı.” (S.A.Ö.,137)

Mahmut ismine geri kavuşur kavuşmasına ama evden uzaklaşıp ismini değiştirmesine sebep olan koşullar değişmemiştir. Babası onun kaloriferci çırağı olmasını istemektedir. O ise sinema önünde renkli kitaplar satmak ister. Bu nedenle Mahmut bir kez daha evden kaçar. Bu defa adını “Süpermen” yapar. Süpermen yanına iki yardımcı da bulmuştur. Parkta tanıştığı çocuklardan birine “Tarzan”, birine “Zoro” ismini takar. Ancak çok geçmeden yine eve çağrılır. Mahmut’a bir isim töreni daha yapılır. Yine dualar ve el öpmelerle Mahmut ismini geri alır. Bu romanda örnekleri verilen pek çok isimlendirme tıpkı geleneksel türlerde olduğu gibi kolektif bir iradenin sonucudur. Kişilerin kendilerine taktıkları isimler ise kolektivite o ismi benimserse kullanılır. Mahmut’un kendine isim takma durumunda isim verme törenleri ile Mahmut ismini geri alması, destanlarda epik kahramana isim verme törenlerinin parodisi olarak okunabilir. Epik kahramandan farklı olarak, burada kahramanın isim alması için

kendisini kanıtlaması gerekmez. Hatta tam tersine kendini kanıtlamak için kendi kendine isim takan Mahmut, başarısız olur ve eski ismine törenlerle geri döner.

Geleneksel türlerin ve anlatıların belirli unsurlarının parodik kullanımlarının yanı sıra ironik kullanımlar da mevcuttur. Örneğin *Sevgili Arsız Ölüm*'de, kolektif bir kültürün ürünü olan sözlü anlatım/ifade biçimlerinden atasözleri ve deyimlerin kullanımı çoğu zaman ironiktir: Huvat "Oğlunun etini Mösyö Pol'a verdi. Kemiğini kendi aldı, eve geldi. Mahmut ustası bir yanağına vurduysa öbür yanağını çevirdi." (S.A.Ö.,82)

Roman geleneksel anlatı tarzı olan hikâye anlatıcılığı tarzını benimsemişse de kullandığı parodi ve ironi gibi anlatı tekniklerinin bilinçli kullanımı ile modern anlatı düzeyindedir. Örneğin, yoksulların, "pılık pırtık adamların" yaşam mücadelesinin anlatıldığı *Buzdan Kılıçlar*'da bu durum karakterlerinden bazılarının modernite ile kurduğu mesafeli dil ilişkisinin parodisini yapmak için kullanılmaktadır. Kimi kelimeler, kelimeyi kullananların hayatlarında hiçbir karşılığı olmadığı halde konuşma diline girer. "Rübeysa, Halilhan'ın ağzından Gogi'nin ölümünü yukarıya doğru *helezonik* bir biçimde, düşlediğini duyunca kendini tutamayıp ağladı." (vurgu bana ait, B.K., 44) "Halilhan'ın gelecek için çizdiği hayali projeye ortak olma düşüncesine, volvoya binip geldiği günden beri yaşadıklarını '*jenerik* bir olaydan farksız' gördüğünü söyleyerek uzak durmayı seçti." (vurgu bana ait. B.K.,16) Sennur Sezer'in deyişiyle roman karakterleri "çalıntı sözcüklerle" konuşmaya başlarlar.³⁷ Bu sözcükler yoluyla kendilerinin olmayan hayatları parça parça yaşarlar. Ancak yine de başkalarının

³⁷ Sezer, "Dil ve Masumiyet" *Evrensel Kültür*, Sayı 127. www.evrenselbasim.com

hayatlarını yaşıyan bu insanların başkalarının dilini ödünç alması ya da taklit etmesi pek çok ironiyi içinde barındırır. Bu bakımdan bu metinler, parodiyi ve ince bir ironiyi de saklar. *Buzdan Kılıçlar*'da belirtildiği gibi bu insanlar "hayatın kendilerine verilmediğini bile bile, başkalarının zalim dünyasında, ayakkabılarının uçlarına basarak sürekli bir korkuyla var olmayı" göze alırlar. (B.K., 7)

Sadece karakterler değil, çoğu zaman anlatıcı da benzer bir konumdan anlatır: "Gogi'nin 'Umudumuz hayatımız kapalı' lafını çok sevmesine karşın Halilhan Sunteriler, *imijinasyon* gücüyle hayatına yön vereceğine inanıyordu."(vurgu bana ait, B.K.,16) Anlatıcı diğer romanlarda olduğu gibi anlattığı kolektivitenin bir parçası olarak çalıntı sözcükler kullanır. Ancak bu durum, oluşturulan melez dilin kendini var etme ve koruma taktiğinin bir parçasıdır. *Buzdan Kılıçlar*'da bu durum şu şekilde ifade ediliyor: "Kendilerine dair olamı, kendilerine ait olamayan seslerin yankısını giymek suretiyle korudular."(B.K., 115)

Modernite ile birlikte değişen dil ve oluşan kelimeler bu hayatın kıyısında kalanların hayatlarına da girer. Ancak bu kelimeler bu sınırdaki hayatları tanımlamada ve onları kurmada iğreti kalmaktadır. Bu çelişki *Buzdan Kılıçlar*'da romanın dilini mizahi bir konuma getirir. Bu kelimelerin kullanımlarındaki iğretilik ve sanallık adeta ait oldukları modern yaşamı yansıtmaktadır. Bu noktada sınırdaki yaşantıda kullanılan bu melez dil, merkezdeki hayatın sadece taklidi değil, aynı zamanda eleştirisidir.

2.1.2.Yazı ile Kurulan İlişki

“Yoksullar emeklerini set kurarak perçinleyip yazıyı dağıttılar. Varlıklarını dışlayan yazıyı bölüp parçalayışlarında, yenile yenile dilsizleşmiş hayatlarının iç çekişleri saklıdır!”

Buzdan Kılıçlar

Görüldüğü gibi, romanlarda, anlatıcının ve karakterlerin dili sözlü kültürün kimi özelliklerini taşıyan, parodi ve ironiyi de içerisinde barındıran, mırıltıyı açığa çıkaran melez bir dildir ve yazı diline mesafelidir. Bu dilin yanı sıra romanlarda karakterlerin yazdığı dilekçe, teklif mektubu, bildiri gibi yazılı metinler birer alt metin olarak benzer özellikler taşır. Bunlar, yazılı kültürün ürünü olmaktan çok sözlü kültürün yazıya dökülmüş halidir. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda muhtarlık seçimleri için çekişen adaylar çeşitli söylentilerle kendi propagandalarını yapıp aynı şekilde dedikodu ve söylenti yoluyla rakiplerini alt etmeye çalışırlar. Adaylardan Çöp Bakkal muhtar seçilebilmek için bir bildiri yazarak bakkal dükkanının camına asar:

“Çiçektepe'nin kıymetli insanı

Sana, üstüne gazete çekip kondusunun tabanında uyuyan adamdan muhtar olur mu?

Sana, atlar koşarken ciğer satan adamdan muhtar olur mu?

Stadyum kapısında akşamlayan, Keloğlan'la sabahlayan adamdan muhtar olur mu?

‘İnsanların anasıyla babası Adem’le Havva, köpeklerin anasıyla babası kim acaba?’ diye laf konuşan adamdan muhtar olur mu?

Sana, ilaç fabrikası inşaatında bekçi duran adamdan muhtar olur mu?

Muhtar adayınız bakkal Ferat Karabacak.” (B.K.Ç.M., 53)

Dilekçeler ve teklif mektupları modern hayatın içinde vatandaşların kamusal hayatta kendilerini ifade ettikleri ve taleplerde buldukları formal metinlerdir. Bu bölümün başında, çevredekilerin merkezin dilinden farklı, onu taklit ederek ama bu taklitten melez bir dil oluşturarak dil ile ilişki kurdukları belirtilmişti. *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Buzdan Kılıçlar*'da anlatı içinde yazılı metinlerin alt metin olarak yer

alması çift yönlü bir işleve sahiptir. Öncelikle bu metinler, merkez ile kurulan mesafeli ilişkiye vurgu yaparken bir yandan da merkezin dilinin ve türlerinin parodisi olarak işlev görür. Her iki durumda da merkezle/moderniteyle kurulan ilişki anti-modern ya da geleneksel değil, aksine melez ve alternatiftir. Ancak bu melez ve alternatif konum çoğu zaman meşru dilin içinde erir. *Buzdan Kılıçlar*'da Halilhan Sunteriler'in hazırladığı "vurucu" teklif mektubu şu şekildedir:

"Yeni arıtma tesisinizde bulunan 3. Ad. (1 tanesi 120 m2) 360m2 havuzlarınızın. Aside dayanıklı Ç.T.P. (plastik çelik) ile kaplanması işinin teknif ve tarifini ayrıntılarını aşağıda sunuyorum. Yapacağım işin insan sağlığına zararsız olduğunu, belirtir. Ayrıca örnek olarak bütün türkiye dünyada yıllarca içme. Kullanma suyu depoları olarakta kullanılan halk arasında fiberglas olarakta malzemedir. (...) Tatbikatı: düzgünleştirilmiş zemine takribi. 650. gr. Mek-kobalt karıştırılmış. Poiester. Sürülür poliester. (...)"(B.K., 60)

Bu teklif mektubu Halilhan Sunteriler'in iş almasını sağlamaz. Ancak onun bu mektubu hazırlamak için yaptığı araştırmalar ve de bu iş alanındaki deneyimini yeniliklerle birleştirmesi bir takım işleri almasını sağlar. Tıpkı bu teklif mektubu gibi, gecekonduda yaşayan insanların modern devletin vatandaşları olarak resmi kurumlara dilekçeleri yoluyla bildirdikleri talepler de dikkate alınmaz. Ancak dilekçelerle birlikte sözlü şikayetler de yapılır. Burada altı çizilmesi gereken nokta sözlü olarak şikayetlerini ve taleplerini bildiren bu insanların, bazen hakim ve "meşru" söylemleri kullanarak, kendilerini bu söylemlerle tanımlayarak varlıklarını meşru kılma çabasına girmeleridir:

"Çiçektepe'lilerin mavi parlak denizi gözleyen dümdüzlek bir tepenin başını ölçüp deştiklerini haber alan hükümet, Çiçektepe'yi yıkmaktan vazgeçti, kondulara kağıt göndererek Çiçektepe'nin kurulu olduğu mıntikanın 'Vakıf' diye bir şeyin malı olduğunu bildirdi. Çiçektepe'leri yetmişer bin lira toprak işgal parası ödemeye çağırdı (...) Çiçektepe Sanayi'de koltuk ponponu imal eden bir atölyede çalışan Mustafa Gülibik, belediyenin önünde konducuların dürtüklemesiyle 'Kurban olduğum Atatürk' diye başlayan bir konuşma yaptı. Dedesinin seferberliğe nasıl gittiğini anlattı (...) dedesinin ve köpeğinin Yunan'a karşı savaşırken öldüğünü söylemeyi unutmadı. Dilini ağzının içinde

nasıl döndürdüyse ‘Çiçektepe’yi biz Atatürk’ten emanet aldık’ diye bir lafı kaldırıp belediye binasına doğru fırlattı.” (B.K.Ç. M., 118-119)

Ancak bu sözlü şikayetler de tıpkı dilekçeler gibi kaybolup gider. Konuşmacı Mustafa konducuların tezahüratlarından etkilenerek “incele kırıla konuşmayı” bırakarak küfürler etmeye başlar. “Modern vatandaşın meşru talebi” küfre, alkışa ve bağırmalara karışır. Ve en sonunda bu konuşma jandarmanın havaya ateş açmasıyla son bulur. İster sözlü ister yazılı olsun, kendini meşru kılma çabası, sahip olunan melez dille yapılmaktadır ve bu dil meşru dilin içinde çoğu kez susturulmaya mahkum edilir.

Burada verilen örneklerde melez dilin, sözlü kültürle daha yakın; yazı dili ile daha mesafeli bir ilişkisi olduğunu gördük. Aslında buradaki asıl vurgu yazılı ve sözlü kültürün birbirlerinden farklı olan üretim ve tüketim koşullarının bu anlatılarda iç içe geçmesidir. Kolektif kültürü temsil eden sözlü kültür karşısında yazılı kültürün üretim ve tüketim koşulları bireyseldir. Ong’un da ifade ettiği gibi “Yazı, kişinin iç dünyasına bakışını ifadelendirmesini güçlendirir; ruhun yalnız kendinden oldukça farklı dış nesnel dünyaya değil, nesnel dünyanın karşıtı özbenliğe açılmasını da ilk kez bu ölçüde mümkün kılar.”³⁸ Sözlü kültüre mensup insanlar yazma deneyimine uzaktır. Çünkü onlar söz ile iletişimin sağlandığı, insanların dış dünyaya ve topluma daha açık olduğu bir dünyaya aittirler. “Yazı ve okuma ise kişinin tek başına yaptığı ve kendi iç dünyasına döndüğü eylemlerdir.”³⁹ Bunun yanı sıra okunacak yazılı metinlerin ve yazı

³⁸ Ong, a.g.e., s. 127; Foucault, M.S. 1. ve 2. yüzyıllarda benliğe yönelik yeni bir ilginin ve bu ilgiden kaynaklanan bir yazma deneyiminin geliştiğini bildirir. Yazma eylemi sayesinde, kişinin kendi kendisiyle deneyiminin yoğunlaştığını ve genişlediğini söyler. M. Foucault, Huck Gutman ve Patrick H.Hutton. *Kendini Bilmek*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Om Yayınları, 1999, s. 40.

³⁹ Ong, a.g.e., s. 87.

dilinin merkeze ait olduğu düşünülürse Latife Tekin romanlarında roman karakterlerinin yazı ile kurduğu ilişkinin gerilimli olması anlaşılır bir durumdur.

Tekin'in anlatılarında yazı dolayımıyla ortaya çıkan bireysel kendini ifade etme ve tanımlama yolları genellikle kesintiye uğrar veya engellenme ile karşılaşır. Bunun en çarpıcı örneği *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda kendi otobiyografisini yazan Lado'dur. Lado *Çöp Tepeleri*'nde popülerleşen kahramanlardan bir tanesidir. Efsanevi düzenbaz tipinin bir örneğidir. Özellikle kumarbazlığı ile mahalledeki erkekler arasında çok popülerleşir. Giyim tarzı ile de belirgin bir stili vardır. Lado kendi hayatının romanını yazmaya karar verir. Otobiyografi yazmak en basit şekliyle kendisini nesneleştirerek özne konumunu tanımlamak, kendine dışardan bakarak kendini kurmaktır. Ancak böyle bir deneyim Lado konumunda bir insana oldukça uzaktır. Öncelikle kendisini efsanevileştiren ahali, bu hikâyenin kendi hikâyelerini de anlatmasını ister:

“Lado'nun roman yazacağını duyan kapısını çaldı. Konduların kumarbazları onu yüreklendirmek için yarışa kalktı. Lado'nun hayatının romanı, haklı bir yanlış yüzünden konducular tarafından çöp bayırlarının romanı olarak anlaşıldı (...) Birbirlerinin ağzından laf kaparak başlarından geçen bin bir acıklı olayı anlatan insanların titrek sesleri Lado'yu uygulandırdı. ‘Hep beraber güzel bir roman yapalım’ diyen konducuların karşısında borçlu kaldı. Çöp bayırlarının olmasa da kendi hayatının romanını yazmaya karar verdi.” (B.K.Ç.M., 102-103)

Aslında Lado'nun nasıl bir otobiyografik metin ürettiğini bilmiyoruz, çünkü yazdıkları bir alt metin olarak romanda yer almamaktadır. Ancak Lado'nun çevresiyle ilişkisini kesip, odaya kapanarak günlerce ve haftalarca kendi otobiyografisini yazması ve hiçbir şeyle ilgilenmemesi karısını çileden çıkarır ve karısı Lado dışarıdayken onun yazdıklarını yok eder. Lado'nun otobiyografik romanını yazma çabalarının sonucu olan metinlerin yok edilmesi, metaforik anlamda bir ceza olarak düşünülebilir. Çünkü

Lado'nun kendisini Lado olarak tanımlayabilmesi için mensubu olduğu kolektiviteye ihtiyacı vardır. O ise kolektif hikâye yerine sadece kendi hikâyesini anlatmayı tercih etmektedir. Lado'nun konumunda kendi bireysel hayat hikâyesini yazması başka bir ifade ile öznelliğini ifade etmesi ancak başka öznellikleri hiçlemesi ve yok sayması üzerinden oluşacaktır.

Sevgili Arsız Ölüm'de ailenin küçük kızı Dirmit'in yazma deneyimi ise Lado'nunkinden farklı olarak mensup olduğu kolektiviteyi reddetmez. Ancak yine de Dirmit açısından ataerkil düzene bir direniş oluşturduğu için engellenmeye çalışılır. Lado'nun metni yakılarak kül olurken, Dirmit'in yok edilen metinlerinin yerine yeniden yazdığı metinler romanda okura sunulmuştur. Bu metin, söz ile direnme koşullarının tükendiği yerde yazı ile direnen Dirmit'in başkaldırısıdır. Dirmit söz ile direnmenin imkanlarını da zorlamıştır. Dirmit yaşadığı yalnızlığı tulumba, kuşkuşotu ve rüzgârla konuşarak aşmaktadır. Bir sefer de karla konuşur. Kar ona “kalabalığın arasına karışmasını, avazı çıktığı kadar bağırıp içini dökmesini” öğütler. (S.A.Ö.,162) O da hasbelkader, öğretmen hakları için yapılan bir miting kalabalığının arasına katılır. Toplu atılan sloganların arasında o “Şiirlerimi yırttılar! Şiirlerimi yırttılar!” diye bağırır. Burada o toplulukla da bir bağ kuramamıştır. Zaten polis müdahalesi ile topluluk dağılır. Dirmit tekrar karla konuşmaya başlar. “Dirmit kutu kutu evlerin damında tutan karın, insanların acılarına dayanamayıp eridiğini öğrenince şaşırır” ve o da o evlerin içlerini görmek ister, O evlerin içinde başka şiirleri yırtılan kızlar olup olmadığını merak eder ve varsa onları bulmaya söz verir. Dirmit evine dönerken bağırmanın güzel olduğunu düşünür ve bundan sonra “sesini tutamaz” olur. Dirmit hem sesini tutamaz hem de şiir yazmayı sürdürür. En çok para kazanan erkeğin en değerli ve güçlü olduğu evde en küçük kardeş

Mahmut'un iktidarı sürmektedir. Mahmut bir gün "Bir sevdiğin olmazsa şiir yazamazsın" diyerek şiirlerini yırtınca Dirmit'in tepkisi bu defa fiziksel olur ve Mahmut'un boğazını sıkar ve ona tokat atar. Bunun üzerine tüm aile Dirmit'in üzerine yürüyünce Dirmit bu noktadan sonra bir süre suskunluğu direniş olarak kullanır.⁴⁰ En sonunda Dirmit'in şiir ve yazı yazması kabul görür.

"(...) yedi gün, evin içinde kimseyle konuşmama cezası verildi. Dirmit hiç ses etmeden kararı dinledi. Burnunu çekip gözünün yaşını sildi. <<Size mektup yazabilir miyim, peki?>>dedi. Kimseden karşılık gelmedi. (...)önüne boş bir kağıt çekti. <<hepinize birden yazıyorum, iyi okuyun ha,>> dedi. (...) <<Ben yıldızlarla ve ayla konuştum, köyde defter karnımda, öğretmen yokken okula gittim, bir sabah erkenden damda şehir beni korkuttu çünkü,>> diye başlayan tam altı gündüz, yedi gecede biten upuzun bir mektup yazdı." (S.A.Ö., 210)

Sevgili Arsız Ölüm'de Dirmit'in okuması da tıpkı yazması gibi gerilim doğurur. Sözlü kültür dini kitaplar dışında yazılı referanslardan yoksundur. Bu nedenle okunan kitaplar melez dilin farklı etkilere maruz kalmasını sağlar. Ve okuma edimi, yazma edimini de beraberinde getirir. Melez dilin yazı ile arasındaki mesafe daha kısaldı. Bu noktada bu mesafenin kısılması modernite ile kurulan yakın ilişki ile doğru orantılıdır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de askere giden Halit, "asker ocağında şiir yazmayı öğrenmiş"; askerde Battal Gazi romanlarını "su gibi" içmiştir.⁴¹ Askerde askerlik hatıralarını yazmıştır. Halit'in hatıra defterinde tüm ailesinin resimleri ve o resimlerin altına Halit'in onlar için yazdığı yorumlar yer almaktadır. Annesi Atiye'nin resminin altında "Kaderde, tasada ve kıvançta benimle birlikte olan annem" yazmaktadır. (S.A.Ö., 129) Bu yazı, bir "asker

⁴⁰ Dirmit'in tüm sözlü, sözsüz ve yazılı başkaldırı yolları bireysel olmakla beraber aynı zamanda kolektiftir. Bireysel başkaldırıların kolektif vurguları üçüncü bölümde tartışılacaktır.

⁴¹ Türkiye'nin pek çok bölgesinde yaşayan erkekler için askerlik modernite ile tanışmanın ve erkek özne olarak tanımlanmalarının ilk ve en önemli adımıdır. Türkiye'de modernist bir kurum olarak ordu, erkek vatandaşlarına kimlik verirken, bu kurumu merkezine alarak ataerki ve militarizm kadın vatandaşlarını askerlerin anneleri ve eşleri olarak tanımlar. Bu noktada, bir kez daha özneleşme ve nesneleşme ilişkisi bir arada gözlemlenebilir.

anasına” atfedilen militerleşmiş bir rolün tarifidir. Dirmit’in şiir yazma deneyiminden farklı olarak Halit’in yazdığı şiirlere ve hatıra defterine müsamaha edilmesi, ataerkil toplumun askerliğe ve erkeklığe tanıdığı ayrıcalıklarla açıklanabilir. Kitaplara yaklaşımda da bir çifte standart söz konusudur. Dirmit’in okuduğu kitaplar ve yazdığı şiirler sakıncalı bulunurken Halit’inkiler değildir. Yine Dirmit’in babası Huvat kızına dini kitapları okuması için para verir, onları okumaya zorlar. Ancak Dirmit kütüphaneden aldığı farklı türden kitapları gizli gizli okumaya başlar.

“[Dirmit] Renkli resimli, koca kara yazılı kitaplara başladı. Onların ardından resimsiz, kalın kalın kitaplar okudu. Her gün akşam eve karnında bir kitapla geldi. Derken ayakları yerden kesildi. Cam ayakkabılı, upuzun saçlı kızların, şövalyelerin, şeytan adalarının, define avcılarının, kırmızı yeşil okların, cadı kraliçelerin gotların, vizigotların dünyasına girdi. (...) Yorganların altına saklandı. <<Vikingler geliyor,>> diye bağıra çağıra uykulardan uyandı.” (S.A.Ö., 86)

Kendi gündelik hayatlarında cinler, periler ve buna benzer inançlara sahip olan bu ailenin fertleri, Dirmit’in cinlerle bağlantısını okuduğu bu kitaplara yüklerler. Ancak yine de başka kitaplar yoluyla onu normalleştirmeye çalışırlar. Terbiye edilmesi tüm ailenin sorumluluğunda olan Dirmit’i, Halit ağabeyi Battal Gazi kitapları okutarak “bakanın, terbiyesine parmak ısırtacağı bir kız” haline getirir. (S.A.Ö.,134) Dirmit o ya da bu şekilde her türlü kitabı okumaya başlar. Okuma edimine yazma edimi eşlik eder. Bu durum, Dirmit’in mırıltıdan sıyrılıp, dil sistemine girmesini sağlar. Bu hikâye bir düzlemde Dirmit’in büyüme, çocukluktan ergenliğe geçme, dilin sistemine geçme hikâyesidir.⁴²

⁴² Bu noktada Lacan’ın tarif ettiği sembolik düzene geçilmemiş, imgesel düzenin diline benzer bir dili hatırlayabiliriz. Babanın kanununu ve dilini dolayısıyla iktidarını kullanmayan bir çocukluk evresini düşünebiliriz. Latife Tekin romanlarının genel gelişimi bu imgesel dilden (annenin dilinden) sembolige geçiş (babanın diline) olarak yorumlanabilir. Ancak bunu klasik bir gelişim (bildung) öyküsü olarak tanımlamamak gerekir. Çünkü merkezin dışındakileri, yoksulluk deneyimini anlatan Latife Tekin çevredekileri merkeze taşıyarak, karakterlerine sınıf atlatarak ya da karakterlerinde aydınlanmacı bir

Dile giriş anı “kendi” olma durumunu ve benliği incelemek açısından son derece önemlidir. Yine Gürbilek’in Latife Tekin’den alıntıladığı gibi “dil bir kırılma yaratıyor ve kendini dışardan seyretmeye başlıyorsun.”⁴³ Latife Tekin, bir söyleşisinde mırıldanma deneyimini “dili dünyayı anlamlandıramadan kullanma” olarak tanımlıyor. Bu, dünyayı ve kendini anlamlandırabilmek için kendine dışarıdan bakamama durumuyla ilgilidir. Bu noktada kendisinin de anlatılan kolektif özneliğin bir parçası olduğunu iddia edilebileceğimiz anlatıcının konumu ise biraz daha farklıdır. Bu anlatıyı oluştururken her ne kadar kısmen oraya özgü bir dili içerden kullanmaktadır denebilirse de, anlatıcı mırıldanma dile geçmiş ve kendine (ve o kolektiviteye) dışardan bakabilme konumuna gelmiştir. Yine kendi söyleyişiyle bu durum şöyle tarif edilebilir: “Bir çatlak açılıyor ve oradan bambaşka binlerce insanın sesi, gürültüsü içine dolmaya başlıyor.”⁴⁴ Tam da bu noktada oluşan melez dille; kendini, mensup olduğu kolektiviteyi ve dünyayı anlamlandırarak anlatmak/yazmak mümkün oluyor.

Dirmit’in hikâyesi de benzer bir biçimde mensubu olduğu kolektiviteye birey olarak dışardan bakabilme anlarını içerir. Ancak bu Dirmit’in bir birey olarak özneliğini sağlamaz, tam da o kolektivitenin bir parçası olarak kendine bakma, kendini arama süreci o özneliği kolektif yapar. Özne olma süreci çocukluktan itibaren anlatı ile kurulmaktadır. Her çocuk kendisini “kendi” anlatısı içinde konumlandırır. Ancak

bilinçlenme geliştirerek kurmaz romanlarındaki olay örgüsünü. Romantize edilen ve yüceltilen bir yoksulluk/çocukluk/dilsizlik de söz konusu değildir. Dile geçiş, dili kullanma gelişmeci olmadığı gibi statik de değildir.

⁴³ Bu durumu Lacan’ın ayna evresi olarak ifade ettiği bir süreçle açıklayabiliriz. Lacan’a göre ancak ayna evresinde çocuk kendini annesinden ve çevresindeki diğer nesnelere ayrı bir ‘ben’ olarak görmeye başlar. Ancak aynada kendi görüntüsüyle karşılaşma ve ‘ben’ diyebilme anı aynı noktada bir bölünme de yaratır. (Ben ve benim aynadaki imgem, dışarıdan görüldüğüm halim). Latife Tekin’in romanlarında oluşturulan ya da edinilen dil böylesi bir ben diyebilme deneyimini karşılamamaktadır.

⁴⁴ Aktaran Gürbilek, a.g.m., s. 47.

Bronwyn Davies'in vurguladığı gibi bu sürece başkalarının anlatılarının bütünlüklü bir parçası olmayı öğrenme süreci eşlik etmelidir.⁴⁵ Ancak hikâyeler yoluyla kendimizi ve de başkalarını kurarız. Örneğin *Sevgili Arsız Ölüm*'de kurgusal anlatıcının Dirmit olduğu farz edildiğinde; roman, Dirmit'in gelişim öyküsü olarak okunduğunda, Dirmit'in kendi hikâyesini özellikle Atiye ve ailenin diğer fertleri ve hatta köydeki cemaat üzerinden kurduğu, onların hikâyelerini duyulur kıldığı görülür. Bu süreç modernleşme deneyimi içerisinde anlatılır. Dirmit'in ve ailesinin yaşadığı modernite deneyimi –ki bu deneyimi kolektif olarak algılamak daha doğru olur- başarılı ve kaybeden olma eksenindeki çeşitli arzular, öykümler, baskılar ve direnişlerle şekillenir.

Bu noktada *Sevgili Arsız Ölüm*'e dair bu yorumlar Latife Tekin'in diğer romanları için de geçerlidir. Latife Tekin romanlarında modernite deneyimleri ve bu deneyimlerden ortaya çıkan özne konumlarını sorunsallaştırırken bir başka düzlemde bunların temsilini ve anlatımını da sorunsallaştırmaktadır. Bu noktada anlatıcının ve anlatının dili, anlatıcının konumunu belirler. Anlatı, Walter Ong'un "Mesafeli Olmak Yerine Duygudaş ve Katılımcı" olarak tanımladığı, objektif bir mesafe koyma halindense empati kurma ve katılımcı olmaya dayalı bir anlatıcı konumuyla sürdürülür. Bu özellik Latife Tekin'in romanlarında anlatıcı konumunu özetleyen bir özelliktir ve anlatının/anlatıcının öznelliğinin belirlenmesinde oldukça önemli bir ipucudur. Özellikle ilk iki romanda anlatıcı çoğu zaman anlattığı kolektivitenin bir parçasıymış izlenimi yaratır. Bu Murat Belge'nin "ormana içinden bakmak" olarak yorumladığı

⁴⁵ Bronwyn Davies, *A Body of Writing*, New York & Oxford: Altamira Press, 2000, s. 22.

durumdur⁴⁶. Burada içeriden bakmak, hiç mesafe almadan gerçekleştirilen bir anlatım değildir. Kastedilen kategorileştiren, haritalaştıran, kendini merkeze koyarak dış bir gözle üstten bir bakışın olmamasıdır.

Anlatıcının konumu daha çok sözlü kültürü yaşamış, o dili kullanmış, o kolektivitinin bir parçası olmuş birisinin konumudur. Ancak tüm bunları yazabilmek/anlatabilmek için belirli bir mesafede durmak zorundadır. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin*'de bu mesafe daha yakinken *Buzdan Kılıçlar* ve *Aşk İşaretleri*⁴⁷'nde anlatıcının mesafe koyduğu kısımlar daha çok dikkat çeker. Ancak yine de bütünüyle dışarıdan ve yabancı bir gözle bakılmaz. Anlatıcı kahramanlarıyla kurduğu empatiyi hiç kaybetmez. Meşru dile sahip olmadığı gibi mırıltıya da mahkum değildir. Melez bir dille anlattığı hikâyelerle farklı öznel konumları ortaya çıkarır. Anlatıcının sahip olduğu öznel konumu başkalarının hikâyesi pahasına kendi hikâyesini anlatmaktan çok; başkalarının hikâyelerini duymak, duyulur kılmak çabasıyla beslenen bir konumdur.

⁴⁶ Murat Belge, "Türk Roman Geleneği ve 'Sevgili Arsız Ölüm'" *Toplum ve Bilim*, 25/26, Bahar-Yaz 1984: 59-68.

⁴⁷ Latife Tekin, *Aşk İşaretleri*, İstanbul: Metis Yayınları, 1995 (1. Baskı). Bu romandan alıntılanan parçalar A.İ. kısaltmasıyla belirtilecektir.

2.2. Göç, Değişen Mekânlar, Değişen Özneler

“Marx’ın Komünist Manifesto’da dediği gibi modern insanlığın ‘ortak malı’ olan kültürün gelişmesine rağmen modernleşmenin gerçekleşmediği yerlerde neler oluyordu? Oralarda hiç kuşku yok ki modernleşmenin anlamları daha karmaşık, daha karanlık ve paradoksal olacaktı.”

Marshall Berman

Dil hem ulusal ve ailevi geleneklerin taşıyıcısı hem de kültürel ve kişisel kimliğin simgesi olarak işlev görür. Dil, özellikle mekân/yer değiştirme söz konusu olduğunda kimliğe temel oluşturur.⁴⁸ Başka bir ifadeyle dil, evsizlik durumunda evsize ev olur. Modern öznellik konumlarının kolektivite üzerinden ortaya çıkma koşullarından bir diğeri mekân ve mekân değiştirmedir (göç) . Göç, sadece bireylerin değil göç veren ve alan mekânların da değişmesi ve hareket halinde olması demektir. Bu nedenle bu bölümde Latife Tekin’in romanlarında köyden kente göç ve mekân(sızlığ)ın ürettiği kolektif özne konumları yine dil ile ilişkilendirilerek ele alınacaktır.

Romanların tartışılmasına girmeden önce, mekân ve öznellik ilişkisini formüle etmeye çalışalım. Öznellik ve mekân ilişkisi öznenin kurulması açısından çift yönlü olarak ele alınabilir. Kathleen M. Kirby’nin⁴⁹ de belirttiği gibi özne belirli bir yer ve koordinatlar çerçevesinde tanımlanır. Öznenin ait olduğu mekân o özneyi pek çok açıdan tanımlar. Öznenin ulusal, sınıfsal, cinsel, dinsel ve ırksal özellikleri mekân üzerinden okunur. Kadınlara, azınlıklara ve yoksullara atfedilen mekânlar ve bu gibi grupların belirli

⁴⁸ Angelika Bammer (der.), *Displacements: Cultural Identities in Question*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, s. xv.

⁴⁹ Kathleen Kirby’nin *Indifferent Boundaries. Spatial Concepts of Human Subjectivity* adlı çalışması, öznellik ve mekân ilişkisini çok yönlü ve kapsamlı olarak tartışır. New York & Londra: The Guilford Press, 1996.

mekânlardan tecrit edilmeleri gibi örnekler mekânın, özneliğin kuruluşunda son derece merkezi bir role sahip olduğunu gösteriyor. Aslında özne açısından bakıldığında mekânın özneyi belirleme ilişkisi tam tersi bir şekilde de karşımıza çıkıyor. Çünkü özne kendisini o mekânın merkezine koyarak o mekânı ve de buradan doğru kendisini tanımlıyor. Bu noktada bir mekân olarak köy, kentten farklı olması ve kendine özgü bir gelenekselliği koruması açısından modernitenin çeperinde kalır. Cemaat yapısına sahip olan köy mekânı, merkezin/kentin kültürüyle hem yabancılaşma hem de öykünme ilişkisi kurar. Bununla beraber merkez/kent de köye bir takım anlamlar atfederek hem köyde yaşayanları hem de kendisini bu anlamlar üzerinden tanımlar.

Latife Tekin'in ilk romanı olan *Sevgili Arsız Ölüm* Alacüvek köyünde başlıyor. Aslında köy bütünüyle dış etkilere kapalı, değişmeyen geleneksel bir mekân olmaktan çok uzak. Köydeki yapı dışarıdan (kentten) gelen etkilere açık olmakla beraber, kendi geleneksel yapısını yenilikleri kapsayıcı bir şekilde ve onları kısmen adapte ederek koruyor. Örneğin Huvat'ın çalışmaya gittiği yabancı ellerden getirdiği kadın (Atiye) önce köylü tarafından garip ve uğursuz sayılır. Atiye, köyün adetlerine uyum sağlamasıyla birlikte kabullenilen ve sevilen bir kişi haline gelir. Ancak Atiye en az o köyün yerlileri kadar o köyün geleneklerini ve adetlerini benimsiyorsa da koruduğu bazı farklılıkları vardır. Örneğin Atiye “yolda önüne bir erkek çıkınca durup erkeğe yol vermesini” öğrenemez. Çocuklarına “garip garip şeyler” giydirebilir. Kızı Nuğber başında kurdele, üstünde naylon elbise, ağzında yalancı meme ile gezer. (S.A.Ö., 10)

Bu romanda köy ve kent ilişkisi, Türkiye’de Tanzimat’tan itibaren yaşanan ve Kemalist cumhuriyet rejimiyle doruk noktasına çıkan ‘tepeden inmece modernleştirme’⁵⁰ sürecinin sonunda ortaya çıkan “anlamsız, ereksiz kaynaşmış kütleler”⁵¹ arasındaki uçurumun parodisidir. Bu uçurum aynı zamanda iki mekân ve o mekânlara atfedilen anlamlar arasındadır. Türkiye’deki roman geleneği içinde bu uçurumu gerçekçi bir açıdan yansıtmaya çalışan köy romanlarının pek çoğu modernist bir yaklaşımla bu uçurumu yeniden üretmişlerdir.⁵² Bu uçurum köy romanlarındaki ideal, ilerici öğretmen/asker/kaymakam ile uğruna kötü ve gerici ağa/muhtar/din adamı ile savaşılan saf, pasif, cahil ama onurlu “Türk” köylüsü arasındadır. Özellikle “öğretmen” figürü ile vücut bulan ilerici aydınlar bu romanların temel kahramanlarıdır ve İstanbul’un bağrından Anadolu’ya vatanın mini mini yavrularına hizmet etmek için kopup gelen aydın, Anadolu’nun ihmal edilmişliği ve yoksulluğu karşısında “asri görevini” gerçekleştirir. *Sevgili Arsız Ölüm*’de ise Anadolu vurgusu olmayan bir köy ve bu köyün yoksulluğu ve yoksunluğu anlatılmaktadır. Köy süreklilik gösteren bir okuldan ve öğretmenden yoksundur. Ancak bu yoksunluk gerçekçi ve acıma hissi uyandıran bir yaklaşımla anlatılmaz. Köy romanının ideal “öğretmen” figürü *Sevgili Arsız Ölüm*’de tuhaf bir yabancıya dönüşür. Belki de bu temsil, köye gelen kentli öğretmen hikâyesinin en gerçekçi yansımasıdır. Köye gelen öğretmen ve onun köylülerle ilişkisi yukarıda söz

⁵⁰ Çağlar Keyder “ ‘Modern’ kökünden türemiş bütün sözcükler içinde Türkiye’nin deneyimine en uygun düşeni ‘modernleştirmek’tir” der. “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu” *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, s. 31.

⁵¹ Oğuz Atay. *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000 (21. Baskı), s.198.

⁵² Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. A. Ömer Türkeş, “Taşra İktidarı” *Toplum ve Bilim*, Bahar 2001: 201-234 ve Levent Cantek, “Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekliğin DUALİZMLERİ” *Toplum ve Bilim*, Bahar 2001:188-200. Yine Türk roman geleneği içinde köy romanı ve *Sevgili Arsız Ölüm*’ün bu gelenek içindeki yeri için Belge’nin daha önce atıfta bulunulan “Türk Roman Geleneği ve ‘Sevgili Arsız Ölüm’” adlı makalesine bakılabilir.

edilen uçurumu yansıtması açısından son derece gerçekçidir. Romanda öğretmenin köye ilk gelişinin tasviri şöyledir:

“Öyle ki, günün birinde yabancı biri, koltuğunun altında kara bir çantayla ağılın başında belirince, Alacüvek ayağa kalktı, <<Gözüm seyiriyordu zaten, düşümde gördüydüm.>> diyen, sokağa döküldü. Köylülerin coşkusuna bir anlam veremeyen yabancı, şaşkın şaşkın epeyce dolaştı.” (S.A.Ö., 18)

Bu öğretmen köy ahali tarafından bir yabancı olarak tanımlanır. Öğretmen, bilinmeyen, uzak bir mekândan gelmiş ve kendi mekânlarına, köye, yabancı bir insandır. Bu öğretmenin ardından gelen öğretmenin tasviri ise yukarıda bahsedilen aydın kesimin ya da öğretmenin temsil ettiği Kemalist rejimin totaliter yapısını parodileştirerek sembolize eder. Öğretmenin getirdiği “Bilen bilmeyeni dövecek” kuralı öğrenmeyi sağladığı kadar köyü birbirine düşürmüştür. Bir sonraki öğretmen köyün gençlerinin ahlakını bozmakla suçlanır, odasında çıplak kadın resimleri vardır. Kentten gelen yabancı öğretmen olumsuzluklarla özdeşleştirilir. Köye gelen öğretmenlere karşı köylüler hep uzak ve şüphecidir.

Bu mesafeli ilişki öğretmene takılan isimlere de yansır. Köylünün öğretmene taktığı ad, uzun boyundan dolayı “minare kırığı”dır. Kentten gelen yabancıya kendisi kadar sıfatları da yabancıdır. Minare Kırığı’nın “komünist” olduğu duyulur. Dirmit uzun süre komünistin ne olduğunu anlamaya çalışır. Herkese komünistin ne olduğunu sorar. Annesi Atiye onun bu sorusundan kurtulmak için gökyüzünden geçen uçağın komünist olduğunu söyler. Burada ironik olan, Dirmit’in öğretmenin yolunu gözlerken uçak gelmesini beklemesi, öğretmenin komünist, komünistin de uçak olduğunu sanmasının bir süre sonra tüm köylülerin de kurduğu bir bağlantıyla sürdürülmesidir. Köylülerden

birinin pilot damadının daha sonra komünist olduğu anlaşılınca, köylüler de benzer bir bağlantıyla her geçen uçağı lanetlemeye başlarlar. Bu noktada öğretmenin ya da daha genel bir kullanımla aydınların köylülere bir uçak kadar uzak ve yabancı olduğu düşünülebilir. Bu anlamda *Sevgili Arsız Ölüm* köy romanlarının belirli unsurlarını parodileştirmesiyle, ikili karşıtlıklar üzerinden mekânları ve karakterleri kuran köy romanlarına alternatif bir konum sergiler. Ve bu yolla da belirli mekânlara atfedilen karşıt öznelik konumlarını sorgular.

Köylünün genel olarak öğretmenlere uzak durma eğilimi Atiye için geçerli değildir. Kimse kızını okula göndermezken Atiye, köye öğretmen geldiğini duyunca kızı Dirmit'e dikiş makinesiyle hemen bir önlük diker, saçına beyaz kurdele bağlar. Dirmit bu haliyle diğer öğrencilerden farklıdır, bu farkın öğretmen tarafından tasdik edilmesi Dirmit için bir mutluluk kaynağıdır. Diğer köylü çocuklardan farklı olmak, köylü gibi olmamak demektir. Ancak Dirmit'in bu mutluluğu paylaşacak kimsesi yoktur. Ya da diğer çocuklara bu durumdan dolayı gösteriş yapamaz. O da sevincini tulumbayla paylaşır:

- Hey tulumba, tulumba, müjdem var sana.
- Neymiş müjden, Dirmit kız?
- Köye öğretmen geldi.
- Geldiyse sana geldi.
- Bil bakalım öyleyse, bana ne dedi?
- Ne dedi, ne dedi?
- Sen hiç köylüye benzemiyorsun, dedi.
- Sevindin mi?
- Sevindim." (S.A.Ö.,42)

Burada Atiye ve Dirmit örnekleri, aydının/merkezin oluşturduğu köylü kategorisinin merkezle kurduğu ilişki açısından homojen olmayan bir kurgu olduğunu gösterir. Ancak bu kurgu hem aydınlar hem de köylüler açısından içselleştirilen bir kategoridir. Bu

açından Dirmit için köylü gibi olmamak, köylüye benzememek ve bu durumun kentli bir aydın tarafından da onaylanması kendini tanımlama ve modernite ile kurulan ilişki açısından büyük önem arz eder. Köyden kente göç edildiğinde ise Dirmit açısından okuldaki diğer çocuklardan farklı olma durumu aksi yönde bir süreklilik gösterecektir. Dirmit bu defa köylü olduğu, köyden geldiği için şehirdeki çocuklardan farklılaşacak ve bu farklılığı üzerinden dışarıdan kendine atfedilen bir kimlik ile varılmaya ve tutunmaya çalışacaktır. Görüldüğü gibi, Dirmit'in özneliği sürekli olarak içinde bulunduğu mekâna ait olamaması üzerinden kurulmaktadır.

Latife Tekin'in romanlarında göçün karmaşıklaştırdığı mekânsal aitlik ilişkisi gözler önüne serilir. Bu doğrultuda köyden çok kentin hikâyesi anlatılmaktadır. Genellikle modern kent anlatıları, kent içinde tutunmaya çalışan öznenin ve o özne ile birlikte mekânın parçalanışının hikâyesini anlatır. Latife Tekin'de ise, *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda köyden kente göç ile yaşanan kopuş var olmakla beraber şehrin çevresini oluşturan gecekonduda farklı bir mekân yaratılır. Burada bir nevi türeyiş/kuruluş anlatısı hakimdir. Kuşkusuz bu merkezin dışında olma ve merkez dışına itilme, merkeze tutunamamayı sağlar. Bununla beraber merkezle karşılıklı etkileşim içinde bir ilişki üzerinden kurulan öznellikleri olanaklı kılar. Tam da bu yüzden bu öznelliklerin anlatısı merkezi taklit eden ya da merkeze tamamen alternatif anlatılar olarak okunamaz. Bu etkileşim melez anlatılar doğurmaktadır. Yine Latife Tekin'in kullandığı dil ve anlatım tarzı da buna uygunluk göstermektedir. Bu, göçün bir tarafını temsil eden geleneksel, sözlü kültürün dili ve anlatısı ile göçün yöneliş yönü olan kentin/merkezin modern, yazılı dili ve anlatısının melezidir.

Öznelliğe dair tartışmalarda hakim olan batı merkezli bakış açısının birey merkezli olduğu belirtilmişti. Bu batılı kartezyen öznenin dayandığı öznellik modeli, aydınlanmanın öznelliğidir. Bu model bir yanılsama da olsa kendi içinde bütünlüklü, diğer öznelerden ve dış çevreden bütünüyle ayrı, özerk bir özne varsayımına dayanır. Descartes'ın düşündüğü için var olan ben'i de böylesi bir özneyi temsil eder: Kendi kendine yeten, bütünlüklü, bağlantısız, tutarlı, rasyonel özne. Bu model, öznenin ait olduğu mekândan özerk olduğu yanılsamasını içinde barındırdığı için Kirby'nin deyiimiyle doğal olarak "baskıcı ve dışlayıcı bir modeldir."⁵³ Dolayısıyla bu modele alternatif bir model sunar Kirby: Anlatıya dayanan ve bir süreç içinde olan, ne duygulardan ne de bedensel varoluşun her daim mevcut olduğu arzularından kopan bir özne.⁵⁴ Aşağıda gösterileceği gibi, *Berci Kristin Çöp Masalları ve Aşk İşaretleri*'nde özne içinde bulunduğu mekândan ve o mekâna ait diğer öznelerden bağımsız olarak tanımlanmaz. Mekân ve içindeki özneler sürekli bir değişim halindedir, oluşum süreci devam etmektedir. Gecekondu böylesi bir mekânın belki de en iyi örneğidir.

John Berger, *Berci Kristin*'in İngilizce baskısının önsözünde, bundan önce hiçbir yazılı anlatıya gecekondu başlı başına bir olgu olarak girmemiştir, der.⁵⁵ Gerçekten de *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda mekân/gecekonduyu başlı başına bir özne olarak tanımlamak mümkündür. Ancak burada özellikle vurgulanması gereken bir nokta şudur: Öznenin içinde üretildiği mekândan bağımsız olamama durumu, mekânın farklı

⁵³ Kirby, a.g.e., s. 41.

⁵⁴ Ancak Latife Tekin'in anlatılarında da göreceğimiz gibi bu anlatıya dayalı modelin anlatı üzerinden çok kolay öznellik kurguladığı düşünülmemelidir. Tam da bu noktada ancak dil ile ifade bulan bu öznelliğin aslında ifade edilemeyen, dillendirilemeyen bir konumu olduğunu vurgulamak gerekir. Kimi zaman bunun dillendirilmesi Lacancı bir fantezidir.

⁵⁵ Berger, a.g. y., s. 6.

özellikler tarafından tanımlandığı gerçeğiyle birlikte düşünülmalıdır. Daha farklı bir ifadeyle, mekân (Bunu çok geniş anlamıyla kullanırsak dil de bir mekândır.) özellikleri belirleyendir. Ancak bu belirleme ilişkisini tek yanlı düşünmek indirgemeciliğe kaymamıza yol açabilir. Bir mekânda üretilen özelliklerin o mekânla kurdukları ilişkiler ve o mekânı tanımlama biçimleri, o mekânın kimliğini yaratır.

2.2.1. Mekânın Öznesi/Öznenin Mekânı: Gecekondu

Bir mekân olarak gecekondu o mekânın dışındakiler tarafından farklı, o mekânın içinde yaşayanlar tarafından farklı tanımlanır. Bu tanımlamaların yanı sıra gecekondu da bir mekân olarak içinde var olan insanların özellik konumlarının belirleyicisidir. Türkiye’de gecekondu, özellikle 50’li ve 70’li yıllarda toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı içinde edebiyata girmişti. Ancak Latife Tekin’den önce tıpkı köy gibi gecekondu da bir dekor olarak kullanılmaktaydı. *Berci Kristin*’de kullanılan anlatı teknikleri, hikâyeleri bu mekânın (Çöp Tepeleri) hikâyeleri haline getiriyor. Hikâyeler ayrı ayrı özelliklere sahip bireylerin hikâyeleri olmaktan çok, o mekânın ve o mekânda var olan insanların kolektif anlatıları biçimindedir. Bu noktada modern edebiyatta yabancılaşan, toplumla ve diğer bireylerle çatışan, tutunmaya çalışan bireyin özneliği yerini ancak bu mekânda kolektif bir kimlikle var olabilen kolektif özneye bırakmıştır.

Berci Kristin’de hakim dil olan mırıltı, söylenti ve dedikodu ve bunların başlı başına bir anlatı türü olarak kullanılması, anlatıcının da çoğunlukla bu kolektif öznenin bir parçası olduğu izlenimini verir. Anlatıcının bu konumu mekânın anlatılmasında da etkilidir. Mekân dışarıdan kuşbakışı bir gözle anlatılmamaktadır. Bir haritalaştırma söz konusu değildir. Kathleen Kirby’nin de vurguladığı gibi “harita çıkarma kişinin o

toprağın yerlisi olmadığı anlamına gelir. Bu eylem gereksiz olurdu. Kim kendi mahallesini harita yardımıyla gezer ki?”⁵⁶ Romanın başında bu mekânın doğuş hikâyesini görüyoruz. Bu bir nevi destansı bir türeyiş hikâyesi. Mekânın anlatımının bilimsel, teknik bir anlatımdan çok bir masal anlatımına yaklaştığını vurgulamak gerekir:

“BİR KIŞ GECESİNDE, gündüzleri kocaman tenekelerin şehrin çöpünü getirip boşalttıkları bir tepenin üstünde, çöp yığınlarından az uzağa, fener ışığında, sekiz kondu kuruldu.” (B.K.Ç.M.,7)

“Sabah naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, ıslak biriketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampül ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç artıklarının ve çamurun kucağına bir mahalle doğdu.” (B.K.Ç.M., 8)

Burada görüldüğü gibi gecekondunun bir mekân olarak ortaya çıkışı, bir gecede kurulan evlerden bir mahalle oluşması, bunların bir masal havasında anlatılması anlatıyı anonimleştirerek kolektifleştiriyor. Çöp Tepeleri, buraya yerleşen insanların gelişinden önce sadece çöplerin bulunduğu bir yerken, onların gelişiyile bir mekân haline geliyor. Roman boyunca mekân ve içinde yaşayan insanlar bir bütünmüş gibi anlatılıyor. Sanki burada yaşayan insanların hayatları bu gecekonduda başlıyor ve daha öncesi yokmuş gibi anlatılıyor. Birkaç örnek dışında geçmişe dair nostaljik duygular ve geriye dönüşler söz konusu değil.

Mekân öznellik ilişkisinin çift yönlü olarak düşünülmesi gerektiği daha önce de vurgulanmıştı. Bu ilişkinin öznelerin mekânın özneliğini belirlemesi tarafına bakalım: İnsanlar dil yolu ile, tanımlayarak, anlatarak hem kendi öznelliklerini hem de anlatı nesnelere öznelliklerini kurgularlar. İnsanlar bir yere gelip yerleşirken oranın kendine

⁵⁶ Kirby, a.g.e., s. 49.

özgü koşullarıyla baş edebilmek için, belirli ihtiyaçlar karşısında oraya özgü bir dil ve kültür oluşturlar. Bu süreç o yeri mekân haline getirir.⁵⁷ Oraya özgü dil kuşkusuz yoktan var edilmez. Geleneksel kültür ve bu kültürün dili kısmen ihtiyaçlara göre dönüştürülür, kısmen yenileri yaratılır:

“Çiçektepe’de (...) ilk önden minaresi tenekeden bir cami kuruldu. Caminin minaresinin kurulduğu günün gecesinde rüzgâr söküüp uçurdu (...) bu tartışmaların sonucunda islamın beş şartına ‘Geceleri minare tutmak’ diye bir şart daha eklendi.”(B.K.Ç.M.16)

“Fabrika sahibi, konducuların duasını aldıktan sonra fabrikanın serum ve ilaç şişelerinin yıkandığı mavimsi sıcak suyu oluk oluk mahallenin üzerine saldı (...) bu suyla yıkanan insanlarda çok geçmeden garip değişmeler ortaya çıkmaya başladı. Kiminin derisi soyuldu. kiminin yüzü mosmor kesildi (...) çamaşırlar maviye çalan bir renk aldı. bu renge Çiçektepe’de ‘kondu mavisi’ dendi.

Kondu mavisi Çiçektepe’nin her şeyine sindi (...) Kondular maviye boyandı. Bütün kondular birbirinin aynı oldu. İnsanlar kondularını şaşırdı. Sonraları herkes kondusuna ayrı bir işaret koydu. (...) İnsanlar yeni yeni tanışıp kaynaşmaya başladıklarından adlarını getiremediklerinin ‘Bez bağlayan’, ‘Taş kakan’ diye işaretlerini söylediler. Bu yüzden bazı insanların adları unutuldu.”(B.K.Ç.M., 18)

Bu mekânda oluşan yeni melez dil deneyime dayalı performatif⁵⁸ bir dildir. Bu dil o mekâna özgü bir performanstan doğar. Tıpkı sözlü geleneksel anlatılarda olduğu gibi bu performatif anlatı kısmen halk edebiyatı anlatım biçimlerinde açığa çıkar. Çiçektepe’de “rüzgâra karşı yürüme oyunu” bulunur. Bu oyunda rüzgâra türküler yakılır:

“Gözüm akar oldu dizlerim tutmaz,
İki kulucumdan sancı hiç çıkmaz

⁵⁷ Bu noktada De Certeau’nun mekân ve yer tanımlamaları faydalı olacaktır. De Certeau, yeri “belli bir mahaldeki duruşların anlık görünüşüne ve durağanlığına”; mekânı ise “zaman değişkenini de içine alarak, bir hareketliliğe, yönelime” işaret eden unsurlar olarak tanımlar. Alıntılayan Erol Demir, “Kamusal Mekân ve İmge: Gençlik Parkı’nın Değişen Anlamı,” *Toplum ve Bilim*, 94, Güz 2002: 109-142.

⁵⁸ Tamsin Spargo, *Performativite* kavramını şu şekilde açıklıyor: “Britanyalı filozof J.L. Austin’in törensel sözlerin bir eylemi harekete geçirip bağlayıcı bir güç uyguladığını öngören söz edimleri kuramından üretilmiş bir terimdir. Buna örnek olarak, mahkeme kararlarının yüksek sesle okunması ya da evlilik töreni gösterilebilir. Performativite kavramı, belirli davranış kalıplarının rituel şeklinde tekrar edilmesini gerektiren düzenleyici bir rejimin sonucu olarak, toplumsal cinsiyetin nasıl üretildiğini açıklamak için Judith Butler tarafından kullanılmıştır.” Tamsin Spargo, *Foucault ve Kaçıklık Kuramı*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Everest Yayınları, 2000. Bir sonraki bölümde performatif dilin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl üretildiğinin örnekleri tartışılacaktır.

Buydu parmaklarım kollarım kalkmaz
Ya sen git bu tepeden ya da ben rüzgâr.” (B.K.Ç.M., 22)

Burada son derece modern bir ironi de söz konusudur. Modern özne akılcılığı ile doğayı kontrol altına alan öznedir. Halk edebiyatına ve epik türlere özgü bir anlayışla doğa ile çatışma görülmektedir. Ancak bu çatışmada bu türküyü yakanlar tarafından ortaya konan bir tehdit ve kararlılıktan çok mağduriyet bildirme söz konusudur. Ve son dizelerde de “ya sen git bu tepeden ya ben” denir ama son kerte rüzgârla birlikte yaşam sürer. Ve ona karşı yakılan türküler ve rüzgâr taşlama gibi eylemler bir oyun ve eğlence (belki de avuntu) olmaktan öte rüzgâra karşı işlevli bir önlem değildir.

Berci Kristin Çöp Masalları’nda Çöp Tepeleri’nde gerek öznellik konumunun kolektif yapısı gerekse mekânın kentin dışı olan gecekondu mahallesi olması dolayısıyla öznel mekâna yabancılaşma durumu yaşamazlar. Başka bir ifadeyle mekânla özne arasında kopuştan çok bir bütünleşme görülür. Gecekonduyunun mekân haline gelmesi kuşkusuz modern kentleşme sürecinden ve ulus-devlet projesinin bir parçası olmaktan çok uzaktır. En basitinden oluşan yeni yerleşim birimlerine verilen isimler, o mekânın fiziksel özelliklerine göre verilir. Oranın çocukları tarafından bulunan bu isimler hüznü bir oyunun parçası gibidir: “Çiçektepe’de çiçekler açılmadan kimi sırt sırta kūs gibi duran kimi yüz yüze bakan kondulardan üç ayrı mahalle oluştu. Üçünün de adını çocuklar buldu. Birinin adı Fabrikadibi, birinin adı Çöpaltı, birinin adı da Dereağzı oldu.” (B.K.Ç.M., 15) Mekânlara o mekânda yaşayanlar tarafından verilen isimlerle, resmi otoriteler tarafından verilen isimler tezat oluşturur. Konducular ilk geldiklerinde yıkımcılar karşısında büyük mücadeleler sonucu elde ettikleri bu mahalleye “Savaştepe” adını verirler. Resmi otoriteler gelip bu ismi “Çiçektepe” olarak değiştirdiklerinde

mahalleli buna tepki göstermez. Belki de bu isim ihtiyaç duydukları umudu barındırdığı için tepkiyle karşılaşmaz. Bir caddeye “Nato Caddesi” ismi verildiğinde, ancak o zaman mahalleli bu ismi tartışmaya başlar:

“Çiçektepe’de erkeklerin iş bulmak için çırpındığı sıralarda çöp yolunun üstündeki çikolata fabrikalarından birinin duvarına üstünde ‘Nato Caddesi’ yazan mavi parlak bir levha asıldı (...) Sevinmesine sevindiler ama uzun uzun konuşup görüştükten sonra bu yolun cadde olamayacağına karar verdiler. Kimi caddenin asfalt olmasının şart olduğunu söyledi (...) kimi caddenin üstünde otobüs taksi işleminin lazım geldiğini ileri sürdü (...) Yollarının cadde sayılmasının yakında Çiçektepe’ye otobüs, su, elektrik verileceği anlamına geleceğini söyledi. Laf döndü dolaştı Nato ne demeye gelire vardı. Kimi gazetelerin vakti zamanında Nato’yu yazdığını, kimi radyonun Nato’dan türküler çaldığını söyledi. Biri ‘silahlı kuvvet’ dedi; bir başkası bombalı. Bomba ve silah lafından konducular huylandı. Yolun adı bir türlü içlerine sinmedi. Topluca Güllü Baba’nın yanına vardılar. Güllü Baba (...) ‘Nato eğrilik demeye gelmesin’ dedi.” (B.K.Ç.M., 24-25)

Kimi mahalleli Nato’nun eğrilik demek olduğuna inandı, “kendi eğriliklerinden elaleme ne olduğunu sorup sövdü”, kimi ise Nato’nun devletle ilgili bir ‘büyük kuruluş’ olduğunu duydu. Ancak en sonunda Çiçektepeliler kadınlı erkekli bir grup olarak “Nato Caddesi” yazılı levhayı söküp “Kovma Burnu”ndan aşağı attılar. Burada mahallelinin caddeye verilen bir isim üzerinden o mekâna ve de kendilerine atfedilen bir takım anlamlara muhalefet ederek hep birlikte bu isimden kurtulduğu görülür. Onların zihinlerinde o yolun adı Çöp Yolu olarak kalır. Bu şekilde bir inisiyatif göstermeleri ancak kolektif olarak hareket ettikleri ölçüde elde edebilecekleri bir öznelliğe işaret eder.

Bunun yanı sıra, bu mekândaki kolektif öznelliği yaratan diğer bir unsur mekânın çok katmanlı kimliğidir. Bu kimliği oluşturan en önemli unsur gecekonduda iç ve dışın, kamusal ile özelin, merkez ile çevrenin iç içe geçmesidir. Çiçektepe’de evler bir iç

mekân olma, yaşayanlarını koruyup kollama görevini yerine getiremeyecek şekilde iptidai olarak kuruluyor. Bu da iç ile dışın iç içe geçmesini sağlıyor. Bu mekân için doğal bir dış düşman olan rüzgâr, içle dışın çok farklı olmamasını sağlayan en önemli unsurlardan bir tanesidir.⁵⁹ Ancak rüzgâr etkisini yitirse de bu defa kondudan konduya kulaktan kulağa ses getireceğine inanılıyor. (B.K.Ç.M., 28) Gerçekten de evlerin birbirlerine çok yakın ve ince malzemelerden yapılması, evlerin çekirdek ailenin mahremiyetini koruyan bir iç mekân olmasını engelliyor. İç ve dış ayrımının bu şekilde konumlanması da gecekondu kolektiviteyi oluşturan bir unsur haline geliyor. Bu kolektivite içinde çekirdek ailenin ürettiği, kendi içselliğinin sınırları fazlasıyla belirli bir özne yerine cemaat duygusuyla şekillenen öznelerden⁶⁰ bahsetmek mümkün. Asuman Suner'in "1990'lar Türk Sinemasında Taşra Görüntüleri" adlı makalesindeki taşra tartışması, bir anlamda kent içindeki taşrayı temsil eden gecekondu için de geçerlidir. Suner'e göre taşra "klostrofobi ile agorafobiyi aynı anda üreten paradoksal bir mekân olarak kurgulanmaktadır. Taşrada olmak hem fazlasıyla içeride olmak, dışarı açılmamak, kendi üstüne kitlenmek anlamını taşımakta, hem de dışarıda bırakılmış olmayı, içerilmemeyi imlemektedir."⁶¹ Benzer bir biçimde gecekondu da merkez-çevre karşıtlığının kurulduğu bir mekân olarak dikkati çekmektedir.

⁵⁹ Çiçektepe'de evler çoğaldıkça, rüzgârın eski kuvvetini yitireceği inancı vardı. Gerçekten de evlerin çoğalması ile hava sirkülasyonunun azalması rüzgârın kuvvetini de etkilemiştir. Bu etki romanda bilimsel olarak açıklanmıyor ve böyle sebepsiz bir inanç gibi anlatılıyor. Walter Ong'a göre "...sözlü kültürlerde bilgi, incelikli, az çok bilimsel soyut kategoriler geliştirilemediği için insanlar bildiklerini saklamak, düzenlemek ve iletmek için insan etkinliğini konu alan öyküleri kullanırlar." s. 165. Burada bilimsel olarak açıklanabilecek bazı gerçekler batıl inanç ve söylenti şeklinde korunuyor.

⁶⁰ Burada özne derken kendi eylemliliği içinde varolan özneyi, faili (agent) kastediyorum.

⁶¹ *Toplum ve Bilim*, 94, Güz 2002: 86-108, s. 104; Kathleen Kirby bu hastalıkların aşında mekânsal keyfilikteki bir bozulma olduğunu ve genellikle açık mekânlardan korkma hastalığı olan agorafobinin kadınlarda görüldüğünü, kapalı mekânlardan korkmak anlamına gelen klostrofobinin de bir erkek hastalığı olarak yorumlandığını vurguluyor (Kirby a.g.e, s. 97). Bu durumu kadına ve erkeğe atfedilen kamusal ve özel alan ayrımıyla bağlantılandırabiliriz. Çiçektepe'de bu ayrımların muğlaklaştığını; kadınların mahkum edildiği özel alanların ve bu alanlarda kadınların kolektif özneliğinin farklılaştırıldığını görüyoruz. Bu konu ayrıntılı bir biçimde bir sonraki bölümde tartışılacaktır.

Gecekondu mahallesindeki evlerin kentlerin merkezlerinden farklı olarak yerleşim yeri ve sanayi bölgesi ayrımı yapılmadan kurulmuş olması, fabrika ile evler arasında yakınlığı sağlamaktadır. Fabrikaların uğultuları, fabrikalarda çalışanların grev türküleri, mahallelilerin mırıltılarına ve manilerine karışır. Bu noktada gecekondu kurulan kolektivitenin sınıfsal yönü de açığa çıkar:

“Çöp yolunda greve çıkan fabrikaların kapısına grev bezi asıldıktan sonra teneke çalınıp bu türkü söylenirdi. İşçiler bu türküye ‘Grev Başlatma Türküsü’ derlerdi. Türkü Çöp Yolundaki ilk grevden kalmaydı. Aslı, ‘Çöp Yolunun ak çadırdan gülü var, gülü var da hayli arsız yeli var’ diye başlardı. Pil işçisi kadınların yakmasıydı (...) O grevden sonra fabrikaların soyunma odalarında, helalarında, grev yerlerinde başına adam toplayıp işçi sınıfı diye bir sınıfın varlığından, sömürüden laf açan işçilere ‘Çadır tutan’ dendi.” (B.K.Ç.M., 35-36)

Sermaye sahiplerinden Bay İzak’ın, konducu ve işçinin doğal yaklaşması karşısında sendikalaşan işçiler yerine yakın civardaki konduculardan işçi alması manidardır. Hem konducuları hem de fabrikasındaki işçileri hoş tutmak için fabrikasının yanı başına cami kurdurması mekânların pek çok kesim tarafından stratejik olarak kullanılabilirdiğini gösterir.

Bunun yanı sıra mekânlar, çoğu zaman mitlerin yaratılması ve yaşatılmasında da somut olarak kullanılmıştır. Konducular, Dursune Nine’nin önderliğiyle Bay İzak’ın fabrikasındaki işçilerin direnişine yardım ederler. Bu direnişin belleklerde yer etmesi konducuların kimliği; etmemesi de Bay İzak’ın kimliği açısından son derece önemlidir. Bu noktada mekân belleği harekete geçirecek bir gösterge olarak görülür.

“Bay İzak, Dursune Nine’nin direniş boyunca tabanca şalvarını yayıp oturduğu yerleri daha sonra asfaltla örttü. Konducu kadınların kızların çıgıtlarının üstüne zift çekti. Fabrikasının iki ana kapısını bu meydana açtı. İşçiler Dursune Nine’nin Bay İzak’a tabanca çektiği yeri ayaklarıyla tahminleyip buldular. Bu yer vardiya değişimleri sırasında buzdolabı işçilerinin selamlaşma yeri oldu.” (B.K.Ç.M., 74)

Daha önce de vurgulandığı gibi gecekonduda oluşan kültür merkezin/modernitenin tamamen karşıtı konumlanmamaktadır. Gecekondu, kapitalist hayatın belirli unsurları da dahil olmak üzere merkezden gelen etkilere açıktır. Gecekondu prekapitalist ilişkiler hakim olmakla beraber kapitalist özne de melezleşerek karşımıza çıkar. Çöp Tepeleri'nde kurulan mahalledeki ilk girişimci olan Çöp Bakkal, esasen dört duvar, rüzgârda uçmaya elverişli düz çatı ve bir kapıdan oluşan gecekonduyu “ev”e dönüştürmeye çalışır ve “kondusunun başına kanat açmış kuş gibi duran bir çatı” kondurup, “çatının üstünü kiremitle pullayıp” süsler. Daha da fazlası, kondusunun kapısını “üstünde aslan başı kabartması olan kocaman bir kapı” ile değiştirir. Gecekonudaki bu değişim, gitgide diğer kondulara da yayılır. Herkes birbirine özenerek ve birbiriyle yarışarak eski yıkılan konakların, taş binaların görkemli kapılarını gecekondularına takma yarışına girer. Kuşkusuz bu durum, gecekonduunun mekânsal çehresini değiştirir:

“Şehrin eski konaklarının, orda burada yıkılan büyük taş binaların aslanlı, piriç tokmaklı dış kapıları, renkli buzlu camlı banyo ve oda kapıları kamyona binip Çiçektepe’ye geldi. Herkes kondusuna kabartmalı renkli camlı kapı beğendi. Çiçektepe kondularının kapıları söküldü. Çiçektepe tarihlik bir görüntüye büründü. Sokaklar süs ve ihtişam içinde kaldı. Kondular ‘92/1’, ‘117’ diye sırasını şaşırmış numaralar aldı.” (B.K.Ç.M., 48)

Burada, bir yandan gecekondu, yoksun olduğu şeylere merkeze ya da merkezin “süs ve ihtişam”ına özenirken, çok ilginç bir şekilde artık merkezin kullanmadığı ya da artık süsü ve ihtişamı kalmamış, eskinin süs ve ihtişam sembolü olana yönelir. “Yoksulların evlerindeki ucuz metallerden yapılmış, parlak ve süslü sürahiler, semaverler, ya da parlak eşyaların ucuz taklitleri onların gündüz rüyalarının bırakılmış izleridir.”⁶²

⁶² Walter Benjamin’in Brech’te yazdığı mektuptan alınmıştır. *Edebiyat ve Politika* içinde, s.199. Yay. haz. ve çev. Ünsal Oskay, Estetik ve Politika, İstanbul: Eleştiri Yayınevi, 1985.

Gecekondu öykünme ilişkisi içinde olduğu merkezi taklit eder. Ancak her taklit gibi aslından çok farklı bir görünüm ortaya çıkar.

Gecekondu, tam da merkeze benzemeye çalışırken, mekânı gecekondu olarak tanımlamamıza yarayacak şekilde modern kentin haritalandırılabilirliği ve düzenliliğinden uzaklaşır. Modern hayatın zorunluluklarından olan ikamet adresi, sırayla giden numaralar olmadığı için yaratılamaz. Gecekondu mekânı çoğu kez “kentlerin köyleşmesi” olarak nitelendirilir. Bu mekânlar kentlerin ve köylerin aksine yerleşiklik halinden çok, sığınma, tutunmaya çalışma işlevi görür. Yasal olmama durumu, her an yıkım tehlikesiyle karşı karşıya kalma yerleşik olmama durumunun sebebidir. Ancak bu durum karşısında gecekondu mekân olarak Nalbantoğlu'nun deyimiyle “taktiksel” dir. Ve hiçbir zaman “bitmiş nesne konumuna” kavuşamazlar.⁶³ Bu mekânda üretilen öznellikler ve de anlatılar da bu duruma paralellik gösterir. Öznellik konumları taktiksel ve değişken, anlatılar stratejik ve henüz bitmemiş izlenimini verir.⁶⁴

Berci Kristin Çöp Masalları'nda gecekondu ürettiği öznelliklerin anlatımı, bir mekân olarak gecekonduyu görünür kılarken, modernite ile kurulan ilişkiyi de sorunsallaştırıyor. Romanın başından itibaren bir gecekondu mahallesinin doğuşunu ve orada yaşayan insanların hikâyeleri ile birlikte gelişimini görüyoruz. Ancak bu gelişim

⁶³ Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, gecekondulaşma olgusunu ele aldığı “Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler” adlı makalesinde Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanına da göndermede bulunur. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, s.163, 166-167.

⁶⁴ Latife Tekin'in romancılığı açısından bu durum tutarlılık ve süreklilik göstermektedir. *Sevgili Arsız Ölüm*'den *Aşk İşaretleri*'ne kadar tüm romanları olay örgüsü açısından serim, düğüm, çözüm yapısına dayanmaz. Kitaplarda ‘son’ olarak nitelendirilecek bir son yoktur. Anlatılar uzun bir sözlü anlatı metnine benzer ve henüz bitmemiş izlenimi yaratır.

zaman zaman direnişle zaman zaman da iptidai bir ayak uydurma çabasıyla karşılanıyor. Roman, doğan, büyüyen, gelişen ve -değişen bir mekânı ve o mekânın öznelliklerini ortaya koyuyor.

2.2.2. Mekânsızlığın Ürettiği Öznellik

Berci Kristin'den dokuz sene sonra yazılan *Aşk İşaretleri*'nde isc karakterler bu defa kent merkezlerinin içinde görünmez kılınan, arka sokaklara, yeraltına itilen bir kesimden. Onlar kent merkezinde, herhangi bir gecekondulu mahallesinde kurulan kolektiviteden kopmuş beş altı kişilik bir grup halinde birbirlerine ve kente tutunmaya çalışıyorlar. Ancak onların öznellikleri adeta bir tür bîmekânlık üzerinden kuruluyor. Postmodern edebiyatta mekân ve özne arasındaki ilişki bir kopuş olarak yaşanır ve bir çeşit bîmekânlık durumu sözkonusudur. Suner'in ifade ettiği biçimiyle artık sanat eserleri "(...) kent mekânının hız, hareket ve akışkanlık üzerine kurulu doğasının öznedeki yarattığı sarsıntı duygusu, yabancılarla çevrili olma, yabancılık duygusunun tanımladığı bir dünyada yaşama koşulu"nu konu edinmektedir.⁶⁵ *Aşk İşaretleri*'nde bu yabancılık duygusu bireysel olarak deneyimlenmemektedir. Bu deneyim küçük de olsa bir grup insanın ortak deneyimidir. Bu romanda bu deneyim mekânsızlık duygusuyla belirginleşir. Mekânsızlık duygusunu açmak gerekirse, mekânın tartışıldığı diğer romanlar ile bir karşılaştırma yapmak faydalı olacaktır. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın okurlarının imgeleminde 'burada'dan farklı bir 'orası' ayrımı canlanmaktadır.⁶⁶ *Aşk İşaretleri*'nde ise postmodern mekân anlayışına uygun olarak,

⁶⁵ Suner, a.g.m., s. 91.

⁶⁶ Burada merkezdeki okur kastedilmektedir. Gecekondulu olmayan, o kültüre ait olmayan okurda kendisinin var olduğu burası karşısında, gecekondulu 'orası' olarak konumlanabilir. *Aşk İşaretleri*'nde ise 'orası' olarak tahayyül edilebilecek bir mekân söz konusu değildir.

burası ve orası ayrımı yerini “aynı anda hem burada hem orada olma ve olmama durumu”⁶⁷ na bırakır. Bu durum mekânsızlık duygusunu yaratmaktadır.

Buna karşın *Aşk İşaretleri*'nde *Berci Kristin*'de göremediğimiz iç ve dış ayrımı ortaya çıkmaktadır. Kahramanlar, kent merkezinde yaşayan, bir evi, özel alanı olan ailelere dışarıdan bakarak ama onların nazarında var olmayarak yaşıyorlar. Bu noktada sokak onlar için bir özgürlük simgesi. Tıpkı gecekonduların kontrolü zor kılan yapılanmaları gibi, arka sokaklar ve yeraltı da devletin her türlü ideolojik aygıtının uzanması zor mekânlar olarak bu öznelere kontrol dışı ve yasadışı kılıyor. Nezir'in etkisiyle, onun sesinin peşinden sokaklara çıkan Gülhan, Yener, Saim ve Cihan zaman zaman birbirlerine tutunarak zaman zaman birbirlerini iterek kendilerini arıyorlar. Nezir onlar üstünde çok etkilidir. Zaten onları sokağa ilk davet eden odur.

“Kahkahasıyla havadaki sesleri silerek yaşadığımız evlere gülüyordu (...) Parmaklarına doğan kelimeler çarpıcı bir düzenle dilinden döküldükçe, anlıyorduk ki ‘düşlerdeki gibi sebepsiz’ dediği sokaklarda, kendimizi bilmeden, gözümüzde bütün yüzeyleri genişletip büyüten bir ışıkla dolanmışız.” (A.İ., 12)

Dışarıya çıkma, bir nevi yer değiştirme, bu genç insanlar için aslında yokluğa ve yoksulluğa mahkum olmama savaşıdır. Ancak burada sınıf atlama amacıyla yer değiştirmeden söz edilemez. Bu bir çeşit kadere boyun eğmeyişi olarak yorumlanabilir. Anlatıcı (Cihan) serüvenlerini şöyle yorumluyor: “Cılız gövdelerimiz düşlerimizi güçlkle ısıtan sobaların başından küf kokan yorganların altına, sessiz rüyalardan çamurlu sokaklara sürüklenmiş ve ömrümüzün sonuna dek sürüklenecek de olsa aklımızı kurtarabiliriz.”(A.İ., 14) Nezir'e göre bu gençlerin sokağa çıkışı hiç olmaktan

⁶⁷ Bammer, a.g.e., s. XIII

kurtulma ve bir varoluş kaygısı. İşte bu yüzden Nezir'in peşinden evlerin dışına, sokağa, hiçbir yere doğru kendilerini aramaya çıkıyorlar.

Nezir ile çıktıkları bu yolculuğun yönü belirsizdir. Nezir, onları "İşte gecenin büyüdü alanı, gidip oturacağımız yer" diyerek somut mekânların dışına çıkarır. (A.İ., 20) Bu belirsiz dış alan hayata dışarıdan bakma, hayatı tanıma olanağı sunar. Gençler Nezir'in peşinden giderek ve sürekli onu dinleyerek hayatı "iğdiş etmeyi öğrenmeye" çalışırlar. Nezir onlara belirli mekânların kıyısında köşesinde kalmış, mırıldanan insanların hayatlarını gösterir:

"İşkembecide çalışan çocuklar sokak lambasının altında halkalanmışlar, kocaman havanlarda sarmısak dövüyorlardı. (...) Öyle solgundular ki gülüşmeleri hafif bir esintiyle sızlanışa dönüşüyordu..Kimseye ilişmeyen bir ağlayışın yankısına. 'Bunlar konuşamaz, çığırışlar..' Gizli, kısık sesiyle havada gözenekler açıyordu Nezir." (A.İ., 20)

Nezir bu gençler için hem "karanlığın ötesine geçmek arzusu"nu hem de "bir rüyanın içinde sönüp gitmek korkusu"nu ifade etmektedir. (A.İ., 22) Nezir'in bu gençleri peşinden sürükleyen dili daha önce tartıştığımız melez dili örneklemektedir. Nezir'in dili o belirsiz mekânı da imler biçimde, "kendi" kavramını iç ve dış ile ilişkisi üzerinden açıklar: " İçerlek herif! O nerden bakış öyle? Kuyuna mı çekeceksin ha? (...) Benden söylemesi. Bu bakışla kendini göremezsin. Dışın içini dikizler, haberin olmaz." (A.İ., 25) Nezir'in dili öylesine etkilidir ki, kendilerini içinde var oldukları boşluğa iten Nezir de olsa, "dilsizlerin nefesiyle boşluğun kapıları açılrsa da Nezir içeri girse" diye bir bekleyiş hasıl olur. (A.İ., 31) Bu bekleyiş kim olduklarını, ne olduklarını anlamlandırma çabasının bir parçasıdır.

Carson McCullars “Kim olduğunuzu bilmek için, kendinize ait bir yeriniz olmalı.” der.⁶⁸ *Aşk İşaretleri*, kim olduğunu bilmeyen ama belki de bu soruyu sorabilmek için kendilerine ait olmayan evlerden sokaklara çıkan Cihan, Saim, Gülhan ve Yener’in hikâyesidir. Bu romanda “dil edinmek” ile “yer edinmek” adeta eşanlamlı olduğu için var olma kaygısı, bir yer edinmek kaygısı ile Nezir’in peşinden gider bu dört kişi. İlasında bu iki kaygının özneleşme süreci içindeki önemi düşünüldüğünde, kahramanların Nezir’in peşinden evlerini terk ederek sokaklara çıkmaları, özne olma yolundaki en önemli adım olarak düşünülebilir. Ancak *Aşk İşaretleri* bu sürecin, “dilsizleşme” ve “yersizleşme”ye (bîmekânlık)⁶⁹ dönüşmesini ve buna karşı verilen savaşı anlatıyor. Bu savaşta bazıları dili iktidarın bir parçası şeklinde kullanarak yer edinmeye çalışıyor. Örneğin anlatıcı/Cihan, Saim’in bu şekilde bir tutum takındığını gözlemliyor. “Saim, Nezir’in sözlerinin izini sürmüş hayran sesiyle, sinirli sinirli gülerek bizi aşağılıyor. ‘Koyacak lafınız yok ki yeriniz olsun. Safi göz kesildiniz...’” (A.İ., 55) Peşinden gidilen Nezir’den çok O’nun dili. Nitekim bir süre sonra özellikle Saim, Nezir’in dilini yansıtmaya başladığı andan itibaren diğerlerine karşı güç ilişkisi kurmaya başlıyor. Bu noktada evden kopuştan sonra içine düşülen mekânsızlık karşısında bu gençler tutunabilmek için Nezir’in diline sarılıyor ve bu melez dil ile kurulan gidiş gelişli ilişki, öznelliği belirliyor. Yener, ağzı var “dilinden ümidi yok” (A.İ., 29) durumundadır. Saim “Nezir’in yansıması gibi”dir. (A.İ., 31) Diğerleri,

⁶⁸ Alıntılayan Hande Özkan, “Türkiye’de Tek Parti Dönemi Coğrafya ve Mekân Anlayışları” *Toplum ve Bilim*, (94) Güz 2002:143-174, s.153.

⁶⁹ *Berci Kristin*’de bir mekân duygusundan bahsedebiliyorken, *Aşk İşaretleri*’nde mekân duygusundan söz etmek mümkün değildir. Mekânsızlık yerine yer edinememe anlamında “yersizlik” kelimesini türetmemin sebebi de budur. Bu noktada De Certeau’nun mekân ve yer kavramlarını tanımlayışını hatırlayalım. Bkz. bu bölümde dipnot 57, s. 51.

Saim'in "çıgllıkların içinden sıyrılıp cümle kuracak hale nasıl geldiğini" bir türlü anlayamazlar. (A.İ., 35)

Berci Kristin öp Masalları'nda evin içi ile dışı, ev ile sokak arasındaki ayrımın olmadığı bir mekân duygusu hakimdi. *AŞk İŞaretleri*'nde ise kapalı, dört köşe, dışarıdan izlenen evler karşısında Nezir'in "düşlerdeki gibi sebepsiz" dediği sokaklardır kahramanların mekânı. Ki bu sokaklar her yer ve aynı zamanda hiçbir yer olduğu için mekânsızlık duygusunu da yaratır. Sokaklardan evlere bakmayı öğrenen bu beş genç için yaşadıkları dünya, "aydınlıkla ışığın karanlık yüzü arasında titreyen bir manzaraya dönüşüvermişti", onları "öylece dışarıda bırakarak." (A.İ., 13) Sokakta olmak artık o evlere ait olmamak, birbirlerinden başka tutunacakları kimsenin olmaması demektir. Bu yer değiştirme, düşlerini "güçlkle ısıtan sobaların başından küf kokan yorganların altına" ve "sessiz rüyalardan çamurlu sokaklara" sürüklenmek demektir. (A.İ., 14)

Kendi evlerinden çıkıp Nezir'in yaşadığı yere/eve geldiklerinde bile ev gibi olmayan bir mekâna gelirler. "Yaşadığı yer, evlerin zamanından geçmemiş gibi. Dünyadan öyle kaçınmış ki..Pencerelerin, kapıların, odaların düzleminden kayıp eşyaların düzeninden sekmiş." (A.İ., 23) Nezir'in çağrısıyla kendi evlerinden çıkıp, sokaklara, mahzene, yeraltına inen bu insanlar için bu mekânlarda dolaşmak aslında kaybettikleri aidiyet duygusunu yeniden kazanmak için bir arayış demektir. Sahip olmadıkları bir dilin peşinden giderek yola çıktıkları bu arayışta ulaŐılan yer hiçbir yerdir. Bu ulaŐtıkları yerden zaman zaman merkeze ve merkezin sınırlarındakilere bakabilmeyi öğrenmişlerdir. Ama özneliğe kavuşabilmek için kendilerine dışarıdan bakabilme anları yakalamaları gerekir. Anlatıcı/Cihan "karanlığın dibinde" evlerin "yolunu

ararken” bir nevi kendilerine dışarıdan bakabilme anı yakaladığını düşünür. “Sokak sokak dolanan karaltımızı uzak bir bakışla seyredabiliyorum!” der ancak bu an, birden sadece Nezir’in böyle bir deneyim yaşayabileceği hissi ile kesilir. (A.İ., 58) Esasında Nezir de dahil olmak üzere kahramanlardan hiçbiri bir yer/dil edinemez. Sadece anlatıcı konumunda olan Cihan’ın zaman zaman da olsa kendilerine dışarıdan bakma anları yakaladığı için ve nihayetinde bu hikâyeyi anlattığı için bir yer ve dil edindiği düşünülebilir.

Bu noktada anlatı açısından *Berci Kristin*’den farklılaşan bir noktaya dikkat çekmek gerekiyor. *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda anlatı sözlü anlatıya benzer bir tür; anlatıcı da anonim ve anlatılan kolektivitenin bir parçasıdır. *Aşk İşaretleri*’nde ise her ne kadar anlatıcının kim olduğu zaman zaman zor anlaşılrsa ve anlatıcı nadiren ben kelimesini kullansa da belirlidir. Ve anlatı türü, diyaloglar ve olay aktarımını da içeren iç monologtur. Bu iç monolog bazen doğrudan olayları aktarır, bazen kendini ve diğerlerini tahlil etmeye çalışır, bazen de bilinç akışına yaklaşan bir anlatım tarzı tutturur. Ancak yine de bireyin merkeze alındığı bir iç monolog değildir bu. Anlatının mekânı Cihan’ın içi değildir. Cihan o kolektif benlikten uzaklaşmaz, dört kişiden oluşan bir “biz” anlatımı söz konusudur. Ancak bu dört kişiden oluşan bizim deneyimi aslında kolektiftir.⁷⁰ Romanda eyleme dayalı olaylar anlatılmaz; mekânsızlık içinde dil ve yer

⁷⁰ Hatta toplumsal cinsiyet ve sınıf bağlamının ötesinde, tüm milletin deneyimini temsil eden bir kolektif kimlik tahayyül edilebilir. Romanda Cihan, Saim, Gülhan ve Yener’i sokağa davet eden, onlara dil üzerinden bir kimlik imkanı açan Nezir, aynı zamanda onları boyunduruk altına da almıştı. Burada Foucault’nun “subject” in iki anlamına dikkat çekmesini hatırlayabiliriz: hem özneleşme hem de bir şeye boyun eğme anlamına gelmektedir. Zaten Foucault özneleşme sürecinin her zaman bu ikincisini de kapsadığını vurguluyor. Bu anlatı Türkiye’nin gecikmiş modernleşme deneyiminin bir alegorisi olarak da okunabilir. Böyle bir okumada, Nezir iktidar yoluyla modernleştirici bir misyona sahip cumhuriyet elitinin sembolüdür.

edinme hikâyeleri anlatılır. Bu hikâyeler modernleşme ve özneleşmenin sancılı sürecini anlatır.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda gecekondulu mekânı alternatif modern kolektif öznelere kurulması için merkezin sınırında bir alan sağlar. *Aşk İşaretleri*'nde ise metropolün içinde görünmez kılınan mekânlarda, mekânsızlıklarda yaşanan, ev dışında ve sınırları belirsiz bir mekânda olma, yani sokakta olma deneyimi Marshall Berman'ın "modern duyarlılığın doğduğu bir atmosfer olarak" tanımladığı deneyimle örtüşür: "Bu atmosfer-gerginlik ve çalkantı; psikik baş dönmesi ve sarhoşluk; deneyim imkanlarının genişlemesi ve ahlaki sınırların, kişisel bağların yok olması, benliğin gelişmesi ve sarsılması; sokakta ve ruhta heyulalar- modern duyarlılığın doğduğu atmosferdir."⁷¹

Bu atmosfer *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda gecekondulu mahallesinde özneliğin kolektif bir şekilde kurulmasıyla doğarken *Aşk İşaretleri*'nde mekânsızlık ortak paydasında yaşanır. Bu anlamda, öznelik konumları, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda daha geniş anlamda bir kolektivite, mekân üzerinden; *Aşk İşaretleri*'nde ise daha dar bir kolektivite, mekânsızlık üzerinden kurulmaktadır ve bu deneyimler alternatif birer modernite deneyimini örneklemektedir.

⁷¹ Berman, a.g.e., s. 31.

2.3. Öznenin Cinsiyeti

“Modernizm ve postmodernizm yarılmış bir şablonu açığa çıkarır: (...) Eril metinler omuzlarının üstünden geriye doğru bakarken, dişil metinler ileriye doğru bakarlar, genellikle ataerkinin, kültürün ötesine, bilinmeyene, aykırı olana.”

Ellen G. Friedman

Bir ulus-devlet tahayyülüne dayanan Türkiye'nin modernleşme süreci aynı zamanda toplumsal cinsiyete dayalı bir projedir. Başka bir ifade ile kadınlığın ve erkekliğin toplumsal olarak kurgulanması cumhuriyetin “yeni insan”ı tanımlaması çerçevesinde gerçekleşir. Cumhuriyetin ideal insan modeli yeni kadını ve yeni erkeği ayrı ayrı kurgulayarak sunar. Cumhuriyetin modernist anlayışı yeni kadına pek çok hak vermiş; kadını erkekle omuz omuza kamusal alanda görünür kılmaya çalışmıştır. Ancak bu süreçte cumhuriyet rejimiyle birlikte ortaya çıkan devlet feminizmi⁷² rejimin modernist söylemlerinde kadınların araçsallaştırılmasının bir yolu olmuştur. Kadınlar modern cumhuriyetin vitrinini oluşturmuşlardır.⁷³ Kadınlar bu vitrine kentli ve köylü kadına farklı roller atfedilerek yerleştirilir. Kentli kadın modernitenin, batılı, eğitilmiş, ilerici kadının sembolüken, köylü kadın asla kaybedilmemesi gereken otantikliğin ve gelenekselin sembolüdür. “[Milliyetçilik] kendisini hem yeni kimlikler uğruna geleneksel bağları bünyesinde eriterek onları dönüştüren modern bir tasarım olarak, hem de yaşadığı farz edilen ortak bir geçmişin derinliklerinden toplanmış otantik kültürel değerlerin bir yansıması olarak” ortaya koyar.⁷⁴ Türkiye’de yazın geleneği

⁷² Burada devlet feminizmi kavramını, rejimin kendisini meşrulaştırmak için araçsallaştırdığı feminist söylemler anlamında kullanıyorum.

⁷³ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Deniz Kandiyoti “Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar” *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, s. 99-117.

⁷⁴ Deniz Kandiyoti’den aktaran Anne McClintock, “Aile Bağları: Toplumsal Cinsiyetçilik, Milliyetçilik ve Aile” çev. Aysel Yıldırım, *Feminist Çerçeve*, Mart 2001: 104-117, s.112.

içinde -gerek cumhuriyetle birlikte olgunlaşan milli edebiyat kanonu⁷⁵ içerisinde, gerek bu kanondan beslenen köy edebiyatı içerisinde, gerekse köyden kente göç, gecekondular gibi konuları ele alan toplumcu gerçekçi roman içerisinde- modern-geleneksel ikilemi büyük ölçüde yeniden üretilmiştir. 80'lerle birlikte telaffuz edilmeye başlanan kadın yazınında da farklı bir açılım yakalanamamıştır. 70'lerden itibaren kadınların kadın kimliği üzerinden kendi öznelliklerini sorguladıkları bir sürece girilmiştir. Bu duruma Türkiye'deki kadın yazını açısından baktığımızda, Spivak'ın eleştirdiği Anglo-Saxon feminist akıma yakın bir anlayış dikkati çeker.⁷⁶ Özellikle 80 sonrasında daha çok gündeme gelen kadın yazını, genel olarak ikinci dalga kadın hareketinin⁷⁷ hassasiyetlerini taşımaktadır. Bir başka ifadeyle oluşturulan kadın yazınında orta sınıf, heteroseksüel Türk kadınlarının konumları sorunsallaştırılmıştır. Her ne kadar kadın hareketi 70'lerin devrimci sol geleneği içinde serpilse de, bu geleneğin ataerkil özellikleri kadınları hayal kırıklığına uğratmış ve bağımsız bir kadın hareketi ortaya çıkmıştır. Ancak belki de 12 Eylül 1980'de yaşanan askeri darbenin ve bunun ardından gelen kültürel ve politik ortamın etkisiyle bağımsız kadın hareketi muhalif ve devrimci özelliğini yitirerek, daha apolitik ve evcilleşmiş bir konuma sürüklenmiştir. 80'lerde bu

⁷⁵Bu noktada kanon kavramının muğlaklığını teslim ederek, bu kavramı, Jusdanis'in kullandığı biçimiyle yani milletin hikâyesini anlattığı varsayılan ve bu anlatı yoluyla milli kimliği şekillendiren edebiyat anlamında kullanıyorum. Bu bağlamda Milli Edebiyat dönemi olarak tanımlanan dönemde bile ne derece kanon yaratıldığı günümüzde halen tartışılan bir konudur. Bu konuda güncel bir tartışma için bkz. "Edebiyat Kanonu Dosyası" *Kitap-lık*, 68, Ocak 2004, Yapı Kredi Yayınları.

⁷⁶Spivak, "Three Women's Texts and the Critique of Imperialism" adlı makalesinde emperyalizm çağında feminist bireyselciliğin tam olarak insanoğlunun sadece birey olarak değil; 'bireyci' özneler olarak kurulması ve çağırılması anlamına geleceğini savunur. s. 147.

⁷⁷İkinci Dalga Kadın Hareketi, oy hakkı mücadelesi gibi eşitlikçi talepler çerçevesinde örgütlenen Birinci Dalga Kadın Hareketinin aksine kadının farklılığının tanınması ve cinsel özgürlüğü mücadelesini veren özellikle 1970'lerde tüm dünyada güçlü olan kadın hareketidir. Türkiye'de İkinci Dalga'nın güçlendiği dönem ise 1980'lerdir. 1970'lerde sosyalist mücadele içinde varolan kadınların bu mücadele içindeki cinsiyetçiliğe isyan ederek feminist oldukları görülür. Dünyada ve Türkiye'de ikinci dalga kadın hareketi kadınların sınıfsal, etnik ve cinsel tercihe dayalı kimliklerini göz ardı ederek evrensel bir kadın kategorisi yaratmakla suçlanmıştır.

ortamın etkisiyle orta sınıf kadınının hakim olduğu bir kadın yazını geleneği oluşmuştur.

Bu noktada Latife Tekin'in ilk romanı olan *Sevgili Arsız Ölümler* gerçekten de bir kırılma noktasıdır. Belki de ilk defa orta sınıf olmayan, modernitenin ve merkezin çerperinde konumlanan kadınların hayatları, dışarıdan objektif kamera gözüyle değil, kendi dillerine yakın olabilecek bir dille, daha doğru bir ifadeyle birinci bölümde açıklanan melez dille anlatılmıştır. Ancak bu melez dil de kendi içinde homojen değildir. Melez dili oluşturan ve kullanan kesimler-örneğin kadınlar- bu dili farklı kullanabilir. Merkezin dilinden farklı, melez bir dil kullanan köylüler, gecekonduya yaşayan insanlar, yoksullar gibi kadınlar da ezilen bir grup olarak merkezin tanımladığı özne konumuna oldukça uzaktır. Ancak kullandıkları alternatif melez dil gibi, alternatif ve farklı öznelliklere sahip oldukları düşünülebilir.

Ezilen grupların öznelliğini ifade etmeye çalışmak son derece hassas bir meseledir. "Öteki" kategorisi üzerine düşünmek iki kutuplu bir tehlike içermektedir. Bir yandan baskı altındaki grupları romantize etmek, onların dile uzak oluşlarını ve zorunlu sessizliklerini yüceltmek o grubu görünmezliğe ve sessizliğe de mahkum etmek anlamına gelebilir. Öte yandan öteki olarak konumlandırılan kesim üzerinden anlatıcının kendi öznelliğini kurması ve ötekiyi zavallı, pasif kurbanlar olarak göstermesi ki bu da son kertede birinci konumla aynı sonuca ulaşır. Bu noktada göçmenler, yoksullar, gecekondu sakinleri, kadınlar gibi ezilen grupların anlatıldığı Latife Tekin'in romanlarında bu iki konumdan kaçınıldığı gözlemlenmektedir.

Bu bölümde Latife Tekin'in romanlarında kadınların sahip olduğu öznellik konumları ve bunların temsili incelenecektir. Öncelikle belirtmek gerekir ki Latife Tekin'in hemen hemen bütün romanlarında ezilen kategoriler içinde kadınların konumu çift kat bir ezilme olarak gösterilerek, ezilen gruplar içindeki güç ilişkileri göz ardı edilmemektedir. İkinci olarak da kadınların ezilmeleri karşısında ürettikleri stratejiler vurgulanarak kadınlar, pasif kurbanlar olarak gösterilmemektedir. Kadınların öznellik konumları incelenirken kadınların oluşturdukları dil üzerinden nasıl öznellikler ürettiklerine ve bu öznelliklerin romanlarda nasıl temsil edildiğine bakmak faydalı olacaktır. Bu noktada kadınlar açısından önem taşıyan konuşan ve yazan özne olma konumu tartışılacaktır. Anneler ve kızları olarak ifade edeceğimiz farklı kuşaklar arasındaki öznelliklerin hem birbirlerine karşı hem de aynı yerden kolektif olarak nasıl geliştiğine bakılacaktır.

Türkiye'de 80'lerden itibaren tartışılan kadın yazını, kadının cinselliğini ve toplumdaki önyargıları konu edinmişti. Ancak bu romanlarda kadınların öznelliğinin ifade edildiği dil, orta sınıf kadınların deneyimiyle şekillenen bir dildir. Latife Tekin ise merkezin çeperinde kalan kadınların öznelliğini onların dil(ler)i ile anlatmaya çalışmıştır. Kuşkusuz belirli koşullar ortaklaşır. Örneğin kentli orta sınıf kadın da gecekonduda yaşayan alt sınıf kadın da, cinsellik söz konusu olduğunda ataerkil güç ilişkilerinin ve önyargıların içine düşer. Gerek *Sevgili Arsız Ölüm*'de gerekse *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda kadınların kocalarına karşı icra etmek zorunda oldukları "cinsel görevler" vardır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye kocasının isteklerini zaman zaman yerine getirir; zaman zaman da çocuklarını ya da ölmüş babasını rüyasında göreceğini bahane ederek bu "görevden" kaçır. *Berci Kristin*'de ise kadınlar, cinsellik konusunda deneyimli ve

özgür düşünebilen bir kadın olan Tirintaz Fidan'ın kendilerine verdiği öğütler sayesinde kendi cinselliklerine dair bir bilinçlenme anı yakalar gibi olurlarsa da çoğu zaman bu durum kocalarından dayak yemeleriyle son bulur. Bu durumun en trajik örneği Çöp Bakkal'ın karısının başına gelenlerdir:

“Çöp Bakkal (...) karısından yanına gelmesini istedi. ‘Arkanı az dön kız,’ dedi. Keyfini indirmek için yalvar yakar oldu (...) Kocasının yanına yaklaşıp arkasını az dönmedi (...) yıllardır odun gibi takıp geçtiğini, keyif yüzü göstermediğini haykırıp diklendi. Çöp Bakkal, keyfin erkeğe vergi bir şey olduğuna dair yemine başlayınca bir ağıt tutturdu (...) Karısı arkasını dönmeyeceğine, koynuna girmeyeceğine yemin etti.”(B.K.Ç.M., 46)

Kadının direnmesi kendisine çok pahalıya mal olur. Kolektif olarak deneyimlenen yoksulluk ataerkil toplumda kadın için çifte bir yükür. Evden kovulan kadının baba evine geri dönmesi de kabul edilemez olduğu için hiçbir güvencesi olmayan kadın kocasına boyun eğmek zorunda kalır:

“Çöp Bakkal sonunda deliye döndü. Karısını saçından tutup kaldırdı. Babasının kondusuna kovdu. Kadın önce kondunun ortasında morduz gibi ayak diredi (...) Arkasını dönmeye razı oldu. Çöp Bakkal karısının yanına yanaşıp keyfini indirdi (...) ama karısının diklenmesi yüreğine oturdu (...) ‘Gelemem ben gidemem ben’ türküsünü söyleyerek kondunun bir ucundan bir ucuna yüz defa gidip gelmesini emretti. Bir eksik gelirse konduyu başına yıkıncaya kadar dayak atacağına yemin çekti (...) Kadın ağlamaklı bir sesle yalvarıp yakardı. Çöp Bakkal'ı razı edemedi (...) Çöp Bakkal'ın önünde gözlerinden yaş dökerek yürüdü.

Rüzgâr Çöp Bakkal'ın karısının kondunun içinde sekip durmasına güldü. Güle güle konduların başında esti (...) sabah Çöp Bakkal'ın keyif isteyen karısına türkü söylediğini kondulara yaydı.”(B.K.Ç.M., 47-48)

Ataerki, kadınları toplumsal, sınıfsal ve cinsel anlamda baskı altında tutarak varlığını sürdürür. Ataerkil kültür kadının cinselliğini kontrol etmek için kadını fahişe-bakire karşıtlığı üzerinden kurgular ve bu kurgu üzerinden kadına değer atfeder.⁷⁸ Latife

⁷⁸ Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Kate Millett, *Cinsel Politika*, İstanbul: Payel, 1987 (2. Baskı).

Tekin'in romanlarında kadınların temsili bakire-fahiş kadın karşıtlığının çok ötesindedir. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda gecekondu mahallesinin gelişmesi ile birlikte genelevler açılır. Mahallenin ilk fahişesi Deli Gönül'dür. Deli Gönül'ün hikâyesi aslında arabesk olarak nitelendirilen filmlerden fırlamadır. Deli Gönül'ün halı satıcısı olan kocası halı çalmaktan dolayı suçlanarak hapse atılır. Gönül, tekstil atölyesinde çalışmaya başlar ancak ustanın tacizine uğrar. Bu tacizleri başka ustaların tacizleri takip eder ve "kötü yola" düşer. Deli Gönül mahalleye geri döndüğünde mahallenin "ilk orospusu" sıfatını kazanır ve yiyecek karşılığında erkeklerle birlikte olur. Deli Gönül çoğu kez parasını alamaz ve sinirlendikçe "çıplak ayaklarına naylon terliklerini takıp sinemaya" koşar. Deli Gönül gibi mahallenin kadınları da sinemaya koşarlar. Ve izledikleri filmlerin etkisiyle aralarında kol bacak açıp, başörtü tanımamaya başlayanlar olur. Kocalarının eline ayağına aşk isteğiyle yapışırılar. Kocalar, "aşksızlıktan hıçkırığa boğulan, gözbebeklerini yana devirip bayılan, tir tir titreyen karılarını dayakla" ayıltırlar. (B.K.Ç.M., 113)

Burada 1970'lerin sonuna kadar en önemli popüler kültür ürünlerinden olan Yeşilçam melodramlarının kadınların hayatlarına etkisi görülmektedir. Bu melodramlar özellikle kadınlar açısından taklit edilen belirli kimlikler oluşturmaktadır.⁷⁹ Ancak burada taklit/perform edilen bu kimlikler ile kendi hayatları arasındaki uçurumdan kaynaklanan ironi ifade edilmektedir.

⁷⁹ Yeşilçam sinemasında melodramların ataerkil kültür ile kurduğu çiftdeğerli ilişki için bkz. Çetin Sarıkartal, "Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı" *Toplum ve Bilim*, 94, Güz 2002: 70-85.

Mahallede açılan sinema ve burada gösterilen filmler, özellikle mahallenin dışı ile daha sınırlı iletişim şansı olan kadınlar açısından merkezin/modernitenin etkilerine açılmanın bir yoludur. Kadınların arzuları sinema ve melodramların etkisi ile şekillenir. Şekillenen arzular sadece kadınların değildir, erkeklerin arzuları da -en azından biçimsel olarak- batılı olanla, modern olanla şekillenmektedir. Mahallede “dükkan evler” çoğalmaya başlar, o evlerin kadınları kendilerine “Anjel, Mari diye iç gıcıklayıcı” adlar takarlar. Bu kadınlardan bir tanesi de Emel’dir. Kendine taktığı ad bilinmez ama konducu kadınlar ona “katır Emel” der, erkekler ise “yarım saatlik”. Emel’in de hikâyesi Deli Gönül’ün hikâyesi ile aynıdır. Onun da kocası hırsızlıktan hapse girmiş, orada adam bıçaklamıştır. Emel’in “sahte kadın” olduğunu dair söylentiler başlayınca, Emel gerçek bir kadın olduğunu bir türlü ispatlayamaz ve kahvelerin önünden geçerken her defasında saldırıya ve hakarete uğradığı için mahalleden ayrılır.⁸⁰ Bu defa Deli Gönül’ün “yıldızı yeniden parlar”. Deli Gönül’e diğer iç gıcıklayıcı isimler gibi Kristin adı verilir. (B.K.Ç.M., 123) Bu noktada romanın adını hatırlamakta fayda var: *Berci Kristin Çöp Masalları*. Gerçekten de bu roman köyde çobanlık yapan ve de sonra Çiçektepe’de çöp toplayan kızlara verilen Berci adı ile kim bilir kaç Berci kızın sonradan aldığı iç gıcıklayıcı adlardan biri olan Kristin ile birleştirmiş ve bakire-fahişe kadın ayırımını karşıtlık olmaktan çıkarmıştır. *Berci Kristin Çöp Masalları* kimi eleştirmenlerce “Köydeki çoban kızlara verilen ad olan Berci’nin romanın sonunda kurulan genelevdeki fahişelere verilen ad olan Kristin’e dönüşmesinin romanıdır.”

⁸⁰ Bu örnek, ezilen grupların kendi içinde güç ilişkileri oluşturduklarını ve kendi ötekilerini ezdiklerini gösterir. Romanda, Çingeneler ve Alevilere duyulan düşmanlık gibi homofobi de ötekileştirmenin gerekçesini oluşturur.

şeklinde değerlendirilir.⁸¹ Gecekondu'nun sabit bir mekân olmadığı sürekli değişim ve süreç halinde olduğu düşünülürse, bu mekânın ve bu mekânda üretilen öznelliklerin de bir dönüşüm içinde olduğu doğru bir tespittir. Ancak ben “Berci Kristin” adının masumiyetin dönüşümü olarak okumak yerine, Deli Gönül'ün ve diğer kadınların “dönüşüm” hikâyelerini göz önüne alarak Kristin'in, Anjel'in ya da Mari'nin birer berci kız olduğunu vurgulamayı tercih ediyorum.

2.3.1. Konuşan ve Yazan Kadın Özne

Latife Tekin'in romanlarında genel olarak ezilen kesimlerin özelde de kadınların dil üzerinden alternatif öznellik konumları yakalayabildiklerini söylemek yanlış olmaz. Ancak unutulmaması gereken bir nokta, yakalanan bu konumun ancak kolektif bir kimliğe dayanarak ortaya çıktığıdır. Bu çerçevede kadınların konuşan ve yazan özne olarak ortaya çıkmaları alternatif öznellik konumlarını örneklemek açısından faydalıdır.

“Konuşan bir özne” olma konumu özellikle feministler tarafından önemle vurgulanmıştır. Kadınların susturulduğu, sessizleştirildiği, görmezden gelindiği ataerkil kültür içinde konuşan özne olma talepleri oldukça anlamlıdır. Ancak sadece konuşan bir kadın özne olma istemi liberal feminizmin⁸² alanı içerisinde kısıtlı kalmak demektir. Çünkü zaten dil öznenin önce vardır ve özneyi kurar, konumlandırır. Bu açıdan konuşan özne olma talebi yeterli değildir. Dil ile ilgili olarak *yapı-hozumcu ve yeniden*

⁸¹ Fatih Altuğ, “Arafta Kalmışlık Olarak Yoksulluk: Latife Tekin'in Minör Edebiyatı”,

www.araf.net.com.tr

⁸² Aydınlanmacı Liberal Feminizm, kadınların erkeklerle aynı, eşit haklara sahip olması mücadelesi verir; kadınların hukuki olarak erkeklerle tamamen aynı ve eşit haklara sahip olması talebi güçlü bir şekilde dile getirilirken, bu haklara sahip olsalar bile kadınların ataerkil güç ilişkileri içinde ezildiklerini göz ardı eder. Liberal Feminizmin ayrıntılı tartışması için Josephine Donovan'ın *Feminist Teori* adlı kitabının birinci bölümüne bakılabilir. İstanbul: İletişim, 2001 (2. Baskı).

kurucu bir konumu sahiplenmek gerekir. Bu konuma bir örnek, Bronwyn Davies'in önerdiği gibi konuşmanın farklı şekillerini bulmak olabilir. Bu arayış "deneyimlenen kendilik konumlarının ve öznelliklerin çoğulluğunu" ifade edebilme olanağı tanır.⁸³ Bu bağlamda, Latife Tekin'in anlatıları özellikle kadınlar açısından farklı konuşma ve ifade şekillerini, farklı öznellik konumlarını ortaya çıkarır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi konuşan öznenin eyleyen bir özne olabilmesi ancak otoriteye direnmesi ile mümkün olabilir. Bu da ataerkil söylemleri ve bu söylemlerin bazı kadınlara tanıdığı olanakları reddetmek demektir. Böylece bir (ataerkil) söylem içinde konuşan özne olmaktan fazlası kazanılır. Hem gündelik kullanımıyla otorite hem de yazarlık otoritesi yeniden tanımlanmadan,⁸⁴ merkezin dili ile hesaplaşılmadan alternatif özne/yazar konumu kazanmak mümkün değildir. Merkezin dili içinde kazanılan bir konuşan (kadın) özne olma konumu, bu dilin sorgulanması ve alternatif dillerin üretilmesi fırsatlarının kaçırılması anlamına gelebilir. Latife Tekin'in romanlarında marjindekilerin kolektif dili kullanılarak böylesi bir fırsat yakaladığı söylenebilir. Çünkü kolektif söylemler içinde ve aynı zamanda onların ötesinde anlamlar üretilir ve dillendirilir.⁸⁵ Latife Tekin'in romanlarında özellikle kadınların deneyimlerinin hakim olduğu hayat hikâyelerinin anlatımı, kolektif bir hikâyenin anlatımıdır. Bu hikâyelerin anlatımı sadece hikâyenin dış bir göz tarafından anlatılmasını değil; aksine kolektif bir yaşamın içeriden anlatımını içerir.

⁸³ Davies, a.g.e., s. 41.

⁸⁴ Latife Tekin'in yazarlığı eseriyle baba-çocuk ilişkisi kuran bir yazarlık değildir. Aksine baba/yazar otoritesinin kıran bir yapısı vardır. Eserler, tek bir bireyin orijinal, otantik ürünleri olmaktan çok, farklı seslerin, kolektivitelerin, farklı edebi geleneklerin, farklı zamansallıkların ve mekânsallıkların ürünüdür.

⁸⁵ Davies, a.g.e., s. 67-68.

Romanlarda hem anlatıcıların hem de kahramanların dilinin modernleşmiş bütünlüklü, orta sınıf bireylerin değil, yerel kültür ile modernite arasında kalmış ve bu ilişkiden melez bir kültür oluşturmuş insanların dili olduğu ifade edilmişti. Bu melez dil verili bir dil değildir, öznel konumları şüpheli görülen kesimin modernite tecrübesi ve geleneksel yaşantısı ile oluşturduğu bir meleziştir bu. Bu noktada böylesi bir meleziyet konumunun anlatılması ve bu melez dilin aktarılması, büyük anlatılar içinde nesneleştirilmeye direnişi simgeler. Bu anlamda bu direniş de öznel konumunu temsil eder. Bu dilin kadınlar tarafından kullanımı da melez ve alternatiftir. Bu dil sadece konuşulan değil, aynı zamanda *perform* edilen bir dildir.⁸⁶ Romanlarda, bu melez dilin hakim *performer*lerinin özellikle kadınlar olduğunu görürüz. Burada *performer* kelimesi özellikle kullanılmaktadır, çünkü bu dil yazılarak ya da konuşularak aktarılmaktan çok yaşanarak, icra edilmekte, sahnelenmektedir.

“O kıştan sonra dili bağlanan nişanlı kızlar, taze gelinler işaretle konuştu (...). Gelinler kızlar konuşmaktan umut kesilince yaşmaklarını sıkı sıkı ağızlarını örtecek biçimde bağladılar. Bir zaman durup durup göğüslerine vura vura ağladılar. Sonra sonra işmarla konuşmanın kolayını aldılar. Kırk türlü baş sallayıp kaş oynatmaya, göz süzüp elleriyle çeşit çeşit işaret yapmaya başladılar.” (S.A.Ö., 40)

Perform edilen bu dilin sözlü kültürün özelliklerini taşıdığını ifade etmek gerekir. Zekiye ile Atiye, gelin-kaynana, aralarında karşılıklı türkü söylerler. Bu türkü kendi gündelik hayat hikâyeleri kadar gündelik pratiklerini de içerir. (S.A.Ö., 192) Birlikte ürettikleri bu diyalog, kadınlar arası dayanışmayı ve kendilerini ifade etmeyi olanaklı kılar.

⁸⁶ Performativite kavramı için bkz. bir önceki bölüm, dipnot 58, s. 51.

Bu noktada *performer*ların daha çok kadın olması şu şekilde açıklanabilir: Bu oluşturulan yeni melez dilin hakim unsuru yerel kültür ve yaşantıdır. Bu kültüre ve yaşantıya da kadınların deneyimleri hakimdir. Zaten erkeklerin moderniteyle/merkezle (ya da psikanalizin terminolojisine başvuracak olursak sembolik düzenle) daha farklı ilişki kurdukları düşünülürse, kadınlar kendi konumlarındaki erkeklerden daha farklı bir melez dil oluşturacaklardır ve onların dili erkeklerine ve çocuklarına da yansıtacaktır. Örneğin romanda moderniteyi temsil eden kasaba ve şehirle ya da şehre taşındıklarında modern kamusal alanla ilişki içinde olan Huvat'tır. Yine iş ve askerlik dolayısıyla romandaki diğer erkekler de modernitenin diliyle⁸⁷ daha çok haşır neşir olmuşlardır. Oysa okula gittiği için Dirmit dışında Atiye de dahil diğer kadınlar modernite ile daha mesafeli ilişki kurarlar. Ancak modernitenin etkisi orayla yakın temas kuranların oluşturduğu melez dil dolayısıyla eve taşınır.⁸⁸ Bu noktada kadınlar melezin de melezi oluştururlar. Kadınlar eve melezeleşerek gelen dili, evin dili ile bir kere daha

⁸⁷ Burada dil ile kastedilen sadece dil değil aynı zamanda modernitenin ifade edildiği biçimler, yaşantı, kültür ve kodlardır.

⁸⁸ Kadınların dilinin evin ve evin dışının (kamusalın) dilinin melezeleşmesi ile oluşan bir dil olduğu varsayımı, bizi kamusal ve özel alan tartışmalarını açmaya yönlendiriyor. Kamusal ve özel ayrımının cinsiyetçi tanımları kadınları özel alana hapseder. Yine daha önceki bölümde ifade edildiği gibi gecekondular bu ayrımın muğlaklaştığı bir alan olarak görülebilir. Bu ayrımı ancak kamusal ve özel alanın farklı tanımlamalarıyla belirginleştirebiliriz. Bu noktada Habermas'ın formüle ettiği burjuva kamusal alanı tanımını sorgulamamız gerekiyor. Joan Landes, Habermas'ın karşısında Arendt'in kamusal alan tanımını özellikle feministler açısından yararlı buluyor. Habermas, modern burjuva kamusal alanının, bireylerin bir araya gelerek kamusal bir biçimde akli yürürlüğe koymaları yoluyla ortaya çıkacağını iddia ediyor. Arendt ise insanların bir araya gelerek "düşüncelerini ve eylemlerini" paylaşmalarının politik bir alan ortaya çıkardığını düşünüyor. Landes'e göre her iki kuramcı da gücü sözün ve söylemin potansiyelinin oluşturduğunu düşünüyor. Ancak Arendt bu gücün oluşumunu belleğe bağlıyor. Kişisel hatırlamalar, hikâye anlatma yoluyla açığa çıkıyor. Kısacası Habermas'ın bireyleri kamusal alanda konuşarak ve okuyarak var olurken Arendt'in kamusal alanında insanlar hikâye anlatıyor ve eylemleriyle var olurlar. Arendt sadece konuşan değil acılarını paylaşan insanların 'öteki'lerle iletişim kurduğu ve bu iletişimin ortak eylemle sağlandığı bir kamusal alan tasavvur ediyor. Aktaran Benhabib, a.g.e., s. 145. Kuşkusuz bu durum, Arendt'in kamusal alanını burjuva kamusal alanı olmaktan çıkarıp kadınları, azınlıkları, alt sınıfları da içeren bir kamusal alan tanıma ulaştırıyor. Landes'in aktardığı gibi, Arendt hikâyesinin sadece anlatılması değil perform edilmesi üzerinden bir alan açıyor. (a.g.e., s.146) Latife Tekin'in anlatılarında Habermas'ın tanımladığı ve kamusal ile özeli ayrımının vurgulandığı bir kamusal alan yoktur. Ancak kamusal ile özeli muğlaklaştığı ve insanların hikâyelerini anlattıkları ya da anlatmaktan ziyade perform ettikleri ve bu yolla diğer insanlarla ortak bir eylemlilik oluşturdukları bir kamusal alan vardır. Bu alan kadınları da hikâyelerinin *performer*ları olarak içermektedir.

melezleştirerek kullanırlar. Bu iki kere melezleşme sürecini basitçe taklit olarak açıklayamayız. Çünkü Homi Bhabha'nın özellikle vurguladığı gibi taklit, benzerliği ve farklılığı aynı anda vurgulaması açısından son derece karmaşıktır ve aynı zamanda yaratıcı bir süreçtir. Örneğin *Sevgili Arsız Ölüm*, melezin de melezi bir dille yazılmıştır ve söz konusu bu dili en iyi romandaki kadınların dili örneklemektedir. Bunun nedeni ise romanda en merkeziye yakın iki karakterin Dimit ve Atiye olması, okurların onlarla, özellikle de Dimit'le özdeşleşme kurması ve bu dilde başat öğeleri kadınlara ait deneyimlerin oluşturmasıdır. Bu deneyimlerde kadınların baskı karşısında dilin ve yazının imkanlarıyla direndikleri görülür. Bu bağlamda direniş onları aktif, cinsiyetli özneler haline getirir.

2.3.2. Pasif Kurban Kadın Karşısında Stratejiler Üreten Kadın Özne

Kadınları ataerkil, kapitalist, militer sistemlerin sadece kurbanları olarak tahayyül etmek, kadınların bu güç sistemleriyle kurdukları ilişkiyi indirgemek ve gücün çeperinde oluşabilecek direniş imkanlarını da göz ardı etmek demektir.⁸⁹ Latife Tekin'in anlatılarında kadınların modernite ile ve çeşitli güç sistemleri ile ilişkileri tek yönlü ezilme ilişkisi değildir. Yukarıdaki örneklerde kadınların belirli talepleri ve direnişleri için nasıl cezalandırıldıklarını gördük; ancak bu durum çizilen resmin bütününe yansıtılmamaktadır. Kadınlar farklı kimliklerin kesişimi ile farklı güç ilişkileri ve varoluş koşullarına girerler ve bu noktada aktif hale gelirler.

⁸⁹Kathy Davis ve Sue Fisher. "Power and the Female Subject" *Negotiating at the Margins* içinde, der. Sue Fisher ve Kathy Davis, New Brunswick: Rutgers University Press, 1993: 3-20, s. 6.

Örneğin *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda gördüğümüz gibi gecekondunun kendine özgü varoluş kavgasında kadınlar aktif olarak mücadele ederler. "Kadınlar kucaklarından bebeklerini atıp ellerine keserleri aldılar. Erkekler karınlarını küreklerin saplarına verip konduların önüne durdular. Kondulardan birinin duvarını tekme ile yıkan bir yıkımcı, topal bir kadından ilk darbeyi yedi."(B.K.Ç.M., 9) Daha çok fiziksel olan bu mücadele biçimi daha önce verilen Dursune Nine örneğinde olduğu gibi sembolik de olabilir.

"Pasif kurban kadın" rolünün en önemli anti-tezi Atiye'dir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye'nin geleneksel veya modern pek çok ezilme biçimine karşı stratejiler ürettiği görülür. Atiye kimi zaman sessizliği⁹⁰ kimi zaman da kimsenin anlayamadığı bir dil ile konuşmayı direniş olarak kullanır:

"Atiye, dünürü Rızgo Ağagil'e gide gele, kimsenin ne anlama geldiğini bilmediği sözler eder olmuştu. Kimse anlamasa da ara sıra buna benzer sözler etse iyiydi. Ama <<Küller yüzüne, teller gözüne!>> derken ipin ucunu öyle bir kaçırıldı ki bacılığı Sonse'yle garip, anlaşılmaz bir dille konuşmaya başladı. Ondan sonra da evde Atiye'nin konuştuğlarından yarısından çoğu anlaşılmaz bir hale geldi." (S.A.Ö., 33)

Atiye'nin kimi bireysel stratejileri cinlerle ilişki kurmak, beddua, büyü, fal gibi kolektif inanç ve geleneklere bağlıdır. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye'nin direniş biçimleri Scott'un baskı altında olan gruplara attığı örtük direniş sanatlarına örnektir.⁹¹ Atiye

⁹⁰ Atiye'nin gelini Zekiye de bir süre sessizliği stratejik olarak kullanmıştır. Ancak bu suskunluğundan kurtulduğunda ise suskunluğun tam tersi olarak bezdirinceye kadar konuşmaya başlar. Bu tutum Zekiye için sadece kocasına karşı değil kendisini ezen ataerkil sistemin bir parçası olan kaynanası da dahil olmak üzere herkese karşı kullanılmaktadır. Sadece konuşmak değil türkü söylemek de bu isyanın bir parçasıdır. "Zekiye kaynanasının önüne gelip dikildi. <<Hem halı dokuyup hem yatak kaldıramam ben,>> dedi. (...) Zekiye o günden sonra hem konuşmaya, hem de kaynatam yeşil kitaplarını açtı. gözüme ters ters baktı, demeyip uluorta türkü söylemeye başladı...derken Zekiye onca yıl işaretlerle konuşmasının acısını çıkardı. Bağıra çağıra konuşmanın tadına vardı. Kimse Zekiye'yi susturamadı." s. 96

⁹¹ Bu direniş sanatlarının ayrıntılı tartışması için bkz. Scott, a.g.e.

köye geldiği ilk günden itibaren cinlerle bağlantılandırılmıştır. Atiye'nin çoğu zaman kolektif olarak inanılan doğa üstü güçlerle olan ilişkisi kendini ve isteklerini kabul ettirmek için bir yoldur. Atiye'nin öteki dünya ile ilişkisi, cinli olması ve yaptığı büyüler, onun normal durumlarda söyleyemeyeceği şeyleri söylemesini, yapamayacağı şeyleri yapmasını olanaklı kılar.

Atiye'nin durup dururken uzun zamandır görmediği ve nerede olduğunu bilmediği babasının öldüğünü haber vermesiyle başlayan bu süreçte Atiye babasıyla yüzleşir. Babası öte dünyada annesi ve kendisi yüzünden ona çok eziyet ettiklerini söyler. Atiye de babasını affettiğini söyler. Bu bir anlamda evde aynı konumda olan Huvat'a bir göz dağıdır. Karısına ve çocuklarına eziyet eden adamların öte dünyada çok eziyet çektiğini duyurmaktadır. Ölmüş babasıyla aralarında geçen konuşmayı kocası Huvat'a aktardığında, stratejik olarak kocasını tehdit etmektedir. Ancak altını özellikle çizmek gerekir ki, ölmüş baba ile yapılan konuşma Atiye için bütünüyle gerçektir. Atiye bu durumu uydurmamıştır.⁹²

⁹² Atiye'nin babasının ölümünü ve ölümünden sonra sorgulanışını hissetmesi son derece önemlidir. Çok yaygın bir inanca göre ölenler dünyada işledikleri günahlardan dolayı sorgulanır. Dünyada eğer kul hakkını yemişse o kul ona hakkını helal etmeden öte dünyada rahat yüzü göremez. Atiye bu inanışa sahip kolektivitinin bir parçasıdır. Ancak Atiye'nin dualar okuyarak ölmüş babasıyla rüyasında konuşma sahnesi bu inancın bir tezahürü olmakla beraber, Atiye açısından kendisinin ve annesinin uğradığı haksızlıkların açığa çıkışı ve babasının bundan dolayı özür dilemesidir. "Halk kültürü ya da popüler kültür, toplumsal mevkisi farklı deneyimler ve değerler yaratan toplumsal bir sınıfın ya da tabakanın mülkü olduğu için, bu ortak niteliklerin o sınıf ya da tabakanın ritüellerinde, danslarında, oyunlarında, giyimlerinde, halk masallarında ve dinsel inançlarında ortaya çıkmasını beklemeliyiz. Max Weber, 'ayrıcalıksızların' dinsel inançlarının, dünyadaki kaderlerine karşı örtük bir protestoyu yansıttığını fark eden tek toplumbilimci değildir. Hinçleriyle beslenen sekter bir ruhla, dünyadaki kaderlerin ve payelerin nihai olarak tersine çevrilmesini ya da eşitlenmesini tahayyül etmeleri, dayanışmayı, eşitliği, karşılıklı yardımlaşmayı, dürüstlüğü, basitliği ve duygusal coşkuyu vurgulamaları muhtemeldir" Scott, a.g.e., 216-217.

Atiye'nin Azrail'le konuştuğunu ve iki gün içinde öleceğini bildirmesi yine stratejik olarak Atiye'nin ölmeden önce bir şeyleri yoluna koymasına yaramıştır:

“Atiye, Azrail gider gitmez, çocuklarını, kocasını, gelinini çağırıp başına topladı. Onlara iki gün içinde öleceğini açıkladı. Dirmit'e işaret edip yanına oturttu. Son dileklerini tane tane kızına yazdırdı. Yazdırdıklarını baştan aşağı üç kez sesli sesli okuttu. Ölmeden az önce, ağzına üç damla zemzem suyu damlatılmasını, (...) ayrıca yüzlerini yıllardır görmediği yedi kardeşinden hiç olmazsa üçünün bulunmasını istiyordu. Yazılı isteklerin dışında, sözlü olarak bildirdiği isteklerin başında, Huvat'ın çenesinin ucundaki sakalı kesmesi geliyordu. Onun arkasından sırasıyla Nuğber'in kendisi öldükten sonra, her gün pencerenin önünde oturmasını, Zekiye'nin doğuracağı çocuk kız olursa, kıza adının verilmesini, Dirmit'le Mahmut'un cami okulundan silinmesini, Halit'in iş bulup çalışmasını istiyordu. İsteklerini, tavana dikip koca koca açtığı gözlerini kısarak bitirdikten sonra, kesik kesik solumaya başladı.” (S.A.Ö., 77)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi Atiye yazının ve sözün farklı etkilerini kullanarak farklı vasiyetlerde bulunuyor. Öncelikle kendine dair isteklerini yazılı bir biçimde bildiriyor. Atiye'nin yazdırdığı bu istekler, kendine dair somut isteklerdir. Kendi ölümünden sonra ailesini korumak adına vasiyet ettiği isteklerini ise sözlü olarak bildirir. Bunda ailesinin iyiliği için son derece önemli gördüğü şartları mutlaka gerçekleştirme gayreti etkilidir. Ölüm döşeginde sözlü olarak ifade ettiği son arzularının yerine geleceği inancıyla bu isteklerini bildirir. Ancak bu bildirin de örtük bir altmetni olduğu söylenebilir. Örneğin kendisinin ölümünden sonra büyük kızının her gün pencerede oturmasını istemesinde evlenecek yaşta, utangaç, baba ve erkek kardeş baskısı altında olan kızı Nuğber'in dışarıyla iletişim kurması ve belki bu yoldan evleneceği erkek ile tanışması arzusunun etkili olduğu düşünülebilir. Huvat'ın sakalını kesmesini vasiyet etmesi, Huvat'ın kendini kaptırdığı şeyh ve din mevzularından çocuklarını ve Huvat'ın kendisini korumak isteği ile bağlantılıdır. Yine Dirmit ve Mahmut'un cami okulundan alınmasını istemesi de bu arzusunun bir devamıdır. En son

olarak evli olan oğlu Halit'in iş bulmasını vasiyet etmesi, Halit'in sorumluluk alması ve Atiye'nin ailesini bir arada tutma isteğinin altmetnidir.

Kocası Huvat'ın dine kapılmasını engellemeye, bu durumun etkilerinden ailesini korumaya çalışsa da Atiye çoğu kez dini inanışları temel alan bir tavır sergilemektedir. Kısmen din kurumunun meşruluğuna dayanarak ailesine istediklerini yaptıran Atiye'nin bu kurumun otoritesini yeniden ürettiği düşünülmemelidir. Çünkü Atiye bu dinsel otoriteye karşı da stratejiler üretilir. Örneğin öldüğünde ailesine ileride ne olacağını bildirmemek için Tanrı'ya söz vermiştir ancak bu sözünde durmaz:

“(...) Nuğber tek başına yolun ucunda belirince, Atiye'nin yüreğinin iki kanadı düştü. Eliyle yüreğini avuçlayıp isyan etti. Tanrıya verdiği yeminini yedi. Ölmeden az önce soluk soluğa öğrendiklerinin hepsini söyledi.(...) Ama son anda yeminini yediği için, sevincine eli sopalı zebaniler karşı geldi. Atiye ilkin hiç o yerli olmadı. Sonra, << Ne sopasıymış anam bu!>> diye yandan aldı. Olmayınca dikine verdi, <<Benim gibi içi yaralı bir kadını dövmek, zebanilere iyi gelmezmiş,>> dedi.” (S.A.., 212)

Dirmit, annesinin zebanilere boyun eğmediğini öğrenir ve annesinin öte dünyanın altını üstüne getirdiğini evdekilere söyler, babası Huvat, Dirmit'in annesi gibi aklını uuracağına dair yemin eder. Annesinin mücadelesini ve direnişini öğrenebilen (belki de bunu hayal edebilen) kişinin Dirmit olması bu anne-kız ilişkisi düşünüldüğünde şaşırtıcı değildir.

2.3.3. Anneler ve Kızları

“Anneme elveda demek, onun hikâyesini öyle olduğu gibi bırakıp gitmek basitçe bireyleşme meselesi değildir. Bu mesele onun hikâyesini sabote etmektir”

Andrei Codrescu

Dirmit'in annesi Atiye, onun hem tezi hem de antitezidir. Atiye ile Dirmit'in benzer kaderleri vardır. Atiye belki de öteki olmanın zorluklarını bildiği için sürekli normalleştirmeye çalışır kızını. Hem birbirinin aynı hem de birbirinin ötekisi anne-kız ilişkisi modeli⁹³ Atiye ve Dirmit ilişkisine uymaktadır. Belki de bu ilişki sayesinde Dirmit okula gitmesine, modernite ile tıpkı erkekler gibi daha doğrudan ilişki kurmasına rağmen bu melezin de melezi konuma daha yakındır. Dirmit'i annesi ve diğer kadınlardan farklı bir konuma yerleştiren, yazma edimidir. Ama yazarak diğerlerinden farklılaşsa da yazdıkları ve dili Dirmit'i, annesi ve diğer kadınlara yaklaştırır. Belki de böylelikle Cora Kaplan'ın ifade ettiği gibi “saygılı kızın eylemini” gerçekleştirmektedir.⁹⁴ Bu eylem, kadınların konuşmasının ve yazmasının pek de onaylanmadığı toplumlarda kadınlar adına özneleşme sürecinin önemli bir adımıdır. Gerçekten de Dirmit, yazarak özne olma konumuna daha yakınlaşmıştır ancak yazarken annesinin ve diğer melezin melezi dili kullananların konumundan yazar, kullandığı dil bu melez dildir. Yazmak Dirmit için bir direniştir. Bu direnme hem kendisini sınırlayan kendi ortamına karşıdır, hem de kullandığı melez dil ile, hakim dile karşı bir direniştir.

⁹³ Bu model anneliği reddeden feminizme karşı Fransız feministlerin özellikle Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın öne çıkardığı bir modeldir. Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Luce Irigaray “When Our Lips Speak Together” *Signs*, 7/1, 1981: 200-222.

⁹⁴ Cora Kaplan, “Speaking/Writing/Feminism” *Feminisms* içinde, der. Sandra Kemp ve Judith Squires, Oxford: Oxford University Press, 1997: 37-44, s. 39.

Kadınların kullandığı melez dil, kadınlara ait deneyimlerin hakim olduğu yerel kültürden beslenir. Ve kadınlardan kadınlara aktarılır. Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* kitabında "kadınlık kitabı" ya da "kadınlık bilgisi" diye ifade edilen şey aslında kadınların stratejik olarak kullandığı pratiklerden başka bir şey değildir.

"Rübeysa kızına hazırlayacağı çeyizin ilk parçası olacak olan sütel, gün sayma yöntemi ile gebelikte korunmayı öğütleyen kanaviçe bir şemaydı! Yirmi mavi kuşun iki yanına beşer kırmızı karanfil gelecek şekilde işleyip kare biçiminde kestiği patiskanın dört etrafını çevirecek, Süreyya gözlü kızı, 'doğurursan kımıldanamazsın' öğüdünü hatırladıkça sütelini sandığından çıkarıp göğsüne bastıracaktı." (B.K., 39)⁹⁵

Ataerkiyi kısmen yeniden üreten kısmen de ataerkiye karşı stratejiler üreten bu pratikler erkekler tarafından şeytani bulunur. Halilhan "Rübeysa'yı kendi şeytani kadınlığını kızına aşılama" suçlar. (B.K., 39) Aslında gerçekten de annelerden kızlara aktarılan kadınlık bilgisi kendi içinde statik ve değişmez bir bilgi çeşidi değildir. Yine annelerden kızlara aktarılan sadece bu bilgiler değil, kadınların da içinden sıyrılmadıkları ataerki güç ilişkileridir. Anneler bir yandan güç ilişkilerine karşı stratejiler üretirken çoğu zaman da bu güç ilişkilerinin bir parçası olarak kızlarıyla ilişki kurarlar. İşte annelerle kızlarını hem birbirinin aynısı yapan hem de birbirlerinden farklı kılan böyle bir süreçtir. Kızlar ortak kaderi ve kederi paylaştıkları annelerini, ataerki güç ilişkilerinin temsilcisi olarak çoğu zaman karşılarında bulurlar. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye kızları için zaman zaman ataerkiyi temsil eder. Atiye Dirmit'i kendine göre zararlı gördüğü yeni ortamın koşullarından korumaya çalışır. Fazla serbest olan arkadaşı Aysun'dan

⁹⁵ Aslında kadınlık bilgisi, tıpkı yoksulluk bilgisi gibi hayatta kalabilmek için kadınların ortak deneyimleri üzerinden geliştirdikleri stratejilerden başka bir şey değildir. Çoğunlukla kadınlık bilgisi yoksulluk bilgisi ile örtüşür: "Kabak çiçekleri ağızlarını açıp kendilerini güneşe boşladıklarında, Rübeysa'nın kadınlık bilgisine dayanarak bastırmaya çalıştığı acı, daha da azgınlığı. İkinci sularındayken, dehşetli bir gürültüyle ruhundan fırlayıp midesine yayıldı. Üç kuruş yemek parası bırakıp bir hafta evvel çekip giden kocası dönmediği için aç yatıp aç kalkıyorlardı." (B.K., 32)

uzaklaştırmaya çalışır. Ve nihayetinde kızının bekaretini kimseye fark ettirmeden kontrol etmeye çalışır. Ancak burada, Atiye'nin bir anne olarak ataerkil otorite olan babanın yardımcısı ya da vekili görevi görmediği çok açıktır. Genel olarak Atiye ailenin erkeklerine karşı kızlarını ve gelinini korumaya çalışır. Aynı zamanda Atiye kızı Nuğber'in evden dışarı çıkmasına, sevdiğiyle buluşmasına, evlenmesine yardımcı olmaya çalışır, ya da oğlunun gelinine ilgi duyması için kocasından gizli onu süsler. Yine oğlu Halit gelininden kurtulmak için onu köye göndermeye çalışınca gelinin tarafını tutar ve oğluna karşı hareket eder.⁹⁶ Dirmit'in de okula gidebilmesi için çalışır. Atiye en çok Dirmit'i baskı altında tutar, çünkü Dirmit de tıpkı kendisi gibi değişiktir, onu normalleştirmeye çalışır. Atiye'nin tek isteği yüzü kendisine benzeyen Dirmit'in kaderinin kendisine benzememesidir. Dirmit "normalleştikçe", kitaplarla, dış dünya ile, radyo ile, yazma ile ilgilendikçe daha çok endişelenir çünkü Dirmit bu defa da kendisinden farklılaşmıştır.

Anneler ile kızları arasındaki bu çatışmada kızlar zaman zaman yine annelerinden öğrendikleri stratejilerle anneleriyle karşı karşıya gelirler. Örneğin Dirmit tıpkı annesi gibi cinlerden medet umar, onun gibi evdekilere karşı sessizlik inadına tutulur. Dirmit ile Atiye ilişkisinde Dirmit annesine karşı çıkarken sadece saf bir kadınlık bilgisi üzerinden karşı çıkmaz, Dirmit'in içinde bulunduğu farklı ağlar bu direnişi besler.

⁹⁶ Bu noktada, bu romanda ortaya konan aile içi kadınlar arası ilişkiler anaakım psikanalizin dayattığı Elektra kompleksini ve rekabete dayalı anne-kız; gelin-kayınvalide ilişkilerini reddetmektedir. Bu konuda üçüncü dalga feminizmi olarak özellikle Amerika'da gelişen feminizm, kadınlar arası ilişkilerin tıpkı anne-kız ilişkisinde olduğu gibi hem farklılığı hem de dayanışmayı ve birlikteliği kapsamı açısından feminist harekete örnek model olabileceği fikrini savunur. Bu konuda ayrıntılı tartışmalar için bkz. Allison Lea Howry ve Julia T. Wood, "Something Old, Something New, Something Borrowed: Themes in the Voices of a New Generation of Feminists" *The Southern Communication Journal*, 66/4, Memphis, Yaz 2001: 323-337 ve Deborah L. Siegal, "The Legacy of the Personal: Generating Theory in Feminism's Third Wave." *Hypathia*, Bloomington, 12/3, Yaz 1997: 46-76.

Dirmit'in okula gitmesi, derslerinde başarılı oluşu onu hem annesinin hem de ailesinin diğer fertlerinin nazarında değerli kılar. Kızların kuşağı -ki burada Dirmit tarafından temsil edilmektedir- sembolik dile girerek (babanın diline) sembolik olarak anneyi öldürürler. Bu Linda Anderson'ın deyimiyle annenin bir daha asla ulaşılamayacak bedeni yerine sözcükleri koymak demektir.⁹⁷ Dirmit kendisine sözcüklerden bir hayat kurar.

“Dirmit (...) sözcüklerden yapılmış bir yatağın üstünde uyudu. Sözcüklerden yapılmış bir sandalyenin üstünde oturdu. Atiye günleri sayılı binlerce sözcük oldu. Huvat sözcük dolu şişelere baktı. Nuğber sözcük bekledi. Zekiye sözcük ağladı. Seyid bembeyaz takma sözcükten dişleri ile güldü. Mahmut dilini dişlerinin ardına dayayıp sözcük çaldı.” (S.A.Ö., 159)⁹⁸

Gerçekten de Atiye'nin öldüğü yerde biter *Sevgili Arsız Ölüm*. Dirmit için sözcüklerin olduğu ve onların kullanıldığı bir hayatın da başlangıcıdır bu son. Ancak burada Dirmit'in, psikanalizin terminolojisiyle ifade ettiğimiz dil edinme sürecini –anneyi sembolik olarak öldürmek ve babanın dili ve kanununa tâbi olmak- farklı deneyimlediğini belirtmek gerekir. Dirmit babanın diline girerken annesinin dilini de beraberinde taşır. Annesi öldükten sonra bile ondan haber taşır. Roman, ölmüş anne ile kızının kaderinin aynı ve de farklı olacağı kehanetinin sembolleşmesiyle son bulur.

⁹⁷ Linda Anderson, *Autobiography*, Londra & New York: Routledge, 2001, s.78.

⁹⁸ Bu dili kullanmak için babanın kanunu girmek babanın dilini kullanmak gerekir. Ama bu dilin bütünüyle annenin dilinden kopmuş bir baba dili olmadığını vurgulamak gerekir. Kullanılan bu dilde her zaman evin dili, annenin dili mevcuttur. Dirmit ile çok benzer deneyim yaşayan Latife Tekin de Diyarbakır Kültür ve Sanat Festivali'nde yaptığı bir konuşmasında “İlk yazı her zaman bizim çocukluğumuzla, geçmişimizdeki kırımla ilgilidir. Çocukluğumu ve göçü yazmak istiyordum. Evimin dili ile yazmaya karar verdim. Dil üzerine düşünmekle başladım. Evimizdeki dili seyredebilir hale geldim. Sözcükleri hareketli heykeller gibi seyrettim” diyor. Tıpkı Latife Tekin'de olduğu gibi Dirmit de bu kırılma anından sonra sözcüklerle benzer bir deneyim yaşar. (Aktaran Asuman Meren, “Diyarbakır Kültür ve Sanat Festivali'nden” www.mmo.org.tr/izmir/bulten/2002-07/pll.htm)

Bu sonla gelen başlangıç bir gelişimin sonudur. *Sevgili Arsız Ölüm*, Dirmit'in gelişim öyküsü olarak okunabilir. Tıpkı *Aşk İşaretleri*'nin, sonunda Cihan'ın kendine ait bir cümleye sahip olabildiği gelişiminin hikâyesi olduğu gibi. Ancak her iki gelişim hikâyesinde de klasik *bildungsroman* özelliğinden farklı olarak birey aklının zaferi sayılabilecek çizgisel bir gelişim söz konusu değildir. Jale Parla'nın da belirttiği gibi kadınların gelişim romanları erkeklerinkinin aksine “döngüsel ve mitiktir.”⁹⁹ Anneler ve kızlarının hikâyelerine geri dönersek, Dirmit'in gelişim öyküsünün döngüselligi daha iyi izlenebilir. Dirmit'in tamamlanmamış gelişim öyküsü, Huvat'ın Dirmit'in Atiye gibi aklını yitireceğine dair tükürüğüyle duvara işaret koyduğu yerde son bulur. “Dirmit dişlerini sıkıp hırsıyla duvardaki ıslaklığa baktı. Baktığı yerde kıpkırmızı bir karanfil açtı. Dirmit bir şüpheyle gözlerini kırptı. Yavaşça yerinden kalktı, kırmızı karanfili duvardan alıp göğsüne taktı.”(S.A.Ö., 213) Dirmit'in gelişimi mırıltıdan dile geçiş olarak yorumlanır. Ancak daha önceki bölümlerde de örneklediğimiz gibi Dirmit'in dil edinişi, bireysel gelişimini ve özneliğini ifade etmekten çok kolektif bir deneyimi de içermesi açısından farklı bir öznellik konumunu temsil eder. Dirmit'in edindiği ve kullandığı dil Atiye'yi ve onun dilini dışlamaz.

Dirmit'in ya da Cihan'ın mırıltıdan dile geçişleri mırıltıyı bütünüyle yok etmez. Latife Tekin romanlarında duyulan kolektif mırıltı anlatıcının konumuyla bir sese dönüşür. Bu ses, Lanser'in “dedikodu, söylenti, diyalog ve sessizlik” gibi “değersiz bulunan” ve genellikle de kadınlara atfedilen “söylemlerin anlatı ve temsil anlayışını geliştirmesine”

⁹⁹ Jale Parla, “The Burden and the Bildung: The Nightmare of History in Turkish Women's Writing” Yayınlanmamış Bildiri, Türkiye'de Kadının Yüzyılı Sempozyumu, 2000, s. 4. Bu bildirin Türkçe versiyonu, benim çalışmam en son aşamasındayken Sibel Irzık ve Jale Parla'nın derlediği *Kadınlar Dile Düşünce* adlı kitapta yayınlanmıştır. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

örnektir. Lanser sesin üç çeşit anlatı modu olduğunu söyler. Bunlar otoriter, kişisel ve toplumsal (kolektif)'tir.¹⁰⁰ Latife Tekin romanlarında duyulan sesler otoriter olmaktan çok uzaktır, kolektiftir ancak bu kolektif ses içinde kadın sesi ayrılarak duyulur. Latife Tekin romanlarında tek bir merkezi olmayan hikâye anlatımı, içinde çoğu kez duyulmayan sesleri açığa çıkarır. Kadınların sesi de bu seslerden bir tanesidir. Bu sesler çoğu kez görülmez kılınan; Mary O'Connor'ın deyimiyle, "sürgün edilen kadın yaşamlarını" görünür kılar, dillendirir.¹⁰¹

Kadın seslerini ve yaşam pratiklerini gözler önüne seren Latife Tekin'in romanları, bu sesler ve yaşamların öznelere de kolektif olarak açığa çıkarır. Aynı zamanda kadınların hapsedildiği bir takım ilişkiler ve temsiller de dönüştürülmektedir bu romanlarda. Kadınların birbirleriyle ilişkileri, tıpkı anne-kız ilişkisinde olduğu gibi sınırlandırıldıkları modellerin ötesinde konumlandırılır. Tüm bunlar hakim eril, batılı, orta sınıf anlatıcı konumu ve anlatım tarzlarının reddi ile mümkün olmaktadır. Latife Tekin romanlarında bunu başarır: kolektif bir mırıltıyı, o kolektiviteden çıkan sesleri dile döker. Bu dillendirme çabasında kadınlara özgü deneyimler ve anlatılar belirgindir.

¹⁰⁰Susan Lanser "Queering Narratology" *Literature and Political Imagination* içinde, der. John Horton & Andrea T. Baumeister, Londra: Routledge, 1996, s. 13.

¹⁰¹ Mary O'Connor, "Subject, Voice, and Women in Some Contemporary Black American Women's Writing" *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* içinde, der. Dale M. Bauer ve Susan Jaret McKinstry, Albany: State University of New York Press, 1991: 199-217.

2.4. Gece Dersleri/Parçalanmış Öznenin (Anti)Temsili

“Konuşan gerçek, elbette parçalanmış Aktaion’dur. Çünkü gerçek her zaman parçalanmışın bir yerindedir.”*

Catherine Clément

Latife Tekin’in romanlarında Türkiye’nin yaşadığı gecikmiş modernite deneyimi çerçevesinde özneleş(eme)me süreci gözlemlenebilir. Buraya kadar gördüğümüz romanlarda bu süreç sancılı da olsa kolektif bir kimlik üzerinden gerçekleşebiliyordu. Latife Tekin’in üçüncü romanı olan *Gece Dersleri*’nde¹⁰² ise kolektif kimliklere dayanan öznellikler de dahil her türlü kimliğin ve özneliğin parçalandığını görüyoruz. Burada “parçalanmış özne” ile postmodernitenin çoğu zaman bir ideal olarak ortaya koyduğu çok katmanlı, parçalı öznenin ziyade dağılan, çözülen bir öznellik konumu ifade edilmektedir. Özellikle *Sevgili Arsız Ölüm*, *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Buzdan Kılıçlar*’da ortaya çıkan kolektif öznelere -ki bunlar ancak belirli bir kolektivite içinden bir öznellik konumu elde eden insanlardır- söz etmek mümkünken *Gece Dersleri*’nde tutunulan her türlü kolektif kimliğin parçalanmasıyla karşılaşılıyor. Bu parçalanma sadece bir birey olarak romanın ana karakteri Gülfidan’ın kimliksel parçalanmasını değil; aynı zamanda genel olarak bireysel ve kolektif özne kavramlarının parçalanmasını da ifade eder. Buna paralel olarak romanda anlatı ve anlatıcının da parçalandığı görülür. Romanın içeriğine ve biçimine hakim olan bu parçalanma hissi kuşkusuz romanın konu edindiği toplumsal ve tarihsel konjonktürden

* Aktaion kendisine bakılması yasak olan tanrıça Artemis’i çıplak gölde yıkanırken izleyen avcıdır. Avcı geyiğe dönüştürülmüş ve, tanrıça Diana’nın çağrısı üzerine kendi av köpekleri tarafından parçalanmıştır. Catherine Clément, *Şeytanın Orosposu*, İstanbul:Telos,1997.

¹⁰² Latife Tekin, *Gece Dersleri*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999 (6. Baskı). Bu romandan alıntılanan parçalar G.D. kısaltmasıyla belirtilecektir.

bağımsız değildir. Bu parçalanmanın kaynağı 1980 askeri darbesi ile sekteye uğrayan darbe öncesi ve sonrası siyasi ve kültürel süreçtir.

Türkiye’de 80’lerin kültürel iklimini incelemek istediğimizde 1980 askeri darbesi kelimenin tam anlamıyla bir milat oluşturuyor. Bu darbe hemen hemen herkes için ama özellikle aydınlar ve sol hareketlilik içinde bulunanlar için “bir travma, büyük bir darbe, şok”¹⁰³ olarak nitelendirilir. Gerçekten de bu darbe ile girilen süreçte kültürel üretim de sekteye uğramış ve “apolitik, bireyci, izole” bir kültürel ortam doğmuştur. Latife Tekin’in *Gece Dersleri*,¹⁰⁴ politik açıdan devrimci bir anlayış yerine 80’lerin apolitik bireyliğini öne çıkarmakla suçlansa¹⁰⁵ da aslında gerçekçi bir yaklaşımla romantik devrimciliği ve bu devrimciliğin pozitivizmini ve iktidar ilişkilerini sorgular. Ütopik bir zaferin destanını yazmak yerine bir yenilginin hüznü ve süregelen iç masalını anlatmaya çalışır. 1980 dönemi Hasan Bülent Kahraman tarafından “bir bellek yitimi” olarak nitelendirilir.¹⁰⁶ *Gece Dersleri* ise bu bellek yitimine inat bu dönemle hesaplaşmanın anlatısıdır. Her ne kadar bellek yitimine inat desek de dönemin travmatik

¹⁰³ 1980 döneminin tartışıldığı ve İskender Savaşır, Hüsamettin Arslan ve Hasan Bülent Kahraman’ın konuşmacı olarak katıldığı açikoturum metni için bkz. “1980’lerin Kültürel Ortamı” *Varlık*, Temmuz 1990: 17-23.

¹⁰⁴ 1986 yılında yazılan *Gece Dersleri*’nin özetlenebilecek bir olay örgüsü yoktur. Parça parça anlatılardan oluşur. Kırsal kesimden kente göç eden Gülfidan sol bir örgüte katılır. Burada Sekreter Rüzgâr kod adını kullanır. Ancak Gülfidan sürekli bu örgüte de yabancılaşmaktadır. Annesinin anılarının hakim olduğu geçmişi onu rahat bırakmamaktadır. Annesinin başka bir adamla ilişkisi olmuştur, henüz küçük bir kız olan Gülfidan da annesinin suç ortağı sayılarak onunla birlikte dışlanmıştır. Gülfidan’ın yaşadığı yabancılaşma duygusu geçmişindeki bu travmadan bağımsız değildir. Ancak örgütün cinsiyetçi ve pozitivist yapısı, örgütün lideri ile yaşadığı aşk ve rekabet ilişkisi de bu yabancılaşmanın etmenlerindedir. Ortaya çıkan anlatı bu yabancılaşmanın ardından gelen yüzleşme ve sorgulamayı ifade eder. Ancak bu süreç bütüncül bir öznenin ortaya çıkmasından çok her türlü bağın, geçmişin ve bugünün, gerçekliğin ve düşlerin, bedeninin ve ruhun parçalanmasının anlatısıdır.

¹⁰⁵ Yalçın Küçük’ün ‘Eylülist’ roman dediği *Gece Dersleri*, Ahmet Altan’ın *Sudaki İz*’iyle birlikte, anaakım sol tarafından ihanetle ve sağa kaymakla suçlanmıştır. 1980 öncesinin devrimci mücadelesi ve devrimciliğinin bu romanlarda özellikle çarpıtıldığı ileri sürülmüştür. Bkz. Kurtuluş Cephesi “1980’lerden Günümüze Kitle Pasifikasyonu ve Sonuçları” www.kurtuluscephesi.com.

¹⁰⁶ “1980’lerin Kültürel Ortamı”, s. 17.

etkisi göz ardı edilemez, parçalanma kaçınılmazdır. Aslında bütün roman, hareketliliğin sekteye uğramasından sonra geçmişe dönüp, geçmişe dair anları ve durumları bugünden anlatıyor. Ancak bu anlatının sabit ve belirli bir bugünden, bütünlüklü bir birey tarafından anlatılmadığını ifade etmek gerekir. Başka bir deyişle, *Gece Dersleri* klasik bir geçmişe bakış, bu bakışla kendini ve geçmişi kurgulayış romanı değildir. Geçmişin parçalılığı bugün de sürer. Gülfidan'ın bu parçalılık durumundan kurtulma isteği olduğu ama geçmişle yüzleşmeden bunun başaramayacağı düşünülebilir.

“(…) durmadan kendine yeni tarihler yapan, teninde, ruhunda, beyinde biriken sesleri ayırmak için en gerçek acılarını alet gibi kullanan bu militanın içindeki ölü annesine yalvar (...) rengi siyah-geçmiş-yapma tarihimle, elinde küçük bavulu gelmiş-yapma-tarihim arasındaki mezarları unutmama izin vermiyor.” (G.D., 111)

Parçalanmış bellek geçmişi kurgulamada bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. ‘Ben’in anlatımı hatırlama/bellek yolu ile anlatılan ve anlatan ‘ben’i kurar. Diğer kitapların aksine *Gece Dersleri*’nde bellek yoluyla gelen ‘ben’e dair parçalar, hatıralar parça parça kalmakta ve anlatan ben’i de bütünlüklü bir biçimde kuramamaktadır. Gülfidan’ın kendisinin de ifade ettiği gibi “şimdi uzak ve silik görüntülere bakmaktayım ve tek duygu bile oluşturamamaktayım.”(G.D., 16) Geçmiş/bellek bugünün bütünlüklü benini kurmaya izin vermemekte aksine parça parça haliyle Gülfidan’ın kendini kurmasını engellemektedir. Engellemekle de kalmaz varolabilecek ‘ben’in parçalanmasına neden olur.

Daha önceki bölümlerde tartıştığımız Latife Tekin romanları, arada kalmışlığın, modernitenin getirdiği hız ve değişimin etkisiyle oluşan parçalanma süreci ardından gelen onarım romanları gibi okunabilir belki. Bütün bu romanlar derme çatma da olsa

onarılmış, onarılabilecek hayatları anlatır. Ama *Gece Dersleri* bir onarımın romanı olamaz. Jale Parla'nın deyişiyle,

“Daha çok parçalanmanın güncesidir. Onarımdan anlaşılan teşhis ve tedavi, soru ve yanıt, yanlış ve doğru, tarih ve dersse eğer, *Gece Dersleri* bunları temsil etmemeye azmetmiş ve bu azmin bedelini sözcüklere resmettirdiği kırık resimlerle ödemiş bir şiiirdir.”¹⁰⁷

Romanın bir iç itiraf ve hesaplaşma romanı olduğu düşünülürse, bu yüzleşme bir onarımın zeminini hazırlamak için gerekli koşuldur. Ancak Gülfıdan son derece farkındadır kolay olmayacağını “kendini onarmanın.”(G.D., 158)

Latife Tekin, İskender Savaşır ile yaptığı bir röportajda *Sevgili Arsız Ölüm*'den *Gece Dersleri*'ne devam eden yazın serüvenini şöyle anlatıyor :

“Bizim kuşağın verili bütün düşünce ve davranış biçimlerini kırabileceğini umuyordum. Bunun da nedeni, bizim kuşağın dünyaya belki de aşırı belirlenmişlik konumundan başlamış olması. Yani kendisini bütün düşünsel ve politik dinamikleri kendisinden önce oluşmuş bir hareket içinde buldu. Sonra birdenbire ayağımızın altından zemin kaydı. (...) Böyle bir noktaya sıkışmış bir kuşak, bu badireyi ancak dünyayı ve kendini köklü bir biçimde yeniden adlandırarak aşar sandım. Kendine dair bir bilgiyi, bir duyarlılığı, bir dili yine kendisi oluşturacak, geleceği öyle kuracak diye umdum.”¹⁰⁸

Gece Dersleri bu umudun sönüşüne işaret eder. Latife Tekin, bundan önceki iki romanında (*Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*), yoksulların ve güce en uzak olanların ‘örtük bilgisinde’ direniş imkanları olduğunu ifade etmeye çalışırken, *Gece Dersleri*'nde direniş imkanları da dahil her şeyin parçalanmasını anlatır. Aslında *Gece Dersleri* belki de çaresizliğin anlatımıdır. Aynı röportajda, kendi kuşağının sol

¹⁰⁷ Jale Parla, *Don Kişot'tan Günümüze Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 352.

¹⁰⁸ İskender Savaşır, “Yazı ve Yoksulluk” Latife Tekin ile Röportaj. *Defter*. 1, Ekim-Kasım 1987: 133-148, s. 138.

içinde sadece militan olarak var olmasını bir tür çaresizlik olarak nitelendiriyor. “O konumun yaratılmasına hiçbir düşünsel katkımız olmadı. Militan olamayınca da yapabileceğimiz hiçbir şey kalmamıştı. Militan değilsek hiçbir şeydik. Bu anlamda gerçekten bir çaresizlikten medet umuyordum”¹⁰⁹

Bu noktada, Latife Tekin’in kendi kuşağı ve kendi deneyimine dair yorumları *Gece Dersleri*’nde romanın kahramanı Gülfidan tarafından temsil edilmektedir. Gülfidan’ın kişisel tarihinin yanı sıra, çaresizliğin de anlatıldığı bu parça parça anlatılardan anladığımız kadıyla, Gülfidan bütün bu yıllar boyunca zaten örgütün içindeyken de dışında kalmış, yabancılaşmış bir kadındır. Gülfidan karakteri, Sekreter Rüzgâr koduyla örgütteki militan kimliği, örgüt içindeki pratiklere karşı muhalif kimliği, annesinin gizli yasak ilişkisinin suç ortağı olan küçük kız çocuğu kimliği, burjuva eğilimleri açığa çıkan kadın kimliği, çocuğunu doğurma hakkı için direnen kadın kimliği gibi farklı merkezileşmemiş kimliklerle, parçalanmış özneyi oluşturur. Bu duruma paralel olarak Gülfidan’ın özneliği de paramparçadır. Ancak bu konuma belki de öznellik konumu denilemez. Çünkü Gülfidan sabit bir kendine dışarıdan bakış, kendini tanımlama anı yakalayamaz.¹¹⁰ Sürekli kayıp giden ve başka başka kimliklere karışan bir konumdadır. Örneğin sınıfsal kimliği çeşitli arzular ve öykümlerle farklılaşır, siyasi kimliğine çoğu zaman yabancılaşır, cinsel kimliği çeşitli saldırılara maruz kalır, Gülfidan, sekreter Rüzgâr ve annesiyle birlikte dışlanan küçük kız

¹⁰⁹ Savaşır, a.g.y., s.139.

¹¹⁰ Daha önceki romanlardan *Sevgili Arsız Ölüm*’de Dirmit’in ve *Aşk İşaretleri*’nde Cihan’ın böyle bir kendine dışarıdan bakabilme anları yakalayarak kolektif kimlik içersinde öznellik konumlarına yaklaştığı düşünülebilir. Gülfidan’ın kendine bakış anları da o kadar parçalı ve sürekli geçmişin ve belleğin parçalayıcı etkisi altındadır ki, yüzleşme ve sorgulama süreci yaşamasına rağmen Gülfidan öznellik konumu yakalayamaz.

kimlikleri farklı farklı seslerle romana yansır. Gülfıdan'ın bu durumuna benzer konumu, roman içinde kısmen ayırt edilebilen seslerden biri olan örgüt lideri (sonradan Gülfıdan'ın kocası olduğunu anladığımız kişi) de örnekler. Bu sesi, Gülfıdan'ın sesi gibi parçalı yapan, bu seslerin ortaya koyduğu çiftdeğerliliklerdir. Gülfıdan annesine karşı hem sevgi hem de nefret ilişkisi kurar. Bunun gibi, örgüt lideri de Gülfıdan'ı hem “yüce sınıfın” temsilcisi olduğu için yüceltir hem de onun üzerine politik iktidar kurmaya çalışır. Bir yandan onunla aşk ve dostluk ilişkisi kurar, ona yardım eder bir yandan da örgüt içinde ona ultimatömler verir, onu eleştirir. Romanda diyalog anlatı şeklinde yer alan şu bölüm, bu durumu örneklemektedir:

“(…) Her şey ortada bana yakıştırdığın kod adına bak... Sekreter Rüzgâr! İnsanlar kod adımı gözleriyle değil burunlarıyla okusunlar ve yanık bir sekreterlik kokusu alsınlar istiyorsun (...)

Bu güzel bayan, durup dururken insanların genzini yakmamı istemiyor öyle mi? Prens, acaba size Handan, Aslıhan, Ayşe Hatun, Bercihan Sultan gibi iç ferahlatıcı, gönül tazeleyici kod adlarından birini sunabilir miyim?” (G.D., 31)

Romanda anlatıcının konumu da parçalı bir özellik gösterir. Romanın ancak belirli noktalarında ortaya çıkan üçüncü şahıs anlatıcının, romanın sonunda ortaya çıkan, kendisinden tüm anlatıları toparlayıp kaydetmesi istenmiş kurgusal yazar olduğunu düşünebiliriz. Yine zaman zaman Gülfıdan'ın kendisinin, zaman zaman ise üçüncü şahısların ikinci tekil şahıs anlatıcı olarak görev aldığı görülür. Yine zaman zaman farklı sesler, birinci tekil şahıs anlatıcı olarak konumlanır.

Bakhtin'in ifade ettiği biçimiyle roman, “söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği”ni ve bunların temsil ettiği dünyaların “tümünü orkestralar”. Bakhtin bunun “farklı bireysel

sesler aracılığıyla” gerçekleştiğini ifade eder.¹¹¹ Bu orkestralama teriminde Bakhtin’in “Roman döneminin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kaydıdır.” düşüncesi barınmaktadır. *Gece Dersleri*, farklı bireysel seslerden çok bir bireyin farklı sesleri aracılığıyla bu orkestrayı kurmaya çalışır. *Gece Dersleri*’nde bu orkestralama bütüncül bir ses oluşturmaz. Ancak iç içe geçmiş ve parçalanmış anlatıcıların seslerinden oluşmuş bir potpurinin söz konusu olduğu düşünülebilir. Romanda parça parça anlatıların kurgusal yazara verildiği ve yazarın onları topladığı söylenebilir. Ancak kurgusal yazarın yaptığı kendi gözünden bir kurgu yapmaktan ziyade derleme yapmaktır. Aslında bu konum da Bakhtin’in düzyazı dili ile ilgili tanımlamalarına uygunluk göstermektedir. Bakhtin’e göre, “düzyazı yazarı,... kendi dünyası hakkında bile yabancı bir dille konuşmaya çalışır (örneğin, masal anlatıcısının veya özgül bir toplumsal-ideolojik grubun temsilcisinin edebi olmayan diliyle); kendi dünyasını genellikle yabancı dilsel standartlarla ölçer”¹¹² *Gece Dersleri*’nde bu durumun hem yazar (Latife Tekin), hem kurgusal yazar (“illegalitenin masal yazarı Gülfidan”) hem de kurgusal yazarın seslerini aktarmaya çalıştığı parçalanmış anlatıcılar için geçerli olduğunu düşünüyorum.

Gece Dersleri’nin ilk sayfasında bu kitabın “genç bir militanın solgun anıları ve soluk kesen itirafları” olduğu bildirilir. Bundan sonra birinci tekil şahıs anlatıcının bakış açısıyla ‘ben’in anlatısı başlar. Ancak burada gördüğümüz ‘ben’ anlatısı, benin anlatılarak kurgulanmasından çok benin parçalanarak kurgulanması ya da kurgulanmaktan çok parçalanmasının gözler önüne serilmesi şeklinde gelişir. Bu

¹¹¹ Mikhaıl Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 38.

¹¹² Bakhtin, a.g.e., s. 64.

parçalanma pek çok koldan olur: Öncelikle ben sesini oluşturan Gülfidan'ın anlatısına çok farklı sesler karışır. Gülfidan'a ait birden çok ses, Gülfidan'ın tek bir ben sesi olmadığını gösterir. Yine Gülfidan'ın annesinin sesi, kocasının ve de sol örgütün sesi¹¹³ bu bütünlüklü olmayan ben sesine eşlik eder ve bu sesler birbirleriyle bazen diyalog kurarak bazen de orkestra oluşturarak romanın sesi oluşur.

Romanda analitik bir anlatının zaman zaman anlatıya hakim olduğu görülür. Kuşkusuz, bu durumu sol söylemin modernist, aydınlanmacı vurgusunun parodisi olarak görmek mümkündür. “*İllegalitenin masal yazarı*” Gülfidan'ın anlatısına, sol terminoloji girer.

Ancak Gülfidan'ın bu terminolojiye ve de pratiklere yabancılaştığı çok açıktır:

“Sigara dumanına dolanan ve buhara karışıp dağılan sesimden anladığım, okuduğum onca teorik kitabın beynimde yer edinemediği (...)Direnme sözcüğünün bendeki karşılığı ayak diremeyi. (G.D., 116)

Gözlerimin çelik ayna olduğu, günlerimin beyaz kuşların gagaları gibi güzel kırmızıya çaldığı, kör sabahta kalktığım, gözlerim kan çanaklarda pankart çitası çaktığım, slogan sorumluluğu yaptığım, süzgeç yöntemiyle polis atlattığım (...) on yıl gece evlerinin dış yüzünde dolandığım hayatım tıngırlana yuvarlana, tangırlana yuvarlana göçüp giderken, ben ardından nemli gözlerle baktım ve üçüncü kez aynı eski yüzü koltuğa hış diye yığıldım.” (G.D., 9)

Romanda Gülfidan'ın sol terminoloji içinden konuştuğunu varsayabileceğimiz, örgüt kadrolarına yazdığı metinlere ya da konuşmalara doğrudan yer verilmez. Biz bu metinlere gelen tepkiler yoluyla ulaşırız. Gülfidan'ın söyledikleri karşısında gelen farklı tepkisel metinlerde, Gülfidan'ın sözlerini buluruz. Kongre konuşmalarının peş peşe verildiği bölümde, bir konuşma parçasının Gülfidan'a ait olduğunu düşünebiliriz.

¹¹³ Ancak sol örgütün sesi dediğimiz ses de kendi içinde bütünlüklü bir ses değildir. Bu sesi sağlayan örgüt toplantılarında okunan ya da örgütün Gülfidan'a günderdiği metinlerdir.

Ancak hemen ardından gelen metin, Gülfidan'ın konuşmasına işaret eder ve Gülfidan'ın verilen konuşmasında olmayan konulara da cevap verir. Bu noktada parçalanmış metinlerin iç içe geçmesi söz konusudur. Öte yandan, Gülfidan'ın yabancılaştığı bu söylem içinden konuşmasının imkansızlığı da vurgulanır ve biz bu metinlerin tamamına ulaşamayız. Gülfidan'a ait olduğunu düşünebileceğimiz metin bir paragraftan oluşuyor ve içinde "(...) sayısız mahallenin, çok sayıda işçi kalesinin, birbirine benzeyen küçük gece evlerinin ortasında güneş ışığında kaybolduk." gibi cümlelerle deneyim aktarılıyor. Bu konuşmanın hemen ardından gelen parça ise şu şekilde:

"Dostlarım, kongremize grevci kadınlardan selam getirme onurunu bizimle paylaşan Gülfidan arkadaşımızın yaptığı hırçın konuşmayı bir kez daha değerlendirmenizi isteyeceğim sizden. (...) Kutlama mesajını almadan önce baklava kutusunun ardından koşan işçi kadınlar! (...) Bizler bir dilim baklavanın işçi kadınları, mesajlarımızdan daha çok etkilediğini kabul edemeyiz (...) Elimizden geldiğince onlara bildiğimiz marşları öğretmeye çalışacağız. Bu marşların dayatma olduğuna inanmıyoruz. Canları isterse türkülerin sözlerini bozup değiştirmeye devam edebilirler. Ama bizim inançlarımızın onların kulaklarından daha inatçı olduğunu yakında anlayacaklardır." (G.D., 84-85)

Bu ikinci konuşmada bahsi geçen grevci kadınların baklava olayı, marş söylemek istemeyip türkü söylemek istemeleri gibi konular Gülfidan'a ait konuşma parçasında geçmemektedir.

Gece Dersleri'nde anlatıcı seslerin ve metinlerin birbirine karışması ve romanın parçalılığı romanın sonunda *Gece Dersleri* kitabına gönderme yapıldığı bu parça parça toparlanmış metinlerin bu kitabı oluşturduğunun vurgulandığı kısımda bile bir bütünlüğe kavuşmaz. Anlatıcı seslerden birisi "*Gece Dersleri*'nin bir bölümünün önemli bir kongrede yapılmış soluk kesici bir konuşma olduğunu" açıklar. (G.D., 175) Sonra

“yazarın Sekreter Rüzgâr’lı son günlerine ilişkin son sayfalar bardaktan boşanırcasına bir yağmur gerektirdiği için sonbaharı bekleyen” anlatıcı kendi “solgun ve soluk kesici itiraflarını” yazması için “hayatını büyüleyici kaçışın ardı sıra sürüklenmekten onur duyan bir bildiri yazarı”nı arar (G.D., 177). Bu yazarı gizlendiği çingene mahallesinde bulur ve ondan beş yıl süre ister. Bu noktada *Gece Dersleri* romanı boyunca anılarını ve hayat hikâyesini okuduğumuz Gülfidan’ın bu anlatıcı mı yoksa bu aranan bildiri yazarı mı olduğu anlaşılabilir. Çünkü anlatılanlar her ikisinin de hayatını kapsamaktadır. Anlatıcı, bildiri yazarı için şöyle der: “Asıl onda, şu sonunda çingene çıkan illegalitenin masal yazıcısında, insanda acıma hissi uyandıran, şehir kenarlarının yıpranmış ve yoksul kadınlarını hatırlatan bir şey vardı...Ne yalan söylemeli, ona baktıkça içim parçalandı...”(G.D., 179) Tam asıl anlatıcının anılarını ve farklı sesleri ve metinleri toplayan kurgusal yazarın bu bildiri yazarı olduğunu düşünürken kitabın son sayfasında kendisinden beş yıl süre isteyen anlatıcı devreye girer ve yazı makinesinin başına oturup yazı yazmaya başlama sürecini anlatır. Ve en son paragrafta artık “illegalitenin masal yazıcısı” çingene mahallesinde kapısız ve duvarında siyahlaşmış tül duvak bulunan bir evde oturan bildiri yazarı ile soluk kesen anılarını anlatan anlatıcının hikâyeleri birbirine karışmış yazar(lar) olduğunu anlarız:

“O çarpıntının korku olduğunu keşfetmeseydim, gerçek bir derbederlik yaşadığım o kapısız ve duvaklı evde, yalnızca polise yakayı kaptırmamak için saklanıp durduğumu düşünecektim...Orada, hiç ama hiç farkında olmadan, dostlarımla can acıtıcı, hep yüreğimi üzen, savruk ve görüntülerinden uzakta kendi incinmiş sesimi dinlemeyi düşlediğimi biliyordum artık...”(G.D., 180)

Jale Parla, *Gece Dersleri*'nde parçalanmışlığın "her şeyden önce dilde, sonra bedende, zamanda, mekânda ve anlatıyı oluşturan seslerde" görüldüğünü söyler.¹¹⁴ Gerçekten de yukarıda örneklendiği gibi romanın dili ve romanı oluşturan sesler bütünlüklü değildir, dil parçalıdır ve sesler iç içe geçmiştir. Romanda hem anlatının zamanı hem anlatıcının sol örgüt içindeki anıları ve de bu anlatılara karşın Gülfidan'ın çocukluğu gibi farklı zamansal katmanlar iç içe geçmiş ve birbirlerini oluşturmuştur. Ancak bunu bir oluşumdan ziyade birbirlerini parçalama, kesme, birbiri içinde erime olarak da yorumlayabiliriz. Gülfidan, Sekreter Rüzgâr kod adıyla temsil ettiği örgüt kimliğine zaten uyumsuzdur. Bu uyumsuzluk bir türlü kurtulamadığı çocukluk günlerinin anılarından kaynaklanır:

"Kırpık kırpık zaman parçalarının, bir sürü cinnet resminin ortasında ne gezinip duruyorum ben."(G.D., 25)

"Ortaklaştırdığımız sözcüklerin mavimsi büyü bozulmuş, ıplık buğusu da uçup gitmişti...Saygı dolu gizli dostluğumuz geçmişe ait silik bir lekeydi artık..."(G.D., 28)

Anlatıda, imgesel ve sembolik düzenlerin dili parça parça duyulmaktadır. Bu sesler arasında Gülfidan'ın cılız sesi de vardır. Gülfidan'ın sesi imgesel dünyada annenin ilk şarkısının akislerinin duyulduğu, anne ile benin ve de ötekilerin seslerinin birbirine karıştığı yankılı, çatallaşan, imgesel bir dili seslendirir. Ancak bu dili imgesel düzenin dili olarak okuyamayız. Çünkü halihazırda sembolik düzende melez bir anlatı oluşmuştur. Devrimci sol terminolojinin dili sembolik düzeni yani babanın dilini temsil etmektedir. Bu noktada, Gülfidan'ın dilini psikanalizin terminolojisiyle okursak, Gülfidan, sembolik düzenin diline girmiştir. Ancak imgesel olan bastırılmamıştır.

¹¹⁴ Parla 2000b, a.g.e., s. 344.

Semboliğin içinde sürekli annesine ve çocukluk anlatılarına geri dönmesi bunu ifade eder. Gülfidan'ın evinden kaçarak katıldığı sol örgütün sistemi ve dili sembolik düzeni temsil eder. Ancak, bu düzene geçmesine rağmen imgesel düzende yani annenin bedeninde takılı kalan Gülfidan'ın ya takılı kaldığı yerden çıkıp annesini öldürüp, babanın kanununu tanıması ya da bunu başaramazsa, kendini parçalaması gerekir. Nitekim öyle olur. *Gece Dersleri* parçalanmanın anlatısını oluşturur.

Gece Dersleri'nde Gülfidan çeşitli farklı kimliklerin ve seslerin arasında hikâyesini duyurmak için cılız bir ses çıkarır. Sadece bu ses romanın bütünü oluşturur. Bu ses, Sekreter Rüzgâr kimliğinin "davasına" yabancılaştığının farkında bir sestir. "Sekreter Rüzgâr kod adıyla koskocaman bir sitenin zemin katında genç yaşta mahzun kaldım. Yuvarlanıp giden hayatımın hayali, halkımızın bendeki hatırasına yüz çevirdi." (G.D., 15) Bu ses başka cılız seslere karışır. Bu birbirine karışmış cılız sesler, o tok, tek büyük hikâyeyi çatlatmayı başarır.¹¹⁵ *Gece Dersleri*'nde Gülfidan bu konumu şu şekilde ifade eder: "Sonra, donmuş damarlar buldum yastığının üstünde, kopmuş sinirler, tam olarak ne zaman kırılıp döküldükleri anlaşılamayan duygular...Benim gibi dışbükey masalları, içbükey masal yapmaya meraklıları kandırmak için olmalı." (G.D., 137) Gülfidan bir türlü tam olarak ait olamadığı dilin arayışı içindedir. İmgesel düzenin dilini de tam olarak kullanamaz. Annesiyle arasında her zaman bir dil problemi olduğunu söyler. (G.D., 137) Annesinin bedenini okuyarak o dili anlamaya çalışır. "Annemin dizlerini

¹¹⁵ Burada "tok, tek bir büyük hikâye" sözünü Lyotard'ın "grand narratives" kavramını kullandığı biçimde kullanıyorum. Nancy Fraser ve Linda Nicholson'ın "Social Criticism without Philosophy" adlı makalelerinde belirttikleri gibi bu "büyük hikâyeler" insan aklına ve ilerlemeciliğe duyulan sarsılmaz inançla beslenen ve kendini meşrulaştıran meta-söylemlerdir. *Feminism/Postmodernism* içinde, der. J.Nicholson, Routledge, 1990, s. 86.

karnına çekip iki büklüm yok oluşundan anladığım bu dilin gök katındaki kaynağının hala kurumadığı.” (G.D., 138)

Babanın dili ile annenin dili¹¹⁶ mutlak karşıtlık göstermese de birbirinden farklıdır:

“Babamın çizdiği zaman cininin top gibi ışıklar saçan şekli grafik bilgisi olmayan bir babanın sopasının ucundan çıkma yanıltıcı bir taslak mıydı sadece? Gerçi yedi gecekondü mahallesinde yaşayan insanlar o taslaktan epeyce farklı bir zaman çizimi sunmuşlardı bana ama düz bir çizgi üstünde yan yana sıralanmış karpuz dilimlerini andıran çocuksu bir şekildi onlarınki de...bir noktadan başlayıp yükselen, düzgün bir eğri çizdikten sonra ilerde bir yerde yine zaman çizgisine dönen bıktırıcı bir tekrarın anlatımı...Daha sonra anladım ki, annemin dili, bu bir başka zaman bilincinin aynasıydı.” (G.D., 141)

Bu noktada babanın dili sahip olduğu iktidardan dolayı hem ataerkil/muhafazakar dili hem de pozitivist aydınlanmacı dili ifade etmektedir. Babanın dili ve düzeni ilerlemeci bir zaman anlayışına sahiptir. Ancak Türkiye’de yaşandığı biçimiyle, -yani geç modernleşme deneyiminde- ilerlemeciliğin, modernitenin bilgisine de sahip olmamaktan kaynaklanan bir acemilik söz konusudur. Belki de tam da bu yüzden, merkezin bu güdük bilgisinin dışında kalanlar daha farklı, döngüsel bir zamanda yaşamı sürdürürler. Onların bilgisi ve pratiği melezin de melezi bir konumu ifade eder. Yine Lacan’ın terminolojisine dönecek olursak, annenin bedeniyle özdeşleşilen imgesel dünyanın dilinin daha hakim olduğu bir sembolik dil üretilir. İşte annemin dili dediği, “başka zaman bilincinin aynası” olan bu dil Gülfidan tarafından tam olarak kullanılamasa da, parçaların içinde parça parça yüzeye çıkar.

¹¹⁶ Burada babanın dili ve annenin dili ile ifade edilmeye çalışılan Gülfidan’ın babasının ve annesinin dilinden çok babasının ve annesinin temsil ettiği konum, iktidar ve düzenin dilidir.

Nurdan Gürbilek'in de işaret ettiği gibi bundan önceki iki romanda var olan ve daha sonraki iki romanda da kısmen sürdürülen "tek zamanı, tek şahsı parçalanmış, bütün seslerin içinde eridiği, sahipsiz, gayri şahsi mırıltı"¹¹⁷ *Gece Dersleri*'nde kaybolmuştur. O kolektif mırıltı yerini bireyin parça parça ortaya çıkan ancak bir öznellik oluşturamayan seslerine bırakır.

Gülfidan'ın önceki romanlarda fark edilen kolektif mırıltıdan/dilden uzaklaştığı açıktır ancak bunun yerine modernitenin/örgütün dilini de ikâme edemez. "Tüzükler! Üşüten, ürkütücü el kitapları. Parlak beyaz mermerlerin kuzguni siyah, ipince isli maddeleri, terslikten gelen çocukların iç sesleriyle yazılmazlar." (G.D., 57-58) O kendi dilini bir türlü kurtulamadığı küçük bir kızın ve annesinin hayaletleriyle kurmaya çalışır. Ancak kaybedilen kolektif öznellik ve tutunulamayan yeni öznellikler bu dili parçalar. Kendi sınıfına yabancılaşmasıyla nasıl bir parçalanmaya maruz kaldığının kendisi de farkındadır: "Kendi sınıfıma duyduğum iç öfkenin kıymetli bir politik açı yaratacağına inandığım için mi? Onları sevmeyi öğrenmenin başlı başına bir savaş olduğunu haykırdığım için mi? Benimki zavallı bir parçalanma." (G.D., 153)

Romanda parçalanmışlık dil, zaman ve mekân üzerinden okunabiliyor. Yukarıda görüldüğü gibi parçalanmış öznenin anlatısı dil ve zaman kadar mekâna da yansır. Esasen romanın belirli bir mekânı olmadığı dilin ve belleğin romana ikamet sağladığı düşünülebilir. Zamanda, mekânda ve anlatıcı seslerdeki parçalılık en temelde bedenin parçalanması şeklinde ortaya çıkar. Gülfidan'ın kurgulanan kimliği ve bedeni arada

¹¹⁷ Gürbilek, a.g.m., s. 53.

kalmışlık durumundan çok parçalanmışlık durumunu örnelemektedir. Gülfidan'ın sahip olduğu kimlikler birbirlerinin içinde eriyip gider: "Artık Sekreter Rüzgâr kod adıyla durup duran kalıbımın içinde azar azar küçülerek yok olacağımı anladım ve korkarak ağladım."(G.D., 21)

"Ceplerini, saçlarının arasını, yüzünün içini, ürkütücü bir hırsıyla, seni kendinden soğutacak kadar çok mahrem bilgiyle doldurdun. Sekreter Rüzgâr kalıbına sığamadın ve ruhun parçalanmaya başladı."(G.D., 132) Bu noktada, kimliğin bedene fazla gelmesi ve parçalanması ifade edilmektedir. Sekreter Rüzgâr kimliği, Gülfidan'a dayatılmıştır. Daha doğru bir ifadeyle, Sekreter Rüzgâr'ın bedeni, Gülfidan'a dayatılır. Henüz 17 yaşındayken hazır olmadığı cinsel aşkı yaşar. "Ay benim çocukluk kalbim! O sesi sevişme fısıltılarına dönüştürmenin ilmini yaptı senin kız kardeşin.. Nasıl geçirdi o on yıl, bedenimi sloganlarla cinsel aşk yaşamaya zorlamasaydım.."(G.D., 90) Ya da hamile kaldığında çocuğunu doğurması engellenmeye çalışılır. Kendi bedenine ve yaşamına dair özgür bir karar alamaz. Gülfidan'a şöyle bir uyarı gelir:

"Sekreter Rüzgâr,
Bir öncüye yakışmaz, Kromanyon ülkesinin sultanının iş, alet ve avadanlık adlarında üç evladı vardı diyerek ortalıkta dolaşmak. Elini yüreğine koy ve Angola kadın örgütünün başkanının altı çocuk doğurduğu diyara bir de coğrafya haritalarına bak. Oralar ormanlık. Ricamızı kırma ve bireysel boyutlar kazanma meselesini lütfen devrimden sonraya bırak.

Not: Kongre salonunu süsleme görevi size verildi.
Bebeğin aldırılması için gerekli parayı K.H. K. sağlayacaktır." (G.D., 79)

Gülfidan'ın ve annesinin parçalanmalarının vurgusu bedenseldir. Bu da kadınlık durumuyla bağlantılıdır.¹¹⁸

Bir önceki bölümde Latife Tekin'in anlatılarında kadınların hikâyelerinin görünür ve seslerinin duyulur kılındığını gördük. *Gece Dersleri*'nde de Gülfidan'ın ve annesinin hikâyeleri ve sesleri vardır ancak bu sesler birbirine ve farklı seslere karışır: kadınların hikâyeleri parçalanma ve dağılma hikâyesi olarak karşımıza çıkar. Kadın olmak, sol bir örgütte kadın militan olmak parçalanma ve yabancılaşma yaratır. "Bırak şimdi bu duygusal teorileri, açıkça söyle. Kızkardeşin her türden teorinin yalama ettiği bir civatadır anla artık şunu. Sokaktan geldiği için şerbetli, dizkapakları yaralı bitirime de ki: yıldızların yordamıyla yol alacağız bütün gece." (G.D., 44-45) Aslında Gülfidan'ın ortama yabancılaşması onun imgesel düzende, annesinin imgesinde takılı kalmasının yanı sıra, ortamda bir kadın olarak politik özne olma zorluğu olabilir. Kendisinin ifade ettiği şekliyle "Odadaki tek kadın bendim ve ben de hepsinin yengesiydim." (G.D., 46) Romanda iç içe geçmiş sesler içinde örgüt söyleminin cinsiyetçiliği de duyulur ve deşifre edilir. Gülfidan kendisini söylenen sözleri hatırlayarak aktarmaktadır:

"Kocalarından boşananlar, sorumlularıyla dalaşıp bölgeme iltica edenler, çocuklarından dert yanmak için köşe bucak beni arayan hareketimizin ablaları, ayaklarımızın küçük burjuva eğilimli bağları, farklı ideoloji eğilimli bağları, farklı ideolojinin erkekleriyle gizli aşk yaşayan, ileride gizli ajan olacakları muhtemel sadakatten uzak adı lazım olmayan kadınlar, sümüklüler, yavaşmalar..." (G.D., 167)

¹¹⁸ Burada 'kadınlık durumu' ile ifade edilen biyolojik, özcü bir kadın tanımlamasına dayalı bir durum değildir. Gülfidan'ın çocuğunu doğurmak istemesi ve kürtaja direnmesi kadın bedenine özgü bir durum olmakla beraber asıl vurgulanmaya çalışılan şey tıpkı Gülfidan'ın annesine de olduğu gibi kadınların bedenleri ve cinsellikleri üzerinden kontrol altına alınması ve baskı görmeleridir. Bu anlamda burada kadınlık durumu kadınların kültürel kaynaklı bedensel baskı altına alınmaları olarak düşünülmelidir.

Bu alıntıda örgütün cinsiyetçi önyargılarının Gülfidan'a dayatıldığı görülmektedir. Bu önyargılar, ataerkil söylemin kadınları zayıf, kandırılması kolay, güvenilmez ve farklı eğilimlere açık olarak konumlandıran cinsiyetçiliğini içermektedir. Farklı bir dünyaya ve ideolojik arkaplana ait olmakla birlikte Gülfidan'ın annesinin gördüğü baskı da benzer bir özellik gösterir. Her iki durumda da kadınların kadın özneler olarak kabul edilmesi imkansızdır. Tıpkı yoksullar gibi kadınlar da inisiyatifsizdirler (G.D., 160) ve onlar için, onlar adına hareket edecek ilerici aydınlar (erkekler ya da kadınlıklarından kurtulmuş kadınlar) onları bilinçlendirecek; onlar için savaşacaklardır.

Kadınların politik özne olamama konumunun sorunsallaştırılması, Gülfidan'ın annesinin bedeni ve diline yönelmesi göz önüne alındığında anlamlıdır. İmgesel ile sembolik arasında kalmak, ya da daha genel olarak arada kalmak, belki de Gülfidan'ın annesinin kaderiyle de örnekleneceği gibi kadınlara özgü bir deneyim ile örtüşmektedir. Babanın diliyle ifade edilen eril sol söylemi içselleştiremeyen bir kadın kahramanının yazgısı bir şekilde annesinin yazgısı ile kesişiyor. Ve bir kere daha anneler ve kızları "birbirlerinin aynısı ve aynası" oluyorlar. (G.D., 23) Annelerinkine benzer deneyimler yaşayan kızlar, tıpkı bir aynaya bakar gibi dışarıdan bakarak, kendilerine ayna tutuyorlar.

Gülfidan, annesinin zaman zaman anlamadığı dilini, ondan dinlediği efsaneleri, ninelerin mırıltılarını, rüyaların ritmini, parçalanışın sesini kendisine kaynak ederek, konuşmaya çalışır. Bir yandan da annesinin hayalinden kurtulmaya çalışır. Ancak sürekli o annenin sesinin de içinde olduğu imgesel dünyanın seslerini arar: "...yedi gecekondun mahallesinde insan çılgılığı taşıyan yedi minibüsün içinde, başını camlara

çarpa çarpa bıkip usanmadan on yıl, ilk seslerin sonsuzluk duygusu veren kımıldanışlarını arar.” (G.D., 109)

Gülfidan’ın annesinden kopmasının onun çocuk ruhunda bıraktığı etki ile 12 Eylül 1980 darbesinin devrimcilere ve toplumsal hareketliliğe olan etkisi benzerdir. Gülfidan için bu ikinci etki ile beraber gelen dağılma süreci kendi açısından halihazırda yaşadığı birinci parçalanma ve sonraki hayatıyla yüzleşmenin gerçekleşmesini sağlamıştır.

“Annesiyle arasındaki bu tuhaf ilişki- kocası ilişki olarak adlandırmasına her zaman karşı çıktı- eylülün on ikinci sabahında, sesi, süsü, sisi olan, göz yaşartan, burun sızlatan, Gülfidan’ın özgün fidanından on yıllık hayat meyvasını kopartan radyo cızırtılarının ve son derece sinematografik ateş kırıklarının bulutları yakmasıyla başladı.” (G.D., 43)

Gerçekten de Gülfidan uyum sağlayamadığı bir dile ve kimliğe yabancılaşmasını geçmişteki korkularıyla özdeşleştirir:

“Herkes sırayla bir şey fıslıladıktan sonra ellerini öne uzatarak sessizliği sağlıyor, gırtlakımı temizliyor, ilahi bir dua okur gibi belinden üst yanını öne itip geriye çekiyor, Kerenski, Kışlık Saray, Emperyalizm gibi sözcükler ardı arkasına yuvarlanıyor (...)
Çocukken tahta perdenin gerisinden korkuyla izlediğim, elden ele geçtiğini anladığım ama göremediğim sakal-ı şerifi cebindeki bir çıkımdan çıkartıp burnumun ucuna dayayacakmış gibi irkildim.” (G.D., 46-47)¹¹⁹

¹¹⁹ Latife Tekin’in dinsel öğeleri kullanması Yalçın Küçük tarafından eleştirilir. Ancak Latife Tekin’in bu islami dinsel öğeleri kullanması, kendisi tarafından solu eleştirmek için kullandığı bir tekniktir. Latife Tekin’in *Nokta Dergisi*’nde çıkan “Militanlığın masal yarıcısı, Latife Tekin, *Gece Derleri* adlı son romanıyla solu eleştiren bir yazar olarak karşımızda” başlıklı söyleşide şöyle diyor: “*Gece Derleri*’nden çok şey öğrendim, bunu inkar etmek istemem. Dinsel bir atmosfer kurabilmeyi, başka bir düzlemde yaşanmış bir hayat parçasını bu atmosfere taşıyabilmeyi düşlemiştim, onu yazmak istediğimde. Kendimi, kendimizi böyle bir atmosfer içinde yakalayıp, ‘ne komiksin, ne kadar komiksiniz, hiç de inandırıcı değilsiniz insanlar’ diyebilmek istemiştim. *Gece Derleri*’nin en çok bunu yapmaya çalışan bir kitap olduğunu rahatça söyleyebilirim. Bir hesaplaşma ya da yalnızca bir yakın geçmiş değerlendirmesi diye görülmesi, açık söyleyeyim, beni kahreder” (*Nokta*, 16 Şubat 1986, aktaran Alev Alath, *Aydın Despotizmi*, İstanbul: Alfa, 2002, s. 44).

Gece Dersleri'ndeki bu arada kalmışlık ve bu durumdan doğan farklı dil, *Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin'in Çöp Masalları*'nda da karşımıza çıkmıştı. Ancak oradaki fark, o farklı dil, melez bir konumdan, daha bütüncül bir şekilde ifade edilmişti. Oysa *Gece Dersleri*, sembolik dilin, imgesel dilin, ikisinin melezi olan dilin parça parça ifade edildiği, bir potada eriyemediği bir düzeni anlatır. Bu noktada, diğer iki romanda merkezin çeperinde oluşmuş bir kültürün dili anlatılırken, *Gece Dersleri*'nde bütünlüklü bir sol kültürün yapay dili, ona kaynaşamamış ezilen sınıfın dili ve burjuva kültürünün dili parçalanmış bir şekilde ifade edilir. Diğer iki roman, melez bir dilin oluşumuna örnekken, *Gece Dersleri* melez dil de dahil tüm dillerin parçalanmışlığını örnekler.

Bundan önceki romanlarda kolektif özne ve dil, yoksulluk ve kadınlık bilgisi gibi kolektif, alternatif bilgi biçimleriyle kuruluyordu. *Gece Dersleri*'nde ise Gülfidan yoksulluğun bilgisini üretemeyecek şekilde o kolektiviteden kopmuş, kadınlık bilgisini annesinden kopmasıyla üretememiş, devrim bilgilerini ise bir türlü öğrenememiştir. Onun öznelliğini oluşturamayan bu bilgiler bölük pörçük vardır. Gülfidan'ın kendini hatırlama anları parmaklarını sık sık "ölü bilgi artıklarına" çarpmasıyla örtüşür. (G.D., 53)

Gece Dersleri, klasik roman anlayışının bütünlüklü olarak kullanılan karakter, anlatıcı, mekân ve zaman gibi öğelerini parçalayarak (post)modern bir roman anlayışına ulaşır.¹²⁰ Diğer romanlarında da klasik roman anlayışını kırmaya çalışan Tekin, bir

¹²⁰ Bu çalışmada Latife Tekin'in romancılığını modernizm-postmodernizm ekseninde değerlendirme çabasına girilmemiştir. Sadece romanlarda konu edilen deneyimlerin kendileri modern deneyimler olduğu için ve edebi anlamda bunları sorunsallaştırmak da modern yazının alanı olduğu için bu kullanım tercih edilmiştir.

konusmasında şöyle diyor: “Klasik romanın halkımın kendisine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı büsbütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı, kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım.”¹²¹ İlk iki romanında bunu geleneksel ve sözlü türlerden ve kültürden beslenerek yapan Latife Tekin, *Gece Dersleri*'nde yine sözlü kültürü ve geleneksel türleri kullansa da bunu parçalanmayı ve yabancılaşmayı vurgulamak için yapar. Bu duruma paralel olarak romanda kurulan bir öznellik yoktur, roman bize yakalanmaya çalışılan her öznellik konumunun kaybolmasını ve özneliğin parçalanmasının hikâyesini anlatır. Bu anlatı Parla'nın vurguladığı gibi edebiyatın sözcükler yoluyla kurduğu temsil ilişkisini reddetmesiyle “parçalanmayı ön plana çıkarmıştır.”¹²² Temsil ilişkisinin reddi üzerine düşünmek gerekirse bu reddediş aslında öznenin temsiline reddedilişi anlamına gelir. Bu şekilde temsil ilişkisini sorunsallaştırmak ise yazarın yazar olarak özneliğini sorguladığına ve yazarın özneliğinin hakimiyetinin de parçalandığına işaret eder.

¹²¹ Sezer, a.g.y.

¹²² Parla 2000b, a.g.e., s. 344.

3. SONUÇ

Kathy Ferguson, *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory* adlı kitabında, kim olduğumuzu algılayışımızın kendi yaşam öykülerimizden, nereden gelip nereye gittiğimiz düşüncesinden bağımsız olmadığını ifade eder. Ancak bu algılayışın ve 'ben'in öyküsünün pek çok farklı etki ile biçimlendiğini, dil içinde üretildiğini, Foucault'nun da vurguladığı gibi özellikle iktidar ve bilgi ilişkisi içerisinde konumlandığını unutmamak gerekir. Kuşkusuz özneleşme süreci bir yandan özgürleşmek bir yandan farklı güç ilişkileri içine girerek tâbi olmak anlamına gelir. Tüm bu önermeleri bir arada düşündüğümüzde modern öznenin otonom ve muktedir bir bütünlük olarak konumlandırılması sorunludur. Bu çalışmada modern özne tanımlaması dışında tutulan; dille, iktidarla ve bilgiyle kurdukları ilişki açısından özne konumuna layık görülmeyen kesimleri anlatan Latife Tekin romanlarında, bu sorunlu özne tanımının alternatiflerini araştırmaya çalıştım. Latife Tekin'in romanlarının okuması yapılırken özne tanımını; kolektif bir biçimde açığa çıkan ve farklı melez dillerle kendini ifade edebilen, eyleyen, stratejiler geliştiren çeşitli öznelliklerle beraber düşünerek genişletmeyi denedim. Kolektif olarak yaşadıkları deneyimler, oluşturdukları dil, var oldukları mekân üzerinden okunduğunda Latife Tekin'in merkezin/dilin/otoritenin/iktidarın/anlatının sınırlarında yaşayan roman karakterlerinin melez bir konum üzerinden farklı öznellikler ürettiklerini göstermeye çalıştım.

Latife Tekin'in anlatılarında birey merkezli öznenin alternatifi olarak kolektif deneyimler üzerinden oluşan kolektif özne konumlarını açığa çıkarmaktadır. Kolektif deneyimle ifade edilmeye çalışılan merkezin yaşadığı modernite deneyimini farklı yaşamak, geleneksel ile modern arasında, ikircikli bir konumda ancak kolektif bir

biçimde özneleşmektir. Bu konum melez bir konumdur. Latife Tekin'in anlatılarında merkezin ya da modernitenin çeperinde kalan insanların deneyimleri aktarılırken, modernite ile kurdukları taklit ilişkisi de gözler önüne serilir. Taklit doğası gereği üretici bir süreç olduğundan, merkezin dışındakiler merkezin dilini ve öznelliklerini taklit ettikleri ölçüde melezi oluştururlar.

Bu melez konum ve kolektif özne ancak melez bir dille ifade edilebilir. Melez dil, modern ulus-devletin/merkezin dilinden farklı, egemen dile sahip olmayan kesimlerin mırıltılarını açığa çıkaran alternatif bir dildir. Bu melez dilde öznellikler; takma adlar, dedikodular, söylentiler, tekerlemeler, maniler dolayısıyla ortaya çıkar. Özellikle *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* bu açıdan incelenmiştir. Bu romanlarda kullanılan melez dil, sözlü kültürün diline yakın, yalın ve ritimlidir. *Buzdan Kılıçlar*'da ve *Aşk İşaretleri*'nde ise bu melez dilin kimi zaman hiç de sıradan olamayan, hatta aksine yoğun, derin sanatlı ve sembolik bir dilin kılıfına bürünerek güçlü bir tezat oluşturduğu görülür. Özellikle *Buzdan Kılıçlar*'da bu tezat, merkezin dilinin parodisi olması itibariyle melez dili güçlendiren bir unsur olarak yorumlanabilir. Adı geçen dört romanda da kullanılan melez dil geleneksel sözlü anlatımın özelliklerini gösterir; yazı diline mesafelidir. Dilekçe ve teklif mektubu gibi modern hayatta kullanımı zorunlu yazılı metinlerin melez dille yazılarak farklılaştığı görülür. Yazı ile kurulan bu sorunlu ilişki öznelliklere de yansır. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda otobiyografisini yazmaya çalışan Lado'nun yazdıkları karısı tarafından yok edilir. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün Dirmit'i ise sahip olduğu melez dili yazıya taşıyabildiği için, özne konumuna en çok yaklaşan kahraman olarak dikkati çeker.

Romanlarda anlatıcının/yazarın konumu da bu melez dil ile örtüşmektedir. Özellikle *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* anlatıcının kolektif yapının içinde anonimleştiği romanlardır. *Buzdan Kılıçlar*'da "pılık pırtık adamlar"ın, başka bir ifadeyle yoksulların dili hakimdir, zaman zaman bu dilin dışına çıkan ama hiçbir zaman üzerine çıkmayan bir anlatıcı vardır. *Aşk İşaretleri* ise geniş bir kolektiviteyi temsil eden beş kişilik bir grubun anlatısıdır. Bu anlatıların hiçbirinde anlatıcı konumu anlattığı kolektiviteye tepeden bakmaz, melez dile ve kültüre sırt çevirmez.

Latife Tekin'in romanlarında melez bir dille vücut bulan kolektif özne konumunun, kolektif deneyimlerden doğduğu ifade edilmişti. Kolektif deneyimler ortak bir mekânda yaşanır. Bu romanlarda köy ve kent karşıtlığı, göç ve gecekondular kolektif öznelerin belirleyicileri olarak dikkat çeker. Türkiye'de yaşanan modernleşme deneyimi, köy ve kent karşıtlığı üzerinden kimlikler ve öznellikler üretmiştir. Edebiyatta da bu karşıtlık ilişkisi yeniden üretilir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de bu karşıtlık üzerinden yaşanan modernleşmenin aksaklıklarına dikkat çekilir. Köy gibi gecekondular da bir mekân olarak kentin/merkezin dışı olarak benzer bir biçimde ele alınır. Özellikle *Berci Kristin Çöp Masalları*, bir mekân olarak gecekonduların kolektif öznenin ve melez dilin oluşumunda ne kadar belirleyici olduğunu gösterir. Burada kurulan kolektif özne sürekli bir mücadele ve değişim halindedir. Örneğin *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda gecekondular mahallesinde kendilerine yaşam kuran insanlar, devlete, mafyaya, fabrika sahiplerine ve kendileri dışındaki farklı göçebe gruplara karşı kendi mekânlarını korumak için mücadeleye girerler. Bu mücadele hem fiziki hem de söylemsel olarak yürütülür. Mekân kolektivitenin kurulmasında ve kolektif öznenin ortaya çıkmasında çok önemli bir unsur olarak dikkati çeker. Mekân kadar mekânsızlık da kolektif özneyi ve özneliği oluşturur.

Berci Kristin Çöp Masalları'ndan farklı olarak *Aşk İşaretleri*'nde kahramanlar evlerin dışında, sokaklarda kendileri için bir yer ve dil arayışına girerler. Bu arayışın kendisi mekânsızlığa ve dilsizliğe yol açar. Beş kişilik bu küçük gruptan sadece anlatıcı konumundaki Cihan'ın bu kolektif arayışı dillendirebildiği için bir dile dolayısıyla da bir mekâna kavuştuğu düşünülebilir.

(Gecikmiş) modernleşme (melez) dil ve mekân (sızlık) üzerinden özneleşmeyi sağlarken bu süreç her zaman kadınlar için farklı erkekler için farklı işler. Ataerkil, kapitalist ve militarist sistem, merkezde ya da merkezin dışında, kadınları sınırlı bir biçimde özneleştirir. Ataerki kadınları ancak kategorileştirerek özneleştirir. Bunlardan en yaygını fahişe-bakire kadın karşıtlığıdır. *Berci Kristin Çöp Masalları*, kadınlara atfedilen fahişe-bakire kadın karşıtlığını bozar. Ancak bununla birlikte kadınların hem egemen söylemler hem de mensup oldukları kolektif kültür içinde ezildikleri göz ardı edilmez. Kuşkusuz merkez dışındaki kadınlar açısından daha sınırlı ve daha sancılı bir özneleşme süreci söz konusudur. Buna karşın, merkezde olmayan kadınlar pasif kurbanlar olarak temsil edilmez. Kadınlar; dilin ve sessizliğin kullanımı ve büyü, cin hikâyeleri, söylenti gibi çeşitli stratejilerle pasif kurbanlar değil aktif özneler olarak kendilerini ezen güç ilişkilerine karşı mücadele ederler. Özellikle *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye karakteri üzerinden böyle bir değerlendirme yapmak mümkündür. Kadınların stratejileri ve mücadeleleri tıpkı güç ilişkileri gibi kuşaktan kuşağa aktarılır. Anneler ile kızları benzer kaderleri yaşarken, kızların kuşağı hem annelerinden aktarılan stratejilerden hem de kendi kuşaklarının koşullarından kaynaklanan güçten beslenerek annelerinkiyle kısmen örtüşen kısmen farklılaşan öznellikler üretirler. Bu öznellikleri üretirken kolektif kimlikten ve melez dilden beslenirler. Bu noktada Latife Tekin'in anlatıları, merkezde

olmayan kadınların seslerini ve deneyimlerini aktarması, görünür kılması, kadınlara dayatılan ilişkileri dönüştürmesinden dolayı kadın yazını açısından da önemli bir yere sahiptir.

Latife Tekin'in bu çalışmada incelenen dört romanında –*Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Buzdan Kılıçlar* (1989) ve *Aşk İşaretleri* (1995)-- anlatılan kesimler kendi içinde bütünlüklü bireyler olarak değil ancak ve ancak kolektif olarak özneleşebilirler. Mensup oldukları kolektividen kopmaları, cemaat yapısından uzaklaşarak bireyleşmeleri anlamına gelmez. *Gece Dersleri* (1986) böylesi bir durumda öznenin ancak ve ancak parçalanacağına işaret eder. *Gece Dersleri*'nin kahramanı Gülfidan hem kendi sınıfı hem sol örgüt hem de geçmişi üzerinden bir kolektiviteye tutunamaz. Daha önceki romanlarda mırıltıyı duyulur kılan melez dil, bu romanda yerini farklı farklı sesleri parça parça açığa çıkaran bir roman diline bırakmıştır. Bu dil ancak öznenin parçalanmasını dillendirebilmektedir. Parçalanmanın anlatısı olarak nitelendirebileceğimiz *Gece Dersleri*'nde zaman, mekân ve bedenin parçalanması anlatının ve romanın parçalanmasıyla eşgüdümlü bir şekilde ifade edilir. Özneninin, kolektivitenin, dilin ve anlatının parçalanması bizi bütünüyle bir nihilizme ve hiçliğe sürüklemeyi. Bu parçalanma anlatısı, esasında dilin temsil etme işlevinin sorunsallaştırılması anlamına gelir. Bu sorunsallaştırma ise yazarın kendi öznelliğini ve dilin hakimiyetini sorgulaması açısından son derece önemli ve değerlidir.

Latife Tekin'in gerek *Sevgili Arsız Ölüm*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Buzdan Kılıçlar* ve *Aşk İşaretleri* gibi kolektif öznelliği ve melez dili kullanan romanları gerekse bunlardan kopuş ile açığa çıkan parçalanmayı anlatan *Gece Dersleri* birer başkaldırı

romanlarıdır. Roman türünün başkaldırısı olarak da yorumlayabileceğimiz bu eserler, özellikle gecikmiş modernitenin bir sorunsal olarak ortaya çıkardığı özne/özneleşme kavramlarının ve buna paralel olarak yazarlık otoritesinin sorgulanması açısından çok önemlidir. Bu özellikler sanatın hem büyüleyici hem de özgürleştirici yanını ortaya çıkarmaktadır. Latife Tekin, bazı yaşam deneyimlerini ve öznellikleri yok sayan, onlara yer vermeyen bir sanat ve edebiyat anlayışına karşı yeni ve isyankar bir melez dille direnir ve bu yolla yeni bir edebiyat üretimi gerçekleştirir. Bu açıdan edebiyatın üretimine ve tüketimine dair farklı tartışmalar açısından da verimli bir kaynaktır.

Bu bağlamda Latife Tekin'in anlatılarının Türkiye Edebiyatı içerisinde avangard ve alternatif metin üretiminin başarılı örneklerinden olduğu düşünülebilir. Bu üretim, burjuva bireyin hikâyesini ve gelişimini anlattığı varsayılan, modernite, kapitalizm ve aydınlanmadan beslenerek ortaya çıkan roman türünün, farklı modernite deneyimleri içinde farklı öznelerin hikâyelerini, farklı bir dille anlatabileceğine işaret eder. Latife Tekin'in romanları biçimsel olarak klasik roman anlayışından ayrılır. Bu anlatıları hem içerik hem de biçimsel açıdan klasik romandan ayıran unsur, sanatsal ve sıradan olan arasındaki sınırlarla oynanması ve bu sınırlar arasındaki keskin çizgilerin silikleştirilmesidir. Bu noktada epik/trajik/romantik kahraman sıradan, yoksul ve gerçek bir kimliğe bürünmektedir. Ancak bireysel kimlik sıradan kolektifliğin içinde erimektedir. Bu erime kimi zaman melez bir dil, "kırık bir Türkçe", tahakküm karşısında kolektif direniş ve kolektif kimlik içinde gerçekleşir.

Latife Tekin'in melez dili/romanı geleneksel türlerden, sözlü kültürden beslenir ancak yerel ölçekte sınırlı kalmaz. Yerellik ve kendine özgü bir melez dil; yoksulluk gibi, göç

gibi, az gelişmişliğin modernizmi gibi, toplumsal cinsiyet gibi pek çok evrensel kolektif deneyimin ifade edilmesinde kullanılmıştır. Bu yönüyle Latife Tekin'in metinleri ve yazarlığı Edward Said'in sözleriyle sadece "kendi halkının kolektif acılarını temsil etme, çektiklerine tanıklık etme, hala ayakta olduğunu gösterme, belleğini pekiştirme" gibi belirli entelektüel yükümlülükleri yerine getirmez aynı zamanda "krizi evrenselleştirmek, belli bir ırkın ya da ulusun çektiği acıları daha geniş bir insani bağlama oturtup bu deneyimi başkalarının acılarıyla ilişkilendirmek"¹²³ gibi işlevlere de sahiptir. Bu işlevlerle Latife Tekin'in romanları yerel ve evrensel; edebi ve politik sorumlulukları üstlenen metinlerdir. Bu nedenle de farklı kültürlerle aktarıldığında belirli anlamlar uyandıracak ve ilgi çekecektir.

Latife Tekin'in ürettiği melez öznellikler ve melez dil hem edebi hem de politik açıdan Türkiye Edebiyatı içerisinde, özellikle 1980'lerde çok önemli bir milada tekabül eder. 1980 sonrası, tüm dünyada ve de Türkiye'de depolitizasyonun hakim olduğu bir dönemde yazmaya başlayan Latife Tekin, estetik ile politik arasında kurulan karşıtlık ilişkisini bulanıklaştırır. Bu süreçte ancak bu karşıtlık ilişkisini bozup yeniden kurarak edebi ve politik anlamda yeni bir söz söyleyebilme, yeni metinler üretebilme, yazılmayanı yazabilme imkanı yakalar. Bu zamana kadar ana-akım metinler içerisinde kendilerine yer bulamamış kesimlerin hayatları, acıları, inançları, arzuları, çaresizliği ve de yenilgisi dile dökülür. Politik bir düzlemden bakıldığında çaresizliği ve yenilgiyi estetize etmesi ve yazının dışında direnişin olanaklarını yok sayması eleştirilebilir. Ancak yazmak bir eylemlilik olarak hala mevcuttur ve bir anlamda politik konum roman

¹²³ Edward Said, *Entelektüel*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 51.

türünün yapısına da işlemiştir. Dolayısıyla bu estetizasyon süreci aynı şekilde tersten okunduğunda estetiğin politizasyonunu da beraberinde getirir. Latife Tekin, en azından ilk beş romanında, edebiyatın bir üretim alanı, bir direniş alanı olduğu kadar estetik ve sanat alanı olduğunu da vurgular ve bu alanların birbirlerini besledikleri ölçüde romanın/edebi-politik dilin ortaya çıkacağını gösterir.

Kaynakça:

- "Edebiyat Kanonu Dosyası", *Kitap-lık*. Yapı Kredi Yayınları. (64) Ocak 2004.
- Alatlı, Alev. *Aydın Despotizmi*. İstanbul: Alfa, 2002.
- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Yusuf Alp & Mahmut Özışık (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2000 (4.Baskı).
- Altuğ, Fatih. "Arafta Kalmışlık Olarak Yoksulluk: Latife Tekin'in Minör Edebiyatı", www.araf.net.tr.
- "Sevgili Arsız Ölüm: Madun Konuşabilir Mi?", *Mizan*. (7) Eylül/Kasım 2001:30-34.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londra & New York: Verso, 1991.
- Anderson, Linda. *Autobiography*. Londra & New York: Routledge, 2001.
- Atay, Oğuz. *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000 (21.Baskı).
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Cem Soydemir (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bammer, Angelika (der.). *Displacements: cultural identities in question*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Belge, Murat. "Türk Roman Geleneği ve 'Sevgili Arsız Ölüm'", *Toplum ve Bilim*. (25/26) Bahar-Yaz 1984:59-68.
- Bell, Viki. *Feminist Imagination*. Londra: Sage Publications, 1999.
- Benhabib, Şeyla. *Modernizm, Evrensellik ve Birey*. Mehmet Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Berg, Maggie. "Luce Irigaray's 'Contradictions': Poststructuralism and Feminism",

Signs. Ağustos 1991:50-70.

Berger, John. "Rumour" (Preface to *Tales From The Garbage Hills*), Londra. Marion Boyars Publishers, 1996:5-8.

Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Ümit Altuğ & Bülent Peker (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2001 (4.Baskı).

Bhabha, Homi K. "Culture's In-Between", Stuart Hall ve Paul de Guy (der.) *Questions of Cultural Identity* içinde, Londra: Sage Publications, 1996:53-60.

Bozdoğan, Sibel ve Reşat Kasaba (der.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Bourdieu, Pierre." Language and Symbolic Power", John B. Thompson. (yay. haz.).

Gino Raymond ve Matthew Adamson (çev.). Cambridge: Harvard Univ. Press, 1991

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

----- *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. California: Standford University Press, 1997.

Cantek, Levent. "Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekliğin Düalizmleri", *Toplum ve Bilim*. Bahar, 2001:(188-200).

Cassier, Ernst. "Word Magic: The Primitive Power of Language" Patrick Gleeson ve Nancy Wakefield (der.) *Language and Culture: A Reader* içinde, A Bell and Howell Company, 1968: 74-82.

Cavarero, Adriana. *Relating Narratives Storytelling and Selfhood*. Londra & New York:

Routledge, 2000.

Childs, Peter ve R. J. Patrick Williams. *An Introduction to Post-Colonial Theory*.

Londra: Prentice Hall, 1997.

Clément, Catherine. *Şeytanın Orospusu*. Rifat Madenci (çev.). İstanbul: Telos, 1996 (2.

Baskı).

Dallery, Arleñ B. "The Politics of Writing (the) Body: Écriture Féminine", Anne C.

Hermann ve Abigail J. Steward (der.) *Theorizing Feminism Parallel Trends in the Humanities and Social Sciences* içinde, Westview Press, 1994: 288-300.

Davies, Bronwyn. *A Body of Writing*. New York & Oxford: Altamira Press, 2000.

Davis, Kathy ve Sue Fisher. "Power and the Female Subject", Sue Fisher ve Kathy

Davis (der.) *Negotiating at the Margins* içinde, New Brunswick: Rutgers University Press, 1993:3-20.

Demir, Erol. "Kamusal Mekân ve İmge: Gençlik Parkı'nın Değişen Anlamı", *Toplum ve Bilim*. (94) Güz 2002:109-142.

Demirtaş, Sibel, Bülent Diken ve İştar B. Gözaydın. "Mekân ve Ötekiler" *Defter*. (9/28)

Yaz 1996: 39-43.

Dews, Peter. "Jacques Lacan: A Philosophical Rethinking of Freud" *Logics of*

Disintegration. Post-Structuralist Thought and the Claims of Critical Theory içinde, Londra: Verso, 1987: 45-86.

Donovan, Josephine. *Feminist Teori*. İstanbul: İletişim, 2001(2. Baskı).

Doyle, Laura. *Bordering on the Body: The Racial Matrix of Modern Fiction and*

Culture. New York & Oxford: Oxford University Press, 1994.

Eagleton, Mary. "Adrienne Rich, Location and the Body", *Journal of Gender Studies*

(9 /3) 2000: 299-312.

- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, Inc., 1967.
- Faubion, James D. (der.). *Rethinking the Subject*. Boulder & San Francisco & Oxford: Westview Press, 1995.
- Ferguson, Kathy. *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Foucault, Michel. "Özne ve İktidar", Kâmil Pak (çev.). *Defter*. (11/34) Yaz 1998: 151-167.
- , Huck Gutman ve Patrick H.Hutton. *Kendini Bilmek*. Gül Çağalı Güven (çev.). İstanbul: Om Yayınları, 1999.
- Fraser, Nancy ve Linda Nicholson. "Social Criticism without Philosophy", J.Nicholson (der.) *Feminism/Postmodernism* içinde, Routledge, 1990: 85-103.
- Friedman, Ellen G. "Where are the Missing Contents? (Post)Modernism, Gender and the Canon", Jean Pickering ve Suzanne Kehde (der.) *Narratives of Nostalgia, Gender and Nationalism* içinde, Macmillan Press, 1997: 159-181.
- Guha, Ranajit ve Gayatri Chakravorty Spivak (der.). *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Gürbilek, Nurdan. "Mırıltıdan Dile", *Defter*. (27) Bahar 1996: 45-61.
- Howry, Allison Lea ve Julia T. Wood, "Something Old, Something New, Something Borrowed: Themes in the Voices of a New Generation of Feminists", *The Southern Communication Journal*. Memphis: (66/4) Yaz 2001: 323-337.
- Irigaray, Luce. "When Our Lips Speak Together", *Signs*. (7/1) 1981:200-222.
- İrızık, Sibel. "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", *Toplum ve Bilim*. (75) Kış 1997: 33-47.

- ve Jale Parla. *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcad Edilişi*. İstanbul:Metis Yayınları, 1998.
- Kandiyoti, Deniz. “Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar”, Sibel Bozdoğan & Reşat Kasaba (der.) *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999: 99-135.
- ve Ayşe Saktanber (der.). *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*. New Jersey: Rutgers University Press, 2002.
- Kaplan, Cora. “Speaking/Writing/Feminism”, Sandra Kemp ve Judith Squires (der.) *Feminisms* içinde, Oxford: Oxford University Pres, 1997: 37-44.
- Keyder, Çağlar. “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, Sibel Bozdoğan & Reşat Kasaba (der.) *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999: 29-42 .
- Kirby, Kathleen. *Indifferent Boundaries Spatial Concepts of Human Subjectivity*. New York& Londra: The Guilford Pres, 1996.
- Kojeva, A. “Köle-Efendi Diyalektiği”, *Defter*. Ekim-Kasım 1988: 7-29.
- Kurtuluş Cephesi “1980’lerden Günümüze Kitle Pasifikasyonu ve Sonuçları”, www.kurtuluscephesi.com.
- Lanser, Susan. “Queering Narratology”, John Horton ve Andrea T. Baumeister (der.) *Literature and the Political Imagination* içinde, Londra & New York: Routledge, 1996.
- Layoun, Mary N. “Fictional Genealogies”, *Travels of a Genre. The Modern Novel and Ideology* içinde, Princeton & New Jersey: Princeton University Press, 1990: 3-20.

Le Guin, Ursula. *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar. Ursula Le Guin'den Seçme Yazılar.*

İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

McClintock, Anne. "Aile Bağları: Toplumsal Cinsiyetçilik, Milliyetçilik ve Aile", Aysel

Yıldırım (çev.). *Feminist Çerçeve*, Mart 2001: 104-117.

Meren, Asuman. "Diyarbakır Kültür ve Sanat Festivali'nden"

www.mmo.org.tr/izmir/bulten/2002-07/pll.htm

Millett, Kate. *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel, 1987 (2. Baskı).

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londra & New York:

Routledge, 1986.

Nalbantoğlu, Gülsüm. "Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler",

Sibel Bozdoğan & Reşat Kasaba (der.) *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal*

Kimlik içinde, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999 :153-167.

O'Connor, Mary. "Subject, Voice, and Women in Some Contemporary Black American

Women's Writing", Dale M. Bauer ve Susan Jaret McKinstry (der.) *Feminism,*

Bakhtin, and the Dialogic içinde, Albany: State University of New

York Press, 1991: 199-217.

Oktay, Ahmet. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: B/F/S Yayınları, 1986.

Ong, Walter. *Sözlü ve Yazılı Kültür. Sözüün Teknolojileşmesi*. Sema Postacıoğlu Banon

(çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2003 (3.Baskı).

Oskay, Ünsal (yay. haz. ve çev.) *Eстетik ve Politika*. İstanbul: Eleştiri Yayınevi, 1985.

Özkan, Hande. "Türkiye'de Tek Parti Dönemi Coğrafya ve Mekân Anlayışları", *Toplum*

ve Bilim. (94) Güz 2002:143-174.

Pamuk, Orhan. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", *Defter*. Bahar 1995: 31-

45.

Parla, Jale. "The Burden and the Bildung: The Nightmare of History in Turkish Women's Writing", Konferans Bildirisi. Türkiye'de Kadının Yüzyılı Sempozyumu, 2000a.

------. *Don Kişot'tan Günümüze Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000b.

Pile, Steve ve Nigel Thrift (der.). *Mapping the Subject : Geographies of Cultural Transformation*. Londra & New York: Routledge, 1995.

Rasmussen, David. "Rethinking Subjectivity: Narrative Identity and the Self", R. Kearney (der) *Paul Ricoeur. The Hermeneutics of Action* içinde, Londra: Sage Publications, 1996:159-173.

Said, Edward. *Entelektüel*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

Sarıkartal, Çetin. "Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı", *Toplum ve Bilim*. (94) Güz 2002:70-85.

Savaşır, İskender. "Yazı ve Yoksulluk", Latife Tekin ile Röportaj. *Defter*. (1) Ekim-Kasım 1987: 133-148.

------. Hüsamettin Arslan ve Hasan Bülent Kahraman. "1980'lerin Kültürel Ortamı", Açık Oturum Metni. *Varlık*.(Temmuz 1990): 17-23.

Scott, James. *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. Alev Türker (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

Sezer, Sennur. "Latife Tekin, Dil ve Masumiyet", *Evrensel Kültür* sayı 127.

www.evrenselbasim.com

Siegal, Deborah L. "The Legacy of the Personal: Generating Theory in Feminism's Third Wave", *Hypathia*. Bloomington: (12/3) Yaz 1997: 46-76.

Sim, Stuart. *Derrida ve Tarihin Sonu*. Kaan H. Ökten (çev.) İstanbul: Everest Yayınları,

2000.

Somay, Bülent. "Hiçbir Yere Ait Olmayan Özne", *Defter*. (14/44)Yaz 2001:111-136.

Spargo, Tamsin. *Foucault ve Kaçıklık Kuramı*. Kaan H. Ökten (çev.) İstanbul: Everest Yayınları, 2000.

Spivak, Gayatri. "Three Women's Texts and the Critique of Imperialism", Catherine Belsey and Jane Moore (der.) *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* içinde, MA: Blackwell, 1997:145-165.

Suner, Asuman. "1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Tabutta Rövaşata'da Agrafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet", *Toplum ve Bilim*. (94) Güz 2002: 86-108.

Tekin, Latife. *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001 (16. Baskı).

----- . *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: Metis Yayınları, 1990 (8. Baskı).

----- . *Gece Dersleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999 (6. Baskı).

----- . *Buzdan Kılıçlar*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997 (3.Baskı).

----- . *Aşk İşaretleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995 (1. Baskı).

Tura, Saffet_Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996 (Genişletilmiş 2. Baskı).

Türkeş,A.Ömer. "Taşra İktidarı", *Toplum ve Bilim*. Bahar, 2001:201-234.

Wagner, Peter. *Modernliğin Sosyolojisi Özgürlük ve Cezalandırma*. Mehmet Küçük (çev.) İstanbul: Sarmal Yayınları, 1996.

Wolfreys, Julian. *The Rhetoric of Affirmative Resistance Dissonant Identities from Carroll to Derrida*. New York: St Martin's Press, 1997.

Worthington, Kim L. *Self As Narrative: Subjectivity and Community in Contemporary Fiction*. New York: Clarendon Press, 1996

Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. Londra & New York:
Methuen, 1984.

----- . *Lacan ve Postfeminizm*. Ebru Kılıç (çev.). İstanbul: Everest, 2000.