LEYLÂ ERBİL'İN ÖYKÜLERİNDE ÖZNELLİK, DİL VE ANLATIM

SEMİHA ŞENTÜRK

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2009

SUBJECTIVITY, LANGUAGE AND NARRATION IN LEYLÂ ERBİL'S SHORT STORIES

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in the Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Semiha Şentürk

Boğaziçi University

2009

Thesis Abstract

Semiha Şentürk, “Subjectivity, Language and Narration in Leylâ Erbil’s Short Stories”

This study explores the subjectivity of characters in Leylâ Erbil's short stories and the construction of this subjectivity by the social ideology and its discourses through analyzing prominent literary genres and narration techniques in the stories. The theoretical basis of this study depends on Althusser’s and Foucault’s theories of subjectivity because the subjectivity of characters in Leylâ Erbil's short stories does not result from an essentialist and humanist basis, but they are constructed by the institutions of the state and family, and by the ideologies of religion and nationalism. Unlike the essentialist and humanist way of thinking, which attributes an essence to the individual by emphasizing its free will and self-conscious, Althusser and Foucault bring out how a human is constructed as a subject using the notions of "ideology" and "discourse." Therefore, this study argues that Leylâ Erbil by using specific narration techniques in her stories, depicts the subjectivity created by the tools of state and family, and the ideologies of religion and nationalism, and as a result implicitly criticizes the subjectivity created by these tools and ideologies by demystifying them.

Tez Özeti

Semiha Şentürk, "Leylâ Erbil'in Öykülerinde Öznellik, Dil ve Anlatım"

Bu çalışma, Leylâ Erbil'in öykülerindeki karakterlerin öznelliğini ve bu öznelliğin toplumsal ideoloji ve onun ürettiği söylemler tarafından nasıl kurulduğunu öykülerde öne çıkan ve bu öznelliğin görünür kılınmasını sağlayan edebi türler ve anlatım tekniklerini çözümleyerek incelemektedir. Çalışmanın kuramsal temeli Althusser'in ve Foucault'nun öznellik kuramlarına dayanmaktadır. Bunun sebebi ise Leylâ Erbil'in öykülerindeki karakterlerin öznelliğinin insancı (hümanist) ve özcü bir temele dayanmaması, bunun aksine karakterlerin öznelliğinin devlet, aile gibi kurumlar ve din, milliyetçilik gibi ideolojiler tarafından kurulmuş olmasıdır. Althusser'in ve Foucault'nun öznellik kuramları da insanın özgür iradesi ve özbilincini merkeze alarak ona belirli bir öz atfeden özcü ve insancı yaklaşımın aksine ideoloji ve söylem gibi kavramları kullanarak kişinin nasıl olup da özne olarak kurulduğunu açığa çıkarır. Bu doğrultuda, bu çalışmada Leylâ Erbil'in öykülerinde belirli türsel özellikleri ve anlatım tekniklerini ön plana çıkararak, devlet, aile gibi aygıtların ve din, milliyetçilik gibi ideolojilerin yarattığı öznelliği sergilediği ve böylelikle bu aygıtların ve ideolojilerin ürettiği öznelliğin büyüsünü bozarak onları eleştirdiği iddia edilmektedir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……vi

BİRİNCİ BÖLÜM: GİRİŞ……1

Modern Özne: Fail Özneden Tabi Özneye……...1
Modernitenin Eleştirisi……..8
Althusser ve İdeoloji Kuramı…….....11
Öznelliği Kuran Söylem ve İktidar…….16

İKİNCİ BÖLÜM: ÖZNELLİĞİN KURULUŞU……26
"Baltık"ta Devlet ve Öznelliği Kuran Şiddet…….....27
"Kutsal Aile" ve "Diktatör"de Öznelliğin Aile içinde Kuruluşu……...38
"Üç Arkadaş ya da Oyun"da İktidar İlişkilerinin Kurduğu Özne……...56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ÖZNEDEN YANSIYANLAR…….62

"Gündelik" ve "Konuşmalardan Bıkan"da Güce Tapınan Özne……...66
"Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II"de Başkaldıran Öznenin Yenilişi ve Delilik……..83
"Ayna", "Bunak", "Tanrı", "Ölü", "Hokkabazın Çağrısı"nda Söylem ve İdeolojinin Ürettiği ve Delirttiği Özneler…….....99

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: SONUÇ…….....116

KAYNAKÇA…….....121

ÖNSÖZ

"Leylâ Erbil'in Öykülerinde Öznellik, Dil ve Anlatım" başlıklı bu tezi seçmemdeki temel sebep gerek biçimi gerekse içeriğiyle Türk edebiyatında modernist edebiyatın önemli bir temsilcisi olan Leylâ Erbil'in edebiyatını öyküleri aracılığıyla çözümlemek ve anlamak; bu yolla da Türk edebiyatında özellikle akademik alanda yeterince üzerinde durulmamış modernist yazarlardan birini ve modernist edebiyatı gündeme gelmesine aracı olmaktır.

Bu çalışmanın temel amacı, Leylâ Erbil'in öykülerindeki karakterlerin öznelliğini ve bu öznelliğin toplumsal ideoloji ve onun ürettiği söylemler tarafından nasıl kurulduğunu öykülerde öne çıkan ve bu öznelliğin görünür kılınmasını sağlayan edebi türler ve anlatım teknikleri aracılığıyla ve yakın okuma yöntemi ile incelemektir.

Leylâ Erbil'in öykülerindeki karakterlerin öznelliğini inceleyen bu çalışmanın kuramsal temeli, Louis Althusser'in ve Michel Foucault'nun öznellik kuramlarına dayanmaktadır. Bunun sebebi ise Leylâ Erbil'in öykülerindeki karakterlerin öznelliğinin insancı (hümanist) ve özcü bir temele dayanmaması, bunun aksine devlet ve aile gibi kurumlar ile din ve milliyetçilik gibi ideolojiler tarafından kurulmuş olmasıdır. Althusser'in ve Foucault'nun öznellik kuramları da insanın özgür iradesi ve özbilincini merkeze alarak ona belirli bir öz atfeden özcü ve insancı yaklaşımın aksine ideoloji ve söylem gibi kavramları kullanarak kişinin nasıl olup da özne olarak kurulduğunu açığa çıkarır. Bu doğrultuda, bu çalışmada Leylâ Erbil'in öykülerinde belirli türsel özellikleri ve anlatım tekniklerini ön plana çıkararak, devlet, aile gibi aygıtların ve din, milliyetçilik gibi ideolojilerin yarattığı öznelliği

sergilediği ve böylelikle bu aygıtların ve ideolojilerin ürettiği öznelliğin büyüsünü bozarak onları eleştirdiği iddia edilmektedir.

Buna göre tezin giriş bölümü olan "Modern Özne: Fail Özneden Tabi Özneye" başlıklı bölümde Althusser'in öznelliğin kuruluşunu açıklayan ideoloji kuramıyla Foucault'nun öznelliği kurduğunu söylediği söylem ve iktidar kavramları tartışılmaktadır. Foucault ve Althusser'in neden "kurulan bir öznellik"ten bahsettiklerinin anlaşılabilmesi için ise ideoloji ve söylem kavramlarıyla sorunsallaştırdıkları modernitenin özgür irade, sorumluluk ve özbilinç sahibi insan görüşüne dayanan öznellik anlatısına değinilmektedir.

Tezin "Öznelliğin Kuruluşu" başlıklı birinci bölümünde, öznelliğin nasıl ve hangi yollarla toplumsal ideoloji ve bu ideolojinin ürettiği söylemler doğrultusunda kurulduğu Erbil'in öykülerinde ön plana çıkan bazı edebi türler ve anlatım tekniklerinin çözümlenmesi aracılığıyla gösterilmektedir. Buna göre bu bölüm öykülerde yansıyan özneleştirme yolları ve bu yolların uygulayıcısı olan toplumsal kurumlar arasındaki ilişki gözetilerek dört alt başlıktan oluşturulmuştur. Bu bölümün ilk alt başlığı olan " 'Baltık'ta Öznelliği Kuran Devlet ve Şiddet" te, "Baltık" adlı öykü ele alınmaktadır. Bu öyküde devletin ve Althusser'in devletin baskıcı aygıtlarından biri olarak tanımladığı cezaevinin özneleştirme yollarının fantastik türünün özelliklerinin ön plana çıkarılarak gösterildiğine değinilmektedir. " 'Kutsal Aile' ve 'Diktatör'de Öznelliğin Aile İçinde Kuruluşu" adlı bölümde ise "Kutsal Aile" ve "Diktatör" öyküleri ele alınarak aile kurumunun öznelliği nasıl kurduğu gösterilmektedir. Buna göre, aile kurumunda öznelliğin kuruluşunun "Kutsal Aile" de fantastik türünün, "Diktatör"de ise tekinsiz türünün özelliklerinin ön plana çıkarılmasıyla gösterildiği ortaya konulur. "Öznelliğin Kuruluşu" bölümünün son başlığı olan " 'Üç Arkadaş ya da Oyun'da İktidar İlişkilerinin Kurduğu Özne" adlı

bölümde ise “Üç Arkadaş ya da Oyun” adlı öyküde tekinsiz türü aracılığıyla karakterlerin öznelliğinin kişiler arasındaki iktidar ilişkileri yoluyla nasıl kurulduğu gösterilmektedir.

Tezin ilk bölümünde öznelliğin çeşitli toplumsal kurumlar ve onların özneleştirme yollarıyla toplumsal ideoloji ve onun ürettiği söylemler doğrultusunda kurulduğu ortaya konulduktan sonra, tezin “Özneden Yansıyanlar” başlıklı ikinci bölümünde ise öykülerde kullanılan anlatım biçimleri aracılığıyla karakterlerin öznelliği çözümlenmektedir. Bu bölüm karakterlerin öykülerde yansıyan öznelliklerine göre üç ana bölüme ayrılmıştır: “ ‘Gündelik’ ve ‘Konuşmalardan Bıkan’da Güce Tapınan Özne” adlı bölümde ele alınan “Gündelik” ve “Konuşmalardan Bıkan” adlı öykülerde gerçeküstücülüğün otomatik yazı tekniği ve bu tekniğin bir aracı olan apaçık imge yoluyla karakterlerin muktedir konumda olma çabalarının yansıtıldığına değinilmektedir. İkinci bölüm olan “Bilinçli Eğinim I” ve “Bilinçli Eğinim II”de Başkaldıran Öznenin Yenilişi ve Delilik” adlı bölümde çözümlenen öykülerde ise bir önceki bölümdeki öykülerde olduğu gibi otomatik yazı tekniği ve apaçık imge kullanılarak karakterlerin toplumun sunduğu öznelliğe eylemleri aracılığıyla direnmek istedikleri ancak toplumun kendilerine çizdikleri sınırların dışına çıkmaya çalışınca delirdikleri gösterilmektedir.“ ‘Ayna’, ‘Bunak’, ‘Hokkabazın Çağrısı’, ‘Ölü’ ve ‘Tanrı’da Söylem ve İdeolojinin Delirttiği Özneler” başlıklı bölümdeki öykülerde ise otomatik yazı tekniği aracılığıyla karakterlerin toplumsal ideolojiyi ve bu ideolojiyi yansıtan söylemleri benimsedikleri için delirdikleri gösterilir.

Leylâ Erbil’in öykülerinde öznelliğin toplumsal ideoloji doğrultusunda nasıl kurulduğuna ve bu öznelliğin nasıl yansıtıldığına değinildikten sonra ise sonuç

bölümünde Erbil'in öykülerinde yer verdiği öznellik bağlamında modern Türk edebiyatı içinde nasıl bir yer aldığına değinilecektir.

Leylâ Erbil'in üç öykü kitabı bulunmaktadır: *Hallaç* (1960), *Gecede* (1968) ve *Eski Sevgili* (1977). Yukarıda adı geçen ve benim bu çalışmada ele aldığım öykülerden "Ayna", "Ölü", "Tanrı" ve "Hokkabazın Çağrısı" *Gecede* adlı öykü kitabında, "Bunak" *Eski Sevgili*'de, diğerleri ise *Hallaç*'ta bulunmaktadır. Bu öykü kitaplarında yer alan diğer öyküler zorunlu olarak dışarıda bırakılmıştır. Öznellik kavramı geniş bir kavram olduğundan ve öznellik konusunda pek çok farklı kuram bulunduğu için öykülerde yansıtılan öznelliği çözümlerken belirli bir çerçeve doğrultusunda zorunlu olarak sınırlamaya gidilmiştir. Bunun sonucu olarak, çalışmamda Leylâ Erbil'in üç öykü kitabında en çok ön plana çıkan ve belli bir başlık altında ele alabileceğim öznellik biçimine yer verdim. Bir başka deyişle, bu öykü kitaplarındaki öykülerde yansıyan ortak öznellik biçimlerini ele aldım.

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Modern özne: Fail Özneden Tabi Özneye

Çalışmanın giriş bölümünde Althusser ve Foucault'nun öznellik kuramlarına değinilecektir. Ancak bundan önce modernite anlatısının öznellik görüşünün dayandığı Kartezyen felsefe ve aydınlanma düşüncesinin öznellik anlayışına yer verilecektir. Bunun sebebi, Althusser ve Foucault'nun öznellik kuramlarının, modernitenin Kartezyen felsefe ve Aydınlanma düşüncesinin ürünü olan akılcı, bütünlüklü ve özgür irade sahibi öznellik anlatısına yönelik bir eleştiri olmasıdır. Böylelikle öznellik meselesinde fail özne görüşünün yerini tabi özne görüşüne nasıl bıraktığı gösterilecektir.

Modern özne kavramının temelleri 17. yy.'da Descartes tarafından atılmıştır. Modernite öncesi, kişinin ve toplumun varoluşu ve kaderi insan iradesinden bağımsız, aşkın bir varlığa -Tanrı'ya- dayandırılıyordu. Kartezyen felsefe ise doğaya, topluma ve insana hükmeden, bunları biçimlendiren, dünyanın merkezinde duran bir tanrının yerine aklını ve düşünme yetisini kullanarak dış dünyayı ve kendi varlığını kavrayabilen ve yönlendirebilen insanı koyar.[1] İnsanın bu merkezi konumu kazanmasında Descartes'ın dış dünya ve kişinin kendi varlığı konusunda kesin bilgilere ulaşmak için kullandığı yöntemli kuşkuculuk ve bu yöntem sonucunda vardığı bilgilerin önemli bir yeri vardır. Yöntemli kuşkuculuk, kişinin şüphe duymayı bir araç olarak kullanarak dış dünya ve kendisi hakkında kesin bilgilere ulaşacağını varsayan bir yöntemdir. Yöntemli kuşku, kişinin kesin bilgiye ulaşmak için dış dünyadaki nesnelerden, bedeninden ve duyularla elde edilen her türlü

[1] Couze Venn, *Occidentalism: Modernity and Subjectivity* (London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2000), s. 18.

bilgiden sistemli düşünme yoluyla şüphe duymasıdır. Descartes bu yöntemle şu sonuca varır: Bütün kuşku gerekçeleri haklı olsalar bile bir şey kesindir: Düşündüğüm zaman hatta baskı altında düşündüğüm zaman bile kendi varlığımdan eminim, yani "düşünüyorum o halde varım." Descartes'e göre yöntemli kuşku sonucu ulaşılan bu gerçeğe şüpheyle yaklaşılmaz. [2] Yöntemli kuşkuculuk, kişinin düşünme yetisine ve özgür iradesine duyulan güveni yansıtır. Çünkü bu yönteme göre, akıl ve düşünme yetisine sahip olan kişi, bunu iradesi doğrultusunda dış dünyayı anlamak ve yön vermek için kullanabilir. Buna göre, yöntemli kuşku, dış dünyanın kesin ve mutlak bir hakikati olduğunu ve kişinin akıl ve sistemli düşünme yoluyla buna ulaşabileceğini iddia eder. [3]

Charles Taylor'a göre, Descartes ortaya koyduğu felsefe ile yalnızca insanın iradesinden ve düşüncesinden bağımsız Tanrı merkezli bir öznellik anlayışının yerine kişinin aklını, düşünme yetisini ve iradesini koymakla kalmaz, aynı zamanda insan aklına, sistematik düşünceye, kişinin özgür iradesine de modern-öncesi dönemlerden hiçbirinde görülmeyen ayrıcalıklı bir konum verir.[4] Taylor'a göre, akla ve özgür iradeye verilen bu konumun iki önemli sonucu vardır. Bunlardan birincisi, yöntemli kuşku aracılığıyla kişinin dış dünyayı ve kendi bilincini gözlemlenecek, sonuç çıkarılacak bir olgu olarak nesneleştirmesidir (objectify). Bu nesneleştirmenin kaçınılmaz sonucu da dış dünyanın bilgisini edinmek için kişinin kendi iradesiyle aklını ve düşünme yetisini denetlemesi ve bu amaç doğrultusunda aklını dış dünyanın ve kendi varlığının bilgisini edinmek için araçsal olarak kullanmasıdır: "Kartezyen düşünce akılcılığa ya da düşünme gücüne bilginin, anlamanın ya da

[2] Afşar Timuçin, *Descartes Felsefesine Giriş* (İstanbul: Kuram Yayınları, 1980), s. 66-76.

[3] *A.g.e*., s. 77-80.

[4] Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Mass: Cambridge University Press, 1992), s. 143.

kesinliğin ihtiyaç duyduğu standartları karşılayan düzeni kuran bir kapasite olarak bakar."[5] Taylor, bunu "aklın araçsal kontrolü" (*instrumental control of reason*) olarak adlandırır.[6] Kartezyen felsefeyle kişinin aklının ve özgür iradesinin dış dünyaya hükmeden bir merkez haline gelmesinin diğer sonucu ise insana ve onun iradesine dayalı etik anlayışı beraberinde getirmesidir. Taylor'a göre, Kartezyen felsefeden önce etiğin kaynağı Tanrı düşüncesi ya da dinsel söylemdi, Descartes'ın öznellik anlayışı ise insanı bilginin kaynağı kıldığı gibi, ahlaki düşüncenin de kaynağı yapar. Kartezyen felsefeye göre, kişi akıl yoluyla dış dünyanın bilgisini elde edebileceği gibi, yine akıl ve irade yoluyla iyinin bilgisine de ulaşabilir. Buna göre, ahlaki bilginin kaynağı insanın dışında bir yerde -örneğin dinsel bilgi- değildir, insan kendinde var olan bu bilgiye akıl yoluyla ulaşabilir.[7]

Görüldüğü gibi, Descartes'ın temellerini attığı modernitenin öznellik anlayışına göre insan, dış dünyanın bilgisini doğrudan elde edebilen, yorumlayan ve ona yön veren bütün dünyanın etrafında döndüğü yetkin bir merkezdir. Dış dünyanın değişmez, mutlak bir hakikati olduğu gibi, insan da akıl ve sistemli düşünme yoluyla hakikate ulaşabilecek yetkin bir varlıktır. Descartes'ın ortaya koyduğu öznellik anlayışı modernite için bir dönüm noktasıdır ve modern-öncesi öznellik anlatılarından köklü bir kopuşu ifade eder. Bu öznellik anlayışı, kendisinden sonra gelen ve modernitenin toplumsal ve kültürel temellerinin atıldığı aydınlanma düşüncesini de etkileyecek "mitsel" bir özne yaratmıştır. Bu öznellik anlatısı, modern öncesi dönemlerden farklı olarak kişinin bireysel ve toplumsal geleceğine mistik ya da aşkın herhangi bir varlığın etkisi altında olmadan yön verebileceği görüşüne

[5] *A.g.e.*, s. 147.

[6] *A.g.e.*, s. 143.

[7] *A.g.e.*, s. 143.

dayanır. Burada artık merkezde olan insanın özgür iradesi ve sorumluluğudur. Kişi bunları hem toplumsal hem de bireysel varoluşunun anlamını ve hakikati bulmak, iyi olana ulaşmak için kullanabilir. Couze Venn, modern öncesi öznellik anlatılarıyla modernitenin öznellik anlatısı arasında temel bir ayrım yapar. Venn'e göre, modern öncesinde kişinin varoluş amacı dinsel temelli söylemler tarafından ruhsal özgürleşme ve günahlardan arınma olarak belirlenmiştir. Venn, bu amacı hacıların mağfiret (salvation) için yaptıkları yolculuğa benzetir**.** Modernite söyleminde ise ruhsal arınma için yapılan bu yolculuğun amacının, insanın aklını yetkinleştirmesi yoluyla kendi eksikliklerini ve kusurlarını gidermesi, böylelikle kendisini ve insanlığı özgürleştirmesine dönüştüğünü belirtir.[8] Nitekim insanın kendisini ve insanlığı akıl yoluyla özgürleştirebileceği düşüncesi Kartezyen öznellik anlayışından büyük etkiler taşıyan aydınlanmanın da temelini oluşturur.

Descartes'in çığır açıcı öznellik tanımı, aydınlanma düşüncesinin öznellik anlayışını ve bu görüşün şekillendirdiği tarih ve toplum anlayışını büyük ölçüde etkilemiştir. Aydınlanma düşüncesi, dünyanın düzenini ve varoluşunu yetkin ve tanrısal bir güç olarak tanımladığı akla (*logos*) dayandırır. Tarihin bu evrensel akıl tarafından yönlendirilen ve iyiye, doğruya giden bir ilerleyişi olduğu iddia edilir.[9] Toplumsal yaşam, kültür, yasal düzen ve toplumsal kurumlar da bu yetkin ve güçlü aklın bir sonucu olarak görülür. İnsan aklının ve iradesinin de bu evrensel ve toplumsal düzeni bilebileceği ve ona yön verebileceği savunulur. Buna göre, aydınlanmada kişinin özgür iradesine, aklına, sorumluluk ve özbilinç gibi yetilerine duyulan güvenle Kartezyen öznellik görüşüyle temelleri atılan insancı (hümanist)

[8] Venn, *a.g.e.*, s. 39.

[9] Couze Venn, tarihin yeniye, daha iyi olana doğru giden bir ilerleme olduğu düşüncesinin temellerinin Kartezyen felsefede var olduğunu belirtir. Venn'e göre kişinin aklını denetlemesi yoluyla hakikate sistemli ve aşamalı bir yöntemle ulaşabilmesi düşüncesi Ortaçağ'a hakim olan tarihin ve zamanın döngüsel olduğu görüşünü sarsmış ve bu döngüsel zaman fikrinin yerini aklın zamanla yetkinleşmesi ve ilerleme fikri almıştır. Bkz. Venn, *a.g.e.*, s. 143.

yaklaşım çok daha güçlenmiştir. Evren ve toplum nasıl iyi ve ahlaki bir öze sahipse insanın özü de ahlaklıdır ve eylemleriyle daima iyiye ve ahlaklı olana yönelir. Akılcı, bütünlüklü, özgür özne, tarihe ve insanlığa yön vermek konusunda sorumludur.[10] Bunun için aydınlanma düşüncesinin temeli, hem bilgi -tarihsel, toplumsal, kültürel bilgi- hem de ahlak konusunda tarihin her dönemi için geçerli olan evrensel doğruların olduğu varsayımına dayanır. Bu mutlak bilgi ve evrensel doğrulara da insan akıl yoluyla ulaşabilir. Aydınlanma düşüncesine göre akıl ve özgür irade, modern öncesi dünyanın dayandığı dinsel ve mistik temelleri sarsacak ve yerine bilimsel bilgiyi ve akılcılığı koyacaktır. Buna göre aydınlanma esas aracı akılcılık olan bir özgürlük ve ilerleme projesidir. Bunun için aydınlanma düşüncesi, insan yaratıcılığına, aklına ve doğayı, insanı açıklayacak olan bilimsel bilgiye sonsuz bir güvene dayanır.[11] Edward Mitchell'in dediği gibi aydınlanma, "bilginin araçsal kullanılması yoluyla dünyanın gizemden arındırılması, batıl inançtan kurtuluş, ve doğa karşısında kazanılan zaferdir."[12]

Aydınlanma düşüncesiyle ilgili bu bilgiler, onun temel önkabullerinin (postulat) altını çizmektedir: İnsan/birey merkezcilik, akılcılık ve bu aklın ortaya koyacağı değişmez, mutlak ve evrensel doğrular. Buna göre insan, tarihin ve toplumsal koşulların belirlediği değil, kendisinin onları belirlediği güçlü bir varlıktır. Aydınlanmanın biçimlendirdiği modernite anlatısı/söylemi insanın doğanın güçlerine ve tanrının iradesine boyun eğmeden kendisinin ve insanlığın geleceğine yön verebileceğini ortaya atar. Aydınlanmanın akla ve ilerlemeye verdiği bu konum

[10] *A.g.e.*, s. 143.

[11] Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice* (London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2000), s.140.

[12] Edward Mitchell, "Auschwitz.com'dan Sonra Şiir Olabilir mi?," *Virgül*, sayı 23 (Ekim 1999), s. 6.

bilimsel ve teknolojik ilerlemenin de temellerinin atılmasını sağlar.[13] Doğa bilimleri doğanın işleyişini ve düzenini açıklarken, toplumsal bilimler de kişinin toplumsal davranışlarına yön veren normları oluşturur. Felsefenin ana ekseni ise bilimsel bilginin normcu yaklaşımına benzer biçimde insanın doğru politik ve etik düşüncelerinin ve eylemlerinin ne olması gerektiği konusuna kayar.[14] Kısacası, toplum ve doğa öngörülebilir, ölçülebilir ve kontrol edilebilir olgular olarak görülmüştür. Aydınlanma düşüncesine göre, her birey mutlak ve değişmez bir düzeni olan dış dünyayı gözlemleme ve değerlendirme gücüne sahiptir. Bireylerin ürettiği bilimsel bilgi, hakikate ulaşmak için bir araç olarak görülmüştür. Bilimsel bilgi, doğa ve toplumun işleyişi ve onları yöneten yasaları çözmeye yaradığı gibi farklı tahakküm biçimleri de yaratmıştır. Kenneth Gergen'e göre, bilimsel topluluklar gelişip güçlendikçe bu toplulukların yöntemleri, özelleşmiş terimleri ve pratikleri yeni bir bilgi sınıfının doğmasına yol açar ve bilginin üretilmesi ve uygulanması bu grupların tekeline girer. Bunun sonucu olarak bilgiye dayalı yeni bir tahakküm (baskı) biçimi ortaya çıkar. Çünkü, bu gruplar üretilen bilginin bilimsel bilgi olabilmesinin koşullarını belirler ve bu grubun ve bilginin dışındakileri reddedebilir.[15]

Araçsal akılcılık ise aydınlanmanın insan aklına verdiği ayrıcalıklı konum ve insanın akıl yoluyla bilgiye ulaşabileceği ve bunu iyi amaçlar doğrultusunda kullanacağı fikrinin yarattığı bir diğer temel tahakküm biçimidir. Taylor, aklın araçsal kullanımının kökenlerini Descartes'a kadar götürür. Yukarıda değinildiği gibi, Taylor Kartezyen felsefenin kişinin aklını ve düşünme biçimini kontrol altına

[13] Venn, *a.g.e.*, s. 5.

[14] *A.g.e.*, s. 29.

[15] Kenneth J. Gergen, *An Invitation to Social Construction* (London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2000), s. 18.

alabileceği düşüncesini çığır açıcı olarak görür. Ona göre, Descartes'ın felsefesi yöntemli ve sistemli düşünceyle kendini ve dış dünyayı (yeniden) yaratabilecek idealleştirilmiş bir insan öznesi üretir. Aydınlanma düşüncesine de yansıyan modern öznelliğin temeli olan bu görüş insan aklının belirli amaçlar doğrultusunda araç olarak kullanılabileceğini ima eder. Habermas, aklın istenilen sonuçlara ulaşmak için kontrol edilmesinin, yani aklın araçsal kullanımının toplumsal alana uygulanmasının yeni tahakküm biçimleri yarattığını belirtir. Habermas'a göre sanayileşmenin bir sonucu olan taylorizm[16] bunun en iyi örneğidir. Habermas'ın en iyi ve verimli sonuçları elde etmeyi amaçlayan araçsal akılcılığın pratik sonucu olarak gördüğü taylorizm, ona göre "temeli otoriteye, baskıya dayalı araçsal bir akılcılık"tır.[17] Başka bir deyişle, "Taylorizm, bilimin ve akılcılığın mantığını kontrol, düzenleme ve insanları baskı altına alma aracı olarak kullanılır."[18] Bunun sonucu da insanın bu araçsal akılcılığın yarattığı düzenin içinde bir araç olarak kullanılmasıdır. Bir başka deyişle, araçsal akılcılığın sonucu insanın özgür iradesinin bir baskı aracına dönüşmesi; dolayısıyla da insanın hem bu düzenin yarattığı baskıyı kabul etmesi hem de bunu başkalarına uygulamasıdır.

Modernitenin insan aklına ve özgür iradesine biçtiği değer, toplumsal yaşamda bilimsel bilgi ve araçsal aklın yol açtığı yeni tahakküm biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Bu yeni tahakküm biçimleri, aydınlanma çağındaki bilimsel ve teknolojik ilerlemenin sonucu olan sanayileşme, kentleşme, bireyleşme gibi gelişmeler ve modernleşme sonucu gerçekleşen bürokratikleşme, ulus-devletleşme ve

[16]Taylorizm, fabrikalarda yürürlükte olan bir kontrol ve yönetim mekanizmasıdır ve temel olarak üretim yapılan fabrikada, çalışanların görevlerini ve işlevlerini en verimli şekilde yerine getirmeleri için yapılan düzenlemelere ve işbölümüne dayanır. Bkz. Barker, *a.g.e*., s. 141.

[17] Barker, *a.g.e*., s. 142.

[18] *A.g.e*., s. 142.

sömürgeleşme beraberinde krizleri ve savaşları getirir. İngiliz tarihçi Arnold Tonybee, 1875 yılını bir dönüm noktası olarak alır ve bu tarihten itibaren aydınlanmanın etik amaçlarının ve akılcılığının sarsılıp savaşların, toplumsal isyanların başladığı yeni bir dönemin başladığını belirtir.[19] 1875 yılından sonra insanlık tarihinde ilk kez dünya savaşı olarak adlandırılacak, pek çok devletin katıldığı milyonlarca kişinin ölümüne sebep olacak savaşlar gerçekleşir. 1914 yılında meydana gelen, ilk defa siper savaşının yapıldığı, ağır silahların ve tankların kullanıldığı I. Dünya Savaşı ile 1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı, aydınlanma projesinin öngördüğü insanlığın bilimsel bilgi ve teknolojik ilerleme yoluyla özgürleşeceği ve daha iyiye doğru gideceği inancının tükenmesine sebep olur. [20]

Modernitenin Eleştirisi

Buraya kadar modernite düşüncesinin öznellik anlayışını kuran iki temel anlatı olan Kartezyen felsefe ve aydınlanma düşüncesine değinildi. Buna göre modernitenin öznellik anlayışı temel olarak kişinin akılcı (rational) bir varlık olduğu görüşüne dayanır. Kişi kendini ve dış dünyayı gözlemleme, düşünme, değerlendirme ve bunlar sonucunda doğru davranışları seçme kapasitesine sahiptir. Bunun sonucu olarak insan akıl ve sistemli düşünme aracılığıyla dış dünyanın bilgisine ve hakikate ulaşabilir ve özgür iradesi yoluyla yaptığı seçimlerle hem kendisinin hem de insanlığın özgürleşmesini sağlayabilir. Ancak yine yukarıda değinildiği gibi insan aklına ve özgür iradesine verilen bu değer ve insanlığın zamanı ve mekânı aşan evrensel doğruları olduğu düşüncesi, toplumsal yaşamda bilimsel bilgi ve araçsal

[19] Steven Best ve Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations* (New York: Guilford Press, 1991), s. 6.

[20] Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe Akımları* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1979), s. 109.

aklın yol açtığı yeni tahakküm biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Modernleşmenin getirdiği dünya savaşlarının sonucunda insanlığın özgürleşme, ilerleme gibi ortak ideallerinin yıkılması düşünsel alanda modernitenin sorgulanmasına yol açmıştır. Bunun sonucu olarak modernitenin yarattığı kültür, toplumsal kurumlar ve estetik özellikle 20.yy'ın ikinci yarısından sonra pek çok açıdan eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin en önemli odağını da modernitenin insan ve akıl merkezli öznellik anlayışı oluşturur. Esası Kartezyen felsefeye dayanan aydınlanma düşüncesinin bütünlüklü, akılcı ve özgür öznesi sorgulanır.

20. yy'ın ikinci yarısından sonra modernitenin özcü (essentialist) ve insancı (hümanist) öznellik anlayışı eleştirilerek, araştırmanın merkezi bireylerin nasıl olup da özneleştirildikleri ve özne olduklarını kabul ettikleri haline gelmiştir. Bu konuda en temel kopuş Ferdinand de Saussure'ün dilbilim kuramıyla gerçekleşir. Buna göre, öznelliği kuran dilsel ve toplumsal yapılar öznellik kuramlarının temel konusu olur.[21] Saussure kuramıyla, dilin gerçeklikle ve özneyle olan bağlantılarını sistematik bir biçimde koparır. Saussure'ün tanımına göre dil, gerçekliğin özünü yansıtmaz, sadece gösterilen ve gösterenin keyfi olarak bir araya geldiği bir göstergeler sistemidir. Bu dil tanımı sözcüklerle onların karşılık geldiği düşünülen nesne ve varlıkların ilişkisini koparır. Saussure, sözcükleri gösteren, bu sözcüklere karşılılık gelen dış dünyadaki nesne ve varlıkları da gösterilen olarak adlandırır. Ancak Saussure'ün dilbilim kuramına göre, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki keyfidir. Yani, gösteren ile gösterilen arasında anlamlı bir ilişki yoktur. Anlam, gösterenlerin birbirinden farklılaşması sonucu oluşur. Bir başka deyişle, anlam, bir bütün olarak var olan bir göstergeler sistemi olan dilde, benzerlik ve farklılık ilişkileri içinde bulunan gösterenlerin diğer gösterenlerden farklılaşması sonucu oluşan bir işlevdir. Saussure

[21]Best and Kellner, *a.g.e.*, s. 22-24.

çığır açıcı bu çalışmasında dilin gerçekliği yansıtan değil; üreten ve düzenlenmiş yapılardan oluşan bir sistem olduğunu gösterdiği gibi, anlamı da öznenin ürettiği bir şey olmaktan çıkarır.[22] Böylelikle bu kuram, bilimsel bilgiyi üretebilecek ve hakikati akıl yoluyla elde edecek Kartezyen ve aydınlanmacı öznellikten köklü bir kopuşu ifade eder. Saussure'ün yapısalcı dilbilim kuramı öznelliğe bakış açısında köklü değişimlere sebep olur. Örneğin önde gelen yapısalcılardan Levi-Strauss "insan bilimlerinin değişmez amacının insanı oluşturmak değil, onu çözündürmek [dissolve] olduğunu ileri sürmüştür."[23]

Levi-Strauss'un arından Lyotard, Baudrillard, Foucault, Althusser gibi moderniteyi eleştiren düşünürler yeni bir öznellik tanımlamak yerine modernitenin öznellik anlatısının nasıl kurulduğunu, yani felsefenin ve bilimin nasıl olup da bütünlüklü, özgür bir insan düşüncesini oluşturduğunu araştırırlar. Bir başka deyişle öznellik konusundaki tartışmaların merkezi, insanın dil, iktidar ve ideoloji yoluyla nasıl üretildiği haline gelmiştir. [24]

Althusser ve Foucault da modernitenin ideal ve özcü öznellik tanımını redderek kişinin nasıl olup da özne olarak kurulduğunu ortaya koyan düşünürlerdir ve her ikisi de modernitenin üzerine kurulduğu temelleri sorunsallaştırmışlardır. Her iki düşünür de modernitenin meşrulaştırdığı öznellik anlatısının, modern kurumların ve iktidarın insanları özneleştirmede oynadığı rolü ortaya koyarlar. Bir başka deyişle, Althusser ve Foucault eleştirileriyle özgür birey kurgusunun nasıl oluşturulduğunu ortaya koyarlar. Madan Sarup, Foucault ile Althusser arasındaki kimi benzerliklerin gözden kaçırıldığını söyler. Ona göre, her iki düşünürün de en önemli ortak noktaları anti-

[22] *A.g.e.*, s. 19.

[23] Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A. Bâki Güçlü (Ankara: Ark Yayınevi, 1995), s. 1-2.

[24] Best ve Kellner, *a.g.e.*, s. 9-24.

hümanist görüşleri ve modernitenin öznellik anlatısına olan eleştirel yaklaşımlarıdır.[25] Bunu daha iyi anlayabilmek için kuramlarına bakmak zorunludur.

Althusser ve İdeoloji Kuramı

Louis Althusser aşağıda ayrıntılı olarak değinilecek olan kuramında öznelliğin kuruluşunu toplumsal yapının ve bu yapının ürünü olan kurumların oluşturduğu ve onların yeniden ürettiği ideolojiye dayandırır. Tony Davies, *Humanism* adlı kitabında Althusser'in öznellik kuramıyla kişinin failliğinin sona erdiğini vurguladığını söyler. Davies'e göre, Althusserci kurama göre özne, aklını ve özgür iradesini kullanan birey değildir, onun iradesi dışında işleyen ve bireysel davranışın sınırlarını çizen ve yönlendiren yapının bir ürünüdür.[26] Bir başka deyişle kişi, eylemlerini ve davranışlarını kendi iradesi ve aklıyla yöneten bir özne değil, kişisel olmayan toplumsal yapının kendisini de ürettiği bir yapıdır. Böylelikle Althusser, modernitenin öznellik görüşünün dayandığı Kartezyen felsefe ve aydınlanma düşüncesinin iddia ettiği gibi insanı eylemlerinin ve düşüncelerinin yaratıcısı olarak görmez. Ona göre, insanın iyi ya da kötü bir özü ya da özgür iradesi yoktur. Özne toplumsal yapı ve kurumlar tarafından üretilir. Althusser, öznelliğin toplumsal yapı ve kurumlar tarafından nasıl olup da onların arzuladığı biçimde üretildiğini "ideoloji" ve "seslenme" kavramlarıyla açıklar.

İdeoloji, toplumsal yapının dayandığı ve toplumsal yaşantının kendisinden türediği temel düşünce ve değerler toplamıdır. Althusser, ideolojinin tarihsiz olduğunu söyler ve onu öncesiz ve sonrasız olarak nitelendirir. Buna göre ideoloji,

---

[25] Sarup, *a.g.e.*, s. 94-95.

[26] Tony Davies, *Humanism* (London, New York: Routledge, 1997), s. 60.

tarihin her döneminde vardır, her zaman hazır ve nazırdır. Althusser, ideolojinin oldukça idealist gibi görünen bu tanımından sonra, böyle bir tanımın ideoloji konusunda önemli bir gerçeği açığa çıkardığını vurgular.[27] Bu da ideolojinin kendine ait bir tarihi olmadığı, "ideolojinin tarihinin ideolojinin dışında", yani "varoluşlarını maddi olarak üreten, somut, maddi bireylerin somut tarihinin gerçekliğin"de[28] olduğudur:

> Bu ideoloji kuramının elverişli yanı (söz konusu kuramı sunuşumun tam da bu noktasında geliştirmemin nedeni de bu zaten) ise, ideolojinin en somut düzleminde, bireysel "özneler" düzleminde, insanlar düzleminde yani somut bireyselliklerinde, işlerinde, gündelik yaşamlarında, edimlerinde, taahhütlerinde, tereddütlerinde, kuşkularında, ama en dolaysız apaçıklıklarında da varoldukları gibi insanlar düzleminde nasıl "işlediğini" somut olarak bizlere göstermesidir.[29]

Bireylerin somut gündelik yaşamları ve onu yaşama biçimleri ideolojinin maddi tarihini oluşturur; çünkü Althusser'in de alıntıda vurguladığı gibi ideoloji bireyler üzerinden işler ve onlar aracılığıyla işletilir. Bunun için temel amaç, ideolojinin hangi düzenekleri kullanarak somut bireyleri özneleştirdiğini; yani fail haline getirdiğini Althusser'in deyişiyle "kendi başlarına eyler kıldığını"[30] anlamak olmalıdır. Bir başka deyişle, kişilerin nasıl olup eylemlerinin, düşünce ve davranışlarının kendilerine ait ve "otantik" olduğu yanılsamasının yaratıldığını çözümlemektir.

Bu yanılsama öncelikle ideolojinin tanımının içinde vardır. Çünkü ideoloji olarak tanımlanan kavram, gerçekliğin kendisi olmaktan çok, gerçekliğe tekabül eden görüşler ve değerlerdir. Althusser'in deyişiyle "ideoloji imgesel"dir; bu nedenle de

---

[27] Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları,* çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2003), s. 79-80.

[28] *A.g.e.*, s. 80.

[29] *A.g.e.*, s. 82.

[30] *A.g.e.*, s. 83.

gerçekliği sadece anıştırır.[31] Bunun için Althusser, ideolojiyi yanılsama ve anıştırma sözcükleriyle eşanlamlı sayar. Ancak ideolojinin bu tanımı onun ancak bir yönünü verir. Bu da onun kavramsal içeriğidir, yani bu tanım ideolojiyi oluşturan görüşler ve değerler konusunu açıklığa kavuşturur. İdeolojiyi oluşturan bu düşünsel içerik toplumsal yapının maddi dünyasında çeşitli kurumlar aracılığıyla somutluk kazanır. Bir başka deyişle, ideolojinin taşıdığı soyut ve düşünsel içerik toplumsal yapı ve kurumlar aracılığıyla vücuda gelir. Althusser toplumsal düzeni kuran, toplumsal ideolojiyi yansıtan bu kurumları devletin baskıcı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları olarak ikiye ayırır. Öznelliği kuran da, gücü elinde tutanın yani iktidarın belirlediği ideolojiyi taşıyan/somutlaştıran bu kurumlardır. Özneleştirme, Althusser'in doğrudan ve dolaylı olarak da adlandırdığı bu aygıtlar yoluyla iki biçimde gerçekleştirilir. Doğrudan araçlar, baskıcı devlet araçlarıdır. Bu araçların özneleştirme biçimi açık baskı ve şiddettir. Baskıcı devlet araçları polis, ordu, cezaevleri, mahkemeler, hükümet gibi gerektiğinde şiddet de kullarak ve öznelliği açık bir baskılamayla kuran araçlardır. İdeolojik aygıtların özneleştirme yöntemi ise çok daha karmaşık ve dolaylıdır. İdeolojik aygıtlar kişinin öznelliğini örtük olarak şekillendirir ve onun kurulu düzene "sessizce" ve "gönüllü" olarak teslim olmasını sağlar. Pek çok farklı ideolojik devlet aygıtı vardır : Eğitim, aile, hukuk, edebiyat, sanat bunlardan bazılarıdır.[32]

İdeolojik araçların bireyleri özneleştirmede kullandığı temel yöntem ise seslenmedir (*interpalletion*). Althusser'in seslenme olarak tanımladığı kavram, kişinin düşüncelerini ve eylemlerini yönlendiren, onları toplumsal değerler ve normların yeniden ürettiği ideolojiyle uyumlu hale getiren bir düzenektir. Seslenme,

[31] *A.g.e.*, s. 89.

[32] *A.g.e.*, s. 168-169.

bireylerin ideolojinin sunduğu gerçekliği kabul etmesini, onun ürettiği ahlaka ve değerlere sahip olmasını sağlar. Althusser, seslenme olarak adlandırdığı kavramın bireyleri nasıl işlettiğini özne sözcüğü üzerinden anlatır. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Davranışlarının ve eylemlerinin sorumlusu ve yöneticisi olan özne ile, iradesini başkasına teslim etmek dışındaki bütün özgürlüklerini bir kenara bırakıp denetim ve bağımlılıkla bir otoriteye tabi olan özne.[33] Seslenme öznellik sözcüğünün anlamındaki bu iki zıt işlevi gerçekleştirir: Bireyi özneleştirmek için onu özne olarak çağırır.[34] Bir başka deyişle, Althusser'in "yüce özne, mutlak ya da biricik özne"[35] olarak kavramlaştırdığı ve "Özne" olarak büyük harfle gösterdiği ideoloji, toplumsal yapıya yayılmış aygıtları yoluyla bireylere seslenerek onları özneleştirir. Buna göre ideoloji mutlak öznedir, çünkü ideoloji de kendisi bir özne gibi davranmadıkça, yani seslenme düzeneğini işletmeden özneleştiremez. Seslenilmeyen, yani tabi olmamış, ideolojinin dışında kurulmuş bir özne yoktur. Buna göre, ideolojinin bireyleri özneleştirme koşulu bireyin özgürlük ve faillik yanılsaması içinde olmasıdır. Çünkü ancak bu durumda ideoloji onlara seslenir ve onlar da ideolojiye tabi olurlar. Bu açıdan Althusser bireyle ideolojinin kurduğu ilişkiyi bireyin aynaya bakması benzetmesi üzerinden anlatır: "Bireylere, özne olarak seslenen her ideolojinin yapısının ayna nitelikli, yani yansımalı ve çifte yansımalı olduğunu, aynadaki suretin ideolojiyi oluşturduğunu ve ideolojinin işleyişini sağladığını görüyoruz."[36] Özne aynaya bakıp kendini tanıdığını sanır, ancak tanıdığı

[33] Türkçedeki özne sözcüğü burada belirtilen ikinci anlamı taşımaz. Ancak özne sözcüğünün İngilizce'deki karşılığı "subject" ve Fransızca'da aynı anlama gelen "sujet" hem tabi olma, hem de fail, eyleyen anlamlarını taşır. Althusser, kavramı Fransızca'daki özne sözcüğüne gönderme yaparak açıklamaktadır.

[34] Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and the Other Essays,* çev. Benn Brewster (New York: Monthly Review Press, 2001), s. 123.

[35] Althusser, *İdeolojik Aygıtlar*, s. 111.

[36] *A.g.e*, s. 111.

aslında kendisi değildir, ideoloji dolayımıyla kendini tanır; özne işte bu yanılsama içinde özneleşir. Bu nedenle Althusser, ideolojiyi "bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkiyi gösterir"[37] diyerek tanımlar. Yani, kişinin kendine dair gerçekliği aslında ideolojinin gerçekliğidir.

Yukarıda, ideolojinin tarihsiz, öncesiz ve sonrasız olduğundan söz etmiştim, buna göre Althusser'e göre kişiler zaten hep öznedirler ve ideoloji tarafından işletilirler. Bir başka deyişle, kişilerin doğal bir özleri ya da kendilikleri yoktur. Her zaman ideolojinin ürünüdürler. Ancak kişileri özne olarak kuran ideoloji gücü/iktidarı elinde tutan kurumun değerlerine ve görüşlerine göre değişir. Değişmeyen şey ise kişinin daima belli bir ideolojiye göre özne olması ve onun aracılığıyla işlemesidir. Buna göre, ideoloji toplumsal kurumlar aracılığıyla olduğu gibi, bu toplumsal kurumların ideolojisi tarafından seslenilen özneleştirilmiş bireyler tarafından ve üzerinden işletilir. Yani kişiler, düşünceleri, eylemleri ve dolayısıyla öznellikleriyle onu yeniden üretirler. Althusser'e göre insanlar, gerçek var oluş koşullarını ideolojide tasarımlarlar ve böylelikle kendilerini tanımlarlar. İdeoloji, kurumlarda olduğu gibi öznelerde de vücuda gelir ve onların eylemlerini ve benliklerini belirler. Özne, ideolojinin bir ürünüdür.[38] Bu nedenle kişilerin davranışlarının, düşüncelerinin, eylemlerinin özgürlüğünden ve otantikliğinden bahsedilemez, çünkü onlar sadece ideolojinin nesnesidirler. Dolayısıyla ideoloji de soyut olmaktan çok bireylerin gündelik yaşamdaki kabulleri ve inançları, davranışlarıyla tekrar edilir, yeniden üretilir, bir başka deyişle somutlaşır.

Althusser'in öznellik kuramı, kişinin özgür gibi görünen eylemlerinin ve davranışlarının aslında toplumsal yapının dayandığı ideoloji ve bu yapıyı oluşturan

---

[37] *A.g.e*, s. 89.

[38] *A.g.e*, s. 90.

kurumlar yoluyla belirlendiğini ortaya koyar. Bir başka deyişle, öznellik toplumsal yapının bir kurgusudur. Buna göre yukarıda da değinildiği gibi Althusser, karşı-insancı ve özcü olmayan bir öznellik tanımı yaparak, öznelliğin nasıl kurulduğunu, insanın nasıl olup da eylemlerinin, davranışlarının faili ve özgür olduğu yanılsamasına kapıldığını açıklar. Althusser'in öğrencisi de olan Foucault da ona benzer bir biçimde özcü olmayan ve karşı-insancı bir kuramsal temelle insanın nasıl özneleştiğini ortaya koyar. Foucault odağa modern kurumları ve bu kurumların ürettiği söylemleri ve iktidarı alarak ve bunları inceleyerek kişilerin nasıl bireyleştirildiğini çözümler.

Öznelliği Kuran Söylem ve İktidar

Michel Foucault'nun çalışmaları, modernitenin dayandığı öznellik anlayışının kapsamlı bir eleştisidir. Modernitenin kurucu anlatıları modern akılcılığı, kurumları ve öznellik kavramını özgürleşmenin bir aracı olarak ortaya koyarken, Foucault bunları iktidarın ve baskının kurucu araçları olarak görür.[39] Kitaplarının amacının "insanların özneye dönüştürülme kiplerinin tarihini oluşturmak"[40] olduğunu söyleyen Foucault, bu nedenle modernitenin yetkin, her şeyi bilen ve fail özne tanımını reddederek öznelliği kuran söylemi ve iktidarı odağa alır. Ona göre öznellik ve öznel deneyim, tarihsel olumsallık (historically contingent) taşıyan söylemler tarafından kurulmuştur.[41] Foucault söylem olarak tanımladığı kavram yoluyla öznel

[39] Best ve Kellner, *a.g.e.*, s. 37-38.

[40] Michel Foucault, "Özne ve İktidar, " *Özne ve İktidar*, der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), s. 58.

[41] Öznel deneyim delilik, suç, hastalık, yaşam, dil, cinsellik, benlik gibi tarihin farklı dönemlerinde farklı şekilde tanımlanan deneyimlerdir. Michel Foucault, "Omnes et Singulatim: Siyasi Aklın Bir Eleştirisine Doğru," *Özne ve İktidar*, der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), s. 27.

deneyimin *a priori* koşullarını oluşturan ya da sağlayan evrensel bir öznenin varlığını reddeder.[42] Çünkü kişinin kendisine mal ettiği çeşitli öznel deneyimlerin doğal ya da özsel nitelikleri yoktur. Foucault'ya göre kişi, kendisini belirli bir tarihsel dönemde oluşturulmuş söylem içinde konumlandırarak ya da bu söyleme göre tanımlayarak özne olur. Söylem ise dil ya da çeşitli temsil biçimleriyle belirli tarihsel dönemlerde kişinin deneyimlerini aşağıda açıklanacak hakikat oyunları içine sokarak anlam ve değer üreten oluşumlardır. Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*'nde söylemsel oluşumları belli nesneler, düşünceler ve cümlelerin bir düzen ve kurallar aracılığıyla çeşitli öznel deneyimleri[43] tanımlayacak şekilde bir araya getirilmesi olarak tanımlar.[44]

Foucault, bireyin aslında söylemin kurduğu öznel deneyimi nasıl olup da kendisine mal ettiğini doğru anlayabilmenin "şimdinin eleştirel bir ontolojisi"ni[45] yapmakla, yani bugün kişiler tarafından benimsenen öznelliğin hangi söylemler yoluyla nasıl oluşturulduğunu ortaya çıkarmakla mümkün olduğunu dile getirir. Bir başka deyişle, bu eleştirel ontoloji "bireyin özne olarak ortaya çıktığı ve hareket ettiği deneylerin eleştirel bir analizini gerektirir."[46] Çünkü kişiler kendilerini söylem tarafından üretilmiş öznel deneyim yoluyla tanımlar. Öznel deneyim ise söylemin üretimini kontrol eden, seçen ve düzenleyen sorunsallaştırmalar yoluyla kurulur:

> Sorunsallaştırma ne önceden var olan bir nesnenin temsil edilmesi anlamına gelir ne de söylem yoluyla varolmayan bir nesnenin yaratılması anlamına. Sorunsallaştırma, herhangi bir şeyi doğru veya yanlış oyununa sokan ve onu

---

[42] Ferda Keskin, "Foucault'da Öznellik ve Özgürlük, " *Toplum ve Bilim*, sayı 73 (Yaz 1997), s. 31.

[43] Ferda Keskin'in adı geçen makalesinde ("Foucault'da Öznellik ve Özgürlük") öznel deney olarak kullanılan kavram, Foucault'nun seçme yazılarından derlenen "Özne ve İktidar" adlı kitabında öznel deneyim olarak çevrilmiştir. Kavramı kullanırken, ben bu çeviriyi esas alıyorum.

[44] Michel Foucault, "The Archeology of Knowledge," *Literary Theory*, der. Julie Rivkin ve Michael Ryan (Malden, MA: Blackwell Publications, 1998), s. 425.

[45] Judith Ravel, *Michel Foucault: Güncelliğin Bir Ontolojisi* (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2006), s.175.

[46] Keskin, a.g.m., s. 31.

> bir düşünce (ister ahlaki düşünce biçiminde, ister bilimsel bilgi, ister siyasi analiz, vb. biçiminde olsun) bir düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler bütünüdür.[47]

Sorunsallaştırma, öznellik tanımı üreten söylemin hakikat olarak benimsenmesini sağlayan hakikat oyunlarını üretir. Hakikat oyunları (doğru/yanlış oyunu) ise bu sorunsallaştırmaların kurallarını, ilkelerini belirleyen söylemin ürettiği önermelerin doğru ya da yanlış olarak değerlendirilmesini sağlayan kurallar bütünüdür.[48] Örneğin delilik deneyimi böyle bir sorunsallaştırmayla hakikat oyunları içine sokulur. *Madness and Civilization (Deliliğin Tarihi)* adlı kitabında Foucault, deliyle akıllı, normalle anormal arasında karşıtlıklar kurularak bu deneyimlerin sorunsallaştırıldığını ve aklın doğruluğun temeli kılınırken deliliğin ötekileştirilerek deli ve akıllı tanımının üretildiğini dile getirir.[49]

Foucault'ya göre sorunsallaştırmanın üç ekseni vardır: Bilgi, iktidar, ahlak. Öznel deneyim, belli kavramlar ve kuramlar aracılığıyla tanımlanarak bir bilgi alanı oluşturulur. Bu bilgi alanı ise belirli normlar, değerler ve kurallar tanımlayarak bir iktidar alanı kurar. Son olarak, kişi de sorunsallaştırmanın yarattığı hakikat oyunları içine girer, bu oyunların doğru/hakikat olarak önerdiği şeyi benimseyip kendini tanımlar ve böylelikle de belirli bir öznellik biçimini benimsemiş olur. Foucault'nun kitaplarından örnek vermek gerekirse örneğin "*Hapishanenin Doğuşu* kriminoloji, hukuk, psikoloji, psikiyatri ve pedagoji gibi bilgi alanlarının oluşumu ile hapishane gibi kurumsal normatif bir sistemin kurulmasıyla suçun sorunsallaştırılıp tarihsel olarak yeni bir deneye dönüştürülmesinin ve insanın bu çerçevede kendini suçlu

---

[47] Michel Foucault, "Hakikat Kaygısı," *Özne ve İktidar*, der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2005), s. 86.

[48] Foucault, "Bir Özgürlük Pratiği Olarak Kendilik Kaygısı Etiği," *Özne ve İktidar*, der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), s. 234-235.

[49] Best and Kellner, *a.g.e.*, s. 41.

olarak yargılayıp cezalandırmasının tarihi niteliğini taşır."[50] Bir başka deyişle, öznellik öznel deneyimin belli bir söylem yoluyla oluşturulması, bunun bir iktidar yoluyla hakikat olarak tanımlanması yoluyla kurulur. Kişi, söylemlere göre kendisini tanımlamakla özgür iradesiyle ürettiğini sandığı düşünme ve söyleme biçimlerini kendisine mal eder. Dolayısıyla Foucault'ya göre söylemden bağımsız bir özne yoktur, özneleşme kişinin söyleme ve bu söylemle ortaya çıkan hakikat oyunlarına dahil olmasıyla gerçekleşir. Bir başka deyişle, söylemleri kuran, onu mümkün kılan bireyler değildir, tam tersine bireyler bu söylemsel ilişkiler ağı içine dahil olurlar. Foucault'ya göre, "bireysel özne boş bir kendilik, söylemlerin kesişimidir."[51]

Yukarıda öznelliğin nasıl kurgulandığını anlayabilmek için Foucault'nun "şimdinin eleştirel bir ontolojisini yapmak" gerektiğini dile getirdiğini vurgulamıştım. Bunun için söylemlerin toplum içinde nasıl yaygınlık kazandığını ve meşrulaştığını anlayabilmek de önemlidir. Nitekim Foucault çalışmalarının önemli bir amacının da öznel deneyimleri kuran söylemlerle iktidar arasındaki ilişkileri analiz etmek olduğunu söyler.[52] Toplumsal, siyasal ve ekonomik iktidar odaklarının söylemle yakın ilişkisi vardır. Zira bu iktidar odakları söylemsel oluşumların dolaşımını sağlar ve onları meşrulaştırır.[53] "Foucault'ya göre "iktidar, "gerçekliği", "nesne alanlarını", ve "doğruluk törenlerini" üretir" ve söylemin hakikat oyunları aracılığıyla ürettiği norm ve değerlerin içselleştirilmesini sağlar.[54]

Foucault'nun üzerinde durduğu bir başka konu da iktidarın bireyleri özneleştirmedeki rolüdür. Bu açıdan, Foucault'nun iktidar tanımı bazı noktalarda

[50] Keskin, a.g.m., s. 33.

[51] Sarup, *a.g.e.*, s. 91.

[52] Foucault, "Omnes et Singulatim: Siyasi Aklın Bir Eleştirisine Doğru," s. 27.

[53] Keskin, a.g.m., s. 39.

[54] Sarup, *a.g.e.*, s. 93.

Althusser'in iktidar tanımından farklılıklar gösterir. Öncelikle Althusser, devletin aygıtlarından bahsettiği için merkezi bir iktidara dolayısıyla ideolojiyi belirleyen devlet iktidarına vurgu yapar. Ayrıca Althusser, özellikle devletin baskıcı aygıtlarından söz ederken kişinin öznelliğini gerekirse şiddet de kullanarak baskılamakla kuran, gerektiğinde otoriter de olan bir iktidardan bahseder. Foucault'nun iktidar anlayışı ise daha çok Althusser'in ideolojik devlet aygıtları olarak tanımladığı araçların sahip olduğu bir iktidara vurgu yapar. Yani bu, özneleştirmeyi sessizce ve uysalca gerçekleştiren ve toplumsal kurumlara içkin bir iktidardır. Foucault özellikle modern toplum ve devletin uyguladığı iktidarı baskı uygulayan, yasalar ve yasaklamalar getiren bir güç olarak tanımlamaz. Bireylerin sahip oldukları hakkı merkezi bir güce devretmeleriyle ortaya çıkan, hükümranın iradesine dayalı, kişilerin yaşam haklarına el koyan negatif ve disiplinci bir iktidardan çok; pozitif, yaygın ve toplumsal ilişkilere dayalı bir iktidardan bahseder. Bu iktidar merkezi bir kurum ve yapı değil, toplumsal ilişkiler yoluyla ve toplumsal her ilişkide sürekli yeniden üretilen bir güç ilişkileri ağıdır. Yani, iktidar her alana yayılmış bir tahakküm ilişkisidir. Bunun için kısıtlayıcı ve yasaklayıcı yasalar yerine tıpkı devletin eğitim, aile, hukuk gibi ideolojik araçlarının uyguladığına benzer normları kullanır. Yasanın yerini insanların yaşamını daha iyi yönde düzenlediğini söyleyen normlar almıştır.[55] İktidar, kişileri Foucault tarafından"dispositif" (düzenleyici) olarak adlandırılan stratejiler yoluyla özneleştirir. Güç ilişkilerini belli bir yönde geliştirmek, kullanmak, dengelemek gibi temel stratejik işlevlere sahip olan dispositifler, iktidarın kişileri özneleştirmek için kullandığı ince teknikler ve

[55] Michel Foucault, "İktidarın Halkaları," *Özne ve İktidar,* der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), s. 140-153.

stratejilerin bütünüdür ve iktidarla söylem arasındaki karşılıklı ilişkiden doğarlar.[56] Örneğin Foucault iktidarın özneleştirme stratejisini, "iktidar dispositifini etkili biçimde uygulamak ya da korumak amacıyla devreye sokulan araçların toplamı" olarak tanımlar.[57] Bu araçlar aile, okul, hastane gibi araçlar olabilir. İktidar, çeşitli araçlar kullanarak kişiyi sessizce, uysalca özneleştirir ve böylelikle de gündelik yaşamına müdahele eder. Foucault dispositiflerin kişileri özneleştirmek için uyguladığı ince teknik ve stratejileri panoptikon örneğini vererek anlatır. Panoptikon, 18. yüzyılda Jeremy Bentham tarafından hapishaneler için tasarlanmış mimari bir biçimdir. Bu hapishanede, mahkumların kaldığı halka biçimindeki binanın merkezinde bir gözcü kulesi bulunur. Mahkumların bulundukları hücrelerin camları ise bu kuleye bakar. Hücrelerin aydınlatma sistemi kuledeki gözcünün mahkumların hücrelerinde ne yaptıklarını görmesini sağlar. Kuledeki gardiyan bütün mahkumları gözetleyebildiği halde, mahkumlar gardiyanı göremezler. Bu sayede kulede hiç kimse olmadan da mahkumlar hapishane kurallarına uygun davranırlar, çünkü sürekli gözetim altında tutulduklarını sanırlar. Foucault, panoptikonun toplum ve modern kültür içine sızmış, her yerde olan iktidarın gözü olduğunu söyler. Birey iktidarın gözünü tıpkı panoptikon örneğinde olduğu gibi sürekli üstünde hissederek öznelliğini iktidara göre oluşturur. Yani, bireyin özne olması toplumun koyduğu normlar aracılığıyla kendini tanımlaması, özdenetimle normalleşmeye çalışmasıdır.[58] Bu anlamda da iktidar Althusser'in ideolojik aygıt olarak tanımladığı kurumlarınkine

[56] Michel Foucault, "Michel Foucault' nun Oyunu," *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), s. 115-122.

[57] Foucault, "Özne ve İktidar," s. 80.

[58] Michel Foucault, "Disipline and Punish" *Literary Theory*, der. Julie Rivkin and Michael Ryan (Malden, MA: Blackwell Publications, 1998), s. 464-488.

benzer bir özneleştirme yolu uygular. Bu nedenle de Foucault da Althusser gibi özne sözcüğünün hem fail olmak hem de tabi olmak anlamına gelmesi üzerinde durur:

> İktidar, bireyi kategorilerle sınırlandırarak, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahele eder. Bu, bireyi özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor.[59]

Foucault'nun iktidar kavramı konusunda üzerinde durduğu temel bir nokta yukarıda da değinildiği gibi onun toplumsal alana yayılmış bir ilişkiler ağı olduğudur. Foucault'ya göre iktidar ilişkisel olduğu gibi aynı zamanda tarafların karşılıklı olarak birbirlerinin "eylemleri üzerinde uyguladığı bir eylem biçimidir."[60] Bir başka deyişle, başkalarının eylemlerini yönlendirebilmek ve yönetmektir. Yani, iktidar bir yönetim (governmentalization) sorunudur. Foucault iktidar ilişkisinin yönetim aracılığıyla işleyişini davranış terimi üzerinden anlatır:

> Davranış aynı zamanda hem (çeşitli derecelerde katılık taşıyan zorlama mekanizmalarına göre) başkalarına "yol gösterme" hem de az çok açık olan bir imkanlar alanı içerisinde davranma biçimidir. İktidarın uygulanması "davranışları yönlendirmek" ve muhtemel sonuçları bir düzene koymaktır. Esasen iktidar, iki rakip arasında bir çatışma ya da biriyle öteki arasında bağ kurulmasından daha ziyade bir yönetim sorunudur. (…) Yönetim sorunu sadece siyasi yapıları ya da devletlerin yönetilmesini anlatmakla kalmıyor, bunun yanı sıra, bireylerin ya da grupların davranışlarına nasıl yön verileceğini (çocukların, zihinlerin, toplulukların yönetilmesi de) gösteriyordu.[61]

Foucault iktidarı bir ilişki ve eylem biçimi olarak tanımlamakla ve davranış terimiyle açıklamakla, iktidarın toplumsal ilişkiler ağı içinde yeniden üretildiğini vurgular. Yani iktidar sadece devletin ve kurumların sahip olduğu siyasi bir güç değildir, güç ilişkileri kişilerin ve toplulukların davranışlarına da yayılmıştır. Bir başka deyişle,

---

[59] Foucault, "Özne ve İktidar," s. 63.

[60] A.g.m., s. 77.

[61] A.g.m, s. 74.

iktidar "toplumsal ağlar bütününde kök salmıştır" ve "her toplumsal ilişkiyle eş kapsamlıdır."[62] Bunun için Foucault toplumun her alanına yayılmış bir iktidar ilişkileri ağından bahseder:

> Ben "iktidar ilişkileri" teriminden tahakküm durumlarından başka bir şeyi anlıyorum. İktidar ilişkileri insan ilişkilerinde son derece geniş bir alanı kaplar. Ancak bu siyasi iktidarın her yerde olduğu anlamına değil, insan ilişkilerinde, bireyler arasında, aile bünyesinde, eğitim ilişkisinde, siyasi yapıda vb. etkili olabilecek bütün bir iktidar ilişkiler ağının var olduğu anlamına gelir.[63]

Foucault her yerde olan bir iktidardan söz ettiği için çalışmalarının temel sorunsallarından birini de "Garip statejiler ve iktidar ilişkileri yoluyla ötekilerle kurduğumuz ilişkiler neler?"[64] sorusuyla dile getirir. Foucault bu soruyla iktidarın her yere "sızdığını" ve insanların birbirleriyle olan ilişkilerinde yeniden üretildiğini vurgular.

Foucault, iktidar ve söylemsel oluşum kavramlarıyla, Althusser ise ideoloji ve ideolojinin seslendiği kişi kavramlarıyla toplumsal yapı ve düzene içkin olan özneleştirme mekanizmalarının analizini yaparlar. Bunu yaparken de bireyin kendisini nasıl olup da özne ya da ben olarak tanımlayabildiğini açığa çıkarırlar. Ancak hem Althusser hem de Foucault kuramlarıyla toplumsal yapının ürettiği dışında bir öznelliğin mümkün olmadığını varsaydıkları için Terry Eagleton ve Max Kirsch tarafından eleştirilirler. Eagleton ve Kirsch'e göre Foucault ve Althusser politik eylemi imkânsızlaştırır.[65] Foucault ve Althusser'in öznellik kuramları, modernitenin öznellik anlatısını sorunsallaştırır ve modern toplumun ve öznenin nasıl kurulduğunu anlatır. Yukarıda görüldüğü gibi her iki kuramcı da kişinin verili bir özü

---

[62] A.g.m, s. 79.

[63] Michel Foucault, "Bir Özgürlük Pratiği Olarak Kendilik Kaygısı Etiği," s. 224.

[64] Foucault, "Hakikat, İktidar ve Kendilik,"*Özne ve İktidar*, der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), s.105.

[65] Donald E. Hall, *Subjectivity* (New York: Routledge, 2004), s. 90.

olduğunu redderek, öznelliğin ideoloji, söylem gibi bireyin iradesinden bağımsız oluşumlar yoluyla kurulduğunu savunurlar.

Böylelikle de her ikisi de kuramlarıyla aslında "öznenin öldüğünü" iddia ederler ve kişinin iradesine ve fail olmasına hiçbir açık kapı bırakmazlar. Bu nedenle yukarıda da değinildiği gibi eleştirilmişlerdir. Foucault bu eleştirilere özgürlük ya da kendilik pratiği olarak adlandırdığı bir ahlak anlayışını önererek karşı çıkar. Althusser ise herhangi bir cevap vermez.[66] Foucault'nun önerdiği ahlak anlayışı ise bireye evrensel bir öz atfetmez ve yeni bir öznellik tanımı öne sürmez ya da bunun formülünü vermez. Foucault'ya göre sorun özgürlüğün var olup olmadığı değil, özgürlüğün nasıl kullanılacağıdır. Bunun için de yapılması gereken, öncelikle insanların oldukları kişiyi reddetmesi ve kendi eylemlerini ve davranışlarını yeniden kurarak, kendilerine bir özgürlük alanı açmalarıdır. Kendilik pratiğinin bir diğer amacı da başkalarının iyiliğini amaçlayarak, Foucault'nun toplumsal ilişkilere de yayıldığını söylediği iktidar ilişkilerinin tahakküm kurulmadan oluşturulmasıdır.[67]

Görüldüğü gibi, Foucault ve Althusser'in kuramlarındaki en temel ortak nokta her ikisinin de modernitenin öznellik görüşünü eleştirerek, kişilerin nasıl özne haline getirildiklerini ve belirli öznellik biçimlerini benimsediklerini ortaya koymaktır. Bunun yanı sıra Althusser ve Foucault'nun kuramları belli noktalarda birbirlerini tamamlar. Yukarıda değinildiği gibi Foucault, öznelliği kuran söylemsel oluşumlardan ve her yerde olan bir iktidardan bahsederek siyasi yapıyı başka bir deyişle söylemleri ve kişiler arasındaki iktidarı belirleyen belli bir merkezi gücü yok sayar. Althusser ise, özellikle "devletin" aygıtlarından söz etmekle ideolojiye niteliğini veren belli bir yönetim biçimi ve siyasi yapıdan söz etmiş olur. Bir başka deyişle, toplumdaki kurumlar aracılığıyla üretilen yaygın değerlerin ve normların

[66] *A.g. e.*, s. 91.

[67] Foucault, "Bir Özgürlük Pratiği Olarak Kendilik Kaygısı Etiği," s. 229.

neler olacağını belirleyen gücü ortaya koyar. Böylelikle öznelliğin aslında hakim güç merkezinin/ iktidarın ideolojisiyle şekillendirildiğini vurgular. Bu aslında söylemlerin niteliğinin ve içeriğinin nasıl belirlendiği konusuna da açıklık kazandırır. Örnek vermek gerekirse, neden akıllıyla deli arasında karşıtlıklar kurulduğu ve özellikle delinin ötekileştirildiğinin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Yani, belli bir öznellik biçiminin iktidarı elinde tutan güç tarafından ve onun ideolojisinin ürettiği söylemler yoluyla oluşturulduğunu anlamaya yardımcı olur. Bu nedenle bu çalışma açısından da öznellik sorununa daha geniş bir açıdan bakmayı sağlar.

İKİNCİ BÖLÜM

ÖZNELLİĞİN KURULUŞU

Çalışmanın giriş bölümünde, Althusser ve Foucault'nun kuramlarından yararlanılarak kişinin öznelliğinin özgür iradesi ve eylemlerinin, davranışlarının faili olmasıyla değil, ideoloji, söylem ve iktidar yoluyla özneleştirilmesi, yani tabi olmasıyla kurulduğu açıklandı. Buna göre, Althusser, kişinin öznelliğinin aile, cezaevi, okul gibi kurumlar aracılığıyla vücut bulan ideolojiye bağlanmasıyla, Foucault ise kendisini söylemlere göre tanımlaması ve toplumsal yaşamın her alanına yayılmış iktidar ilişkileri yoluyla kurulduğundan söz eder. Bu bölümde ele alınacak öykülerde devlet, aile gibi aygıtlar; bunların özneleştirme yolları ve kişiler arasındaki iktidar ilişkilerinin öznelliği kurmadaki rolü öykülerde fantastik ve tekinsiz türünün anlatım özellikleri ön plana çıkarılarak gösterilir. Bu bölümde ele alınacak olan öyküler "Baltık", "Kutsal Aile", "Diktatör" ve "Üç Arkadaş ya da Oyun"dur. Fantastik bir öykü olan "Baltık" devletin ve onun baskıcı aygıtlarından olan cezaevinin öznelliği nasıl kurduğunu gösterirken, bu bölümdeki bir diğer fantastik öykü olan "Kutsal Aile" ve tekinsiz türündeki "Diktatör"de aile içinde öznelliğin nasıl kurulduğu gösterilir. Son olarak, "Üç Arkadaş ya da Oyun" kişilerin iktidar ilişkileri içinde yer alarak nasıl özneleştiklerini tekinsiz türün özelliklerinden yararlanarak ortaya koyar.

"Baltık"ta Devlet ve Öznelliği Kuran Şiddet

Bu bölümde ele alınacak ilk öykü olan "Baltık"[68], şiddete dayalı bir yönetimin hüküm sürdüğü, yöneticilerin köpekler olduğu bir ülkedeki cezaevini anlatan fantastik bir öyküdür. Öyküde zaman belirsizdir. Yırtıcı hayvanlar için kullanılanların iki katı kalınlığında tel kafeslerle örülü bu cezaevinde her şey çok iyi düzenlenmiş bir iş bölümüne ve hiyerarşiye dayanır. Bu işbölümü ve hiyerarşi cezaevinin hem içinde hem dışında katı bir kontrol ve yönetim mekanizması oluşturur. Ülke ve cezaevi insan ve köpek karışımı fantastik bir varlık olan en başköpek tarafından yönetilir. Bu anlamda ülkedeki yaşam da cezaevi kurallarıyla yönetilir. Yönetim mekanizmasının alt kademelerinde ise yine insanla köpek karışımı, cezaevinde görevli başköpekler vardır. Bu başköpeklere bağlı "yamaklar" ve "bekleyici ve dinleyici köpekler" ise hem cezaevinin içinde hem de dışındaki düzeni sağlar. Bu düzen de hem mahkumlara hem de ülkeyi oluşturan topluma şiddet uygulamakla sağlanır. Bu şiddeti uygulayanlar fantastik varlıklar olarak kurgulanmışken mahkumlar ve bu mahkumları ziyarete gelen kişiler aracılığıyla gösterilen toplum insanlardan oluşur. Ülke yönetiminin insanlar üzerinde uyguladığı ve yasalarla korunan şiddet ise öyküdeki bir diğer fantastik öğe olan tasasuyu aracılığıyla anlatılır. Tasasuyu, mahkumlara uygulanan ağır şiddet sonucu kafataslarından akan sulardır. Mahkumlara uygulanan bedensel şiddet sonucu ortaya çıkan bu su, ülkenin aydınlatılması için bir kaynak olarak kullanılır.

Cezaevi ve ülke yönetimdeki yarı insan-yarı köpek varlıklar ve ülkeyi aydınlatmak için kaynak olarak kullanılan tasasuyu "Baltık" öyküsünü fantastik kılan doğaüstü öğelerdir. Bilindiği gibi fantastik, gerçeklikte olabilecek olaylarla doğaüstü

[68] Leylâ Erbil, "Baltık," *Hallaç* (İstanbul: Can yayınları, 1960), s. 59-68. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

olayların ve öğelerin bir arada yer aldığı bir türdür. William R. Irwin'e göre fantastik, gerçekdışının (antireal) gerçeğe karşı oynadığı bir oyundur; Irwin gerçeklik içinde gerçekleşmesi imkansız olanın fantastikte gerçekleştiğini dile getirir.[69] Irwin, fantastik türün çok genel bir tanımını vermesine karşın, fantastik türün belirleyici özellikleri konusunda bilgi vermez. Fantastik konusunda yazmış bir başka kuramcı olan Tzvetan Todorov ise fantastik türü için "kararsızlık" olarak tanımladığı ayırt edici bir özellik belirler. Todorov, özellikle 20. yüzyıla kadar örnekleri verilen geleneksel fantastiği, doğaüstü bir dünya ile gerçek dünya arasında kararsızlık içinde kalan bir öykü kişisinin bulunduğu bir tür olarak tanımlar. Okur da bu öykü kişisiyle özdeşleşerek onun gibi bu iki dünya arasında kararsız kalır ve karşılaştığı doğaüstü olay ya da nesne konusunda zorunlu olarak "acaba bu gerçek mi?" diye sorar.[70] Todorov, Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ünü de örnek gösterek 20. yüzyıldaki fantastikte doğaüstü dünya ile gerçek dünya arasındaki kararsızlığın ortadan kalktığını söyler. Geleneksel fantastikte, kararsızlık olay örgüsünün gerçek olaydan doğaüstü olaya doğru gelişmesiyle sağlanırken; *Dönüşüm'*de doğaüstü, metnin daha ilk tümcesinde belirir ve doğaüstünden olağana/doğala yani gerçeklikte olabilecek olaylara geçilir. Böylelikle Gregor Samsa'nın hamamböceğine dönüşmesi tamamiyle olanaklı bir olay olarak aktarılır. Todorov bunu bir kararsızlıktan çok bir uyum sağlama olarak nitelendirir. Okur, bir kararsızlıkta kalmaz aksine doğaüstü olayın doğallığını kabul eder. Todorov bunu şöyle açıklar:

> Kafka'da doğaüstü olay kararsızlığa yol açmaz, çünkü betimlenen evren baştan başa tuhaftır, anlattığı olay kadar anormaldir. Böylece burada, gerçeğin, doğalın, normalin varlığını önce kabul edip sonradan bunları ihlal eden fantastik edebiyatın sorununu (tersinden) görüyoruz. Ancak Kafka bunu aşmayı

[69] William Robert Irwin, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1976), s. 8.

[70] Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal bir Yaklaşım* (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 30-38.

> başarmıştır. Akıldışı olanı oyunun parçası olarak ele alır: Çizdiği dünya gerçekle uzaktan yakından bir ilişkisi olmayan düşsel bir mantığa, hatta bir karabasan mantığına uymaktadır.[71]

Kafka'nın metinlerinde fantastik, karabasana dönüşmüş bir gerçekliği anlatmanın aracı olmuştur. Todorov, *Dönüşüm* aracılığıyla örneklediği 20. yüzyıl fantastiğinde, bu türe özgü biçimsel bir araç olan kararsızlığın neden ortadan kalkıp metnin bir karabasanı anlattığını açıklamaz. China Miéville göre bunun sebebi, fantastiğin özellikle modern toplumun toplumsal gerçekliği ve modern öznelliği anlatabilecek en yetkin türlerden biri olmasıdır. Ona göre, 20. yüzyılda fantastik türü, kapitalist modern toplumun saçmalığını yansıtır. Çünkü aslında tuhaf ve saçma olan dünya normalleşmiştir.[72]

Bu doğrultuda köpek yöneticiler ve tasasuyu gibi doğaüstü öğelerle fantastik özelliklerin öne çıktığı "Baltık" adlı öyküde fantastik türünün belirleyici özelliği olan doğaüstü ile gerçeklik arasındaki ayrım ve bu ayrımın yarattığı kararsızlık ortadan kalkmıştır. Öyküde doğaüstünü yadırgatacak ve okurda kararsızlığa sebep olacak kararsızlığa düşmüş bir öykü kişisi ya da bu iki dünya arasında bir ayrım yoktur. Doğaüstü öğeler öykünün daha ilk cümlesinde metne girer ve doğaüstü olan normalleşerek karabasana dönüşmüş bir dünyayı anlatılır:

> CEZALARIN EN KÖTÜSÜ EN ZARARLISI BAĞIŞLAMAKTIR: yazılıydı, demir ve köpekli kapının tam üstüne konulmuş tabelada. O vakte değin bağışlamanın büyüklüğüne inandırmaya çalışmışlardı insanları oysaki, kimbilir bu da yeni bir dindi, cezaevlerine özgü bir din. Ayda bir gün tel kafeslerin ardından görüşülebilirdi. Tel kafesler yırtıcı hayvanlar için kullanılanın iki katı kalınlığında dörtköşe dokunmuş insan kafesleriydiler ve bir köpeğin beraberliğinde görüşebilirlerdi insanlar içerdekilerle. Bu KÖPEK BEKLEYİCİ VE DİNLEYİCİ BİR KÖPEKTİ usdan çok sezgiyle salkılar iletirdi efendileri BAŞKÖPEKLERE derdi "şu konuşmaya başlamadan önce sizleri kutlayacak olan duayı yaparken dizlerinin üstüne iyice kapanmadı ve sağ dizini soldan

[71] *A.g.e.*, s. 162-167.

[72] China Miéville, "Marxism and Fantasy: An Introduction," *Fantastic Literature: A Critical Reader*, der. David Sandner (Westport, Conn. : Praeger, 2004), s. 337.

> daha dışa çıkarmadı. Hemen yakalanırdı o tutuklu ve birdenbire saldıran köpekler evine; dişleri yapyakıcısaydam ağular çıkaran köpeklerin evine gönderilirdi.[73] (59)

Öykü, anlatıcının cezaevinin düsturu olan ve bu nedenle büyük harflerle belirtilmiş olan tabeladaki cümleyi aktarmasıyla açılır. Büyük harflerle yazılmış bu cümle, tersine dönmüş ancak bir o kadar da doğallaşmış ve karabasana dönüşmüş bir dünyayı tasvir eder. Bu en az bağışlamanın erdemlerini anlatmak için kurulmuş bir cümle kadar rasyonelleştirilmiştir. Ancak tersine dönmüş bir sağduyu ve mantığı ifade eder; bağışlamanın taşıdığı bütün insancıl içeriği yok sayarak acımasızca bir kişiyi bağışlamanın en büyük ceza olduğunu büyük harflerle dile getirir. Bu cümle okura şiddete dayalı bir düzenin hakim olduğu olağanüstü/doğaüstü dünya içine girdiğini bildirir. Zira bu cümleden hemen sonra da cezaevinin görünümü ve bu cezaevinde görevli fantastik varlıkların tasvir edilmesiyle öyküdeki doğaüstü varlıklar olan köpeklerin kendilerinin ve görevlerinin anlatılmasına geçilir.

Alıntıda görüldüğü gibi, devlete ve onun temsil ettiği iktidara bağlılık ve itaat törensel ve kurallara bağlanmış davranışlarla pekiştirilir. Ülkenin ve cezaevinin yöneticilerinin kutsanması için mahkumlar dizlerinin üzerine iyice kapanıp onlar için dua etmek, sağ dizini soldan dışarı çıkarmamak zorundadırlar. Keskin kurallarla belirlenmiş bu davranışların doğru yapılıp yapılmadığını ise "bekleyici ve dinleyici köpekler" denetler. Öznellikleri devlet ideolojisini benimsemekle oluşmuş bu köpekler, bunun için de kendi öznelliklerini devlet iktidarının istediği biçimde öznellikler yaratmak için seferber etmiştir, bu nedenle de devletin özneleştirme yollarını uygulayarak iş bölümünde kendilerine düşen görevleri yerine getirirler. Yani eylemleri ve düşünceleri yoluyla devlete ve iktidara bağlıdırlar. Metinde devletin özneleştirme yolu için bir araç olarak kullanıldıklarından adları büyük

[73] Metinde sıkça kullanılan bu büyük harfler öyküdeki devlete ve topluma ait düsturlardan ya da devlet ve cezaevi yöneticilerinden bahsedildiğinde devreye girer.

harflerle gösterilen bu köpekler, başkalarının öznelliklerini de güç kullanarak ve iktidarın belirlediği davranışların dışına çıkanlara şiddet uygulayarak kurmaya çalışırlar. Buna göre, onların fantastik varlıklar olarak kurgulanması da anlamlıdır. Alıntıda da görüldüğü gibi bu fantastik varlıklar, mahkumların her hareketlerini en ince ayrıntılarına kadar gözetim altında tutarak itaati gösteren hareketleri doğru yapıp yapmadıklarını kontrol eder, onların eksik ya da yanlış hareketlerini sezgileri yoluyla anlar ve yine bu yolla kendilerinden bir üst kademedeki köpeklere iletirler. Böylelikle köpeklerin ideolojinin işlettiği birer araç oldukları onlara doğaüstü özellikler yüklenerek gösterilir.

Althusser'in baskıcı devlet aygıtlarından biri olarak adlandırdığı cezaevinde geçen bu öyküde devletin en temel özneleştirme yolu şiddet kullanmaktır. Bu şiddet, metindeki doğaüstü öğeler yoluyla görünür kılınır. Alıntıda da görüldüğü gibi belirlenmiş davranışların dışına çıkanlar, öyküdeki bir diğer fantastik öğe olan dişleri "yapyakıcı saydam" zehirler saçan köpeklerin bulunduğu saldırgan köpekler evine gönderilerek cezalandırılır. Bedene uygulanan şiddet, cezaevindeki en "olağan" baskı aracıdır. Saldırgan köpekler evi, bu şiddetin bir göstergesidir; ancak bu şiddet bütün açıklığıyla öyküdeki bir diğer doğaüstü öğe olan tasasuyu aracılığıyla gösterilir. Yukarıda değindiğim gibi, tasasuyu mahkumlara uygulanan ağır şiddet sonucu kafataslarından akan sulardır. Öyküdeki bu doğaüstü öğe, mahkum karakterlerden biri ve onu ziyarete gelen kız kardeşine odaklanarak anlatılır. Tasasuyu, öyküde ağabeyini cezaevinde görmeye giden kızın o güldükçe kafatasından aktığını gördüğü sudur:

> Tel kafeslerin ardından gördüğü bu baş çok tıraşlıydı ve çok dokunmuştu içine, diklemesine duran bi topatan kavununu andıran ve uzunlamasına ve çok dilimlerle solmuş bulunan bu baş, ağabeysinindi. Ağabeyisi henüz köpeklere ısırtılmamıştı ve rahattı çok. Kafeslerin ardından kıza çok gülüp durmuştu. Konuşacak bi nenler [şeyler] bulamamıştı kız onunla, gözlerini dilim dilim solmuş, kafasından çok kafatasından alamamıştı. Adam çok gülüyordu,

> “iyiyim, iyiyim” diyordu. Güldükçe dilimler birbirine yaklaşıyor ve aralarındaki oluklardan çok sular, önce ter olarak nokta nokta beliriyor sonra birleşerek tasasuyu halinde akmaya başlıyordu yerlere tutukluların bulunduğu yerleri kanallarla bir göle bağlamışlar ve orada kentin ışığını sağlayan çokluktaki tasa sularını biriktirmişlerdi. Oluklardan çok sular akıyordu. Kız, hep gülmese gülmese ah gülmese diyordu içinden. (61)

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, öyküdeki mahkum karakterlerden biri olan ağabeyin “çok” tıraş edilmiş başı cezaevinde mahkumlara uygulanan şiddeti açıkça gösterir. Ağabeyin başı, kafa derisi soyulacak, dilim dilim olacak ve kafatası görünecek kadar tıraş edilmiştir. Başı tıraş etmek, mahkumların bedeni üzerinde iktidarın ve otoritenin hak sahibi olduğunu ona hatırlatmaktır. Bu nedenle cezaevine ya da askere alınan kişilerin saçlarını kazıtmak buradaki otoriteye ve kurallara uyum sağlatmanın ya da onları benimsetmenin ilk adımıdır. Böylelikle, kişiye özgürlük ve seçimin sona erdiği; kişinin kendinden çok daha güçlü bir iktidara teslim olduğu dolaylı olarak anlatılmış olur. Öznellik bu yolla devletin tahakkümü altına alınır.

Doğaüstü bir öğe olan tasasuyu, devlet iktidarının ideolojisinin vücut bulduğu cezaevindeki özneleştirme yolunun şiddete dayandığını, ve devletin dayandığı ideolojiyi ancak şiddet aracılığıyla yayabileceğini gösterir. Mahkumlara uygulanan şiddet ve mahkum sayısı o kadar çoktur ki, tasasuyunun biriktiği göle bağlanan oluklar bu sularla doludur ve kenti aydınlatabilir. Mahkumlara uygulanan şiddetin ağırlığı doğaüstü bir öğe kullanılarak kurgulanmakla iktidarın tek dayanağının ve güç kaynağının şiddet olduğu gösterilir. Bu tasasularının göle birikip kenti aydınlatması ise, ülke yönetiminin ideolojisini kişilere uyguladığı şiddet yoluyla yaydığını gösterir. Bir başka deyişle, iktidara bağlılık ve onun arzuladığı öznellik bu şiddetle kurulur.

Alıntıda dikkat çeken önemli bir nokta da tasasuyunun ağabeyin kafasının dilimleri arasından güldükçe akmasıdır. Ağabey ne kadar çok gülerse, tasasuyu da oluklardan o kadar çok akar. Yukarıda da vurguladığım gibi, tasasuyunun kaynağı

olan şiddet iktidarın dayanağıdır ve onun ideolojisinin sürdürülmesinin en önemli koşuludur. Görüldüğü gibi, bu tasasularının birikmesini sağlayan mahkumların gülmesidir, bir başka deyişle kentin aydınlanması mahkumlara şiddet uygulanmasına bağlı olduğu kadar, mahkumların bu şiddeti kabul etmesine de bağlıdır. Ağabey, "iyiyim, iyiyim" dedikçe, yani ülke yönetiminin kurduğu düzeni kabul ettikçe ülkeyi aydınlatacak kaynağı sağlamış olur. Bu nedenle kız ağabeyinin gülmemesini diler. Yani ağabey şiddeti dolayısıyla da iktidarın ona dayattığı öznelliği benimsemiştir, ona isyan etmez. Böylelikle tasasuyu aslında iktidarın arzuladığı öznelliğin kurulduğunu yani onun ideolojisinin benimsendiğini gösterir.

İktidarın arzuladığı öznelliğin ne olduğu ise ağabeyin heyecanla kız kardeşinin ona ulaştırmasını beklediği fesleğen aracılığıyla gösterilir. Öyküde fesleğenin oldukça merkezi bir yeri vardır. Kız kardeş, ağabeyinin beklediği bu saksıyı cezaevinin içine ulaştırmaya çalışır; fakat gardiyan köpekler buna izin vermezler. Kız bu isteği oldukça tuhaf bulur:

> Şu ağbim de ne esintili adamdır diyordu kız, fesleyen senin neyine hemen de alışıverirdi köpeklerin içinde yaşamlara, o hırçın, o kılı kırk yarıcı. Şimdi artık adamın tek tasası kendisine kimlerin gelip gelmediğini kollamaktı. Kıza yazdığı mektupla ilk sorduğu "Yanında kimse var mı? Kimler" denli sorulardı. Genellikle gelenleri gardiyan sokmuyordu içeriye, köpeklerin eşliğiyle de olsa görüştürmüyordu onları. Buna karşın bile adam gelinsin dışarda durulsun diliyordu. Kıza böyle geliyordu. Kıza öyle geliyordu ki tutukluları görmeye gelenlerin sayıca çok ya da az olmalarına dayanan bi yarışma, bi baş olma, bi üstünlük durumu vardı içeride bu yarışmaya kaptırmıştı kendisini ağabeyi asıl sorunu unutmuştu. (62)

Kız kardeşe göre, ağabey, kızkardeşin "asıl sorun" dediği ve ne olduğunu açıklamadığı şeyden uzaklaşmış heyecanla ona getireceği fesleğen saksısını bekler. Okura oldukça anlamsız gelebilecek bu fesleğen saksısının anlamı *Hallaç* kitabında bulunan bir başka öykü olan "Bilinçli Eğinim II" aracılığıyla açığa kavuşur. Bu öyküdeki karakter, ölmüş anne ve babasının mezarından aldığı toprağa ıtır ve fesleğen -annesinin toprağına ıtır, babasının toprağına ise fesleğen eker. Öyküdeki

karakter şöyle der: "Beni böyle umarlar mıydı? Sorumlu? Onları çaldığımı, saksılara diktiğimi anamı ıtır babamı fesleğen ettiğimi bilebilirler miydi? (22) "Baltık" öyküsündeki fesleğen de "Bilinçli Eğinim II"de babayı simgeleyen fesleğendir.

Baba figürü, kutsal metinlerde, mitolojide, psikanalizde, edebiyatta çoğunlukla iktidarı, toplumun yasalarını ve değerlerini temsil eder. Ego, yani psikanalitik kurama göre kişinin öznelliği ya da benliği ancak süperegonun yani babanın kanununun egoyu bastırmasıyla oluşur. Burada süperego, yani babanın yasası toplumsal değerlerin ve normların yasasıdır.[74] Cezaevinde tutuklu olan ağabeyin babayı temsil eden nesneye sahip olmak istemesi hem onun temsil ettiği iktidara sahip olmak istediğini, hem de aslında iktidarın sunduğu öznelliği arzuladığını gösterir. Metoforik bir anlamı olan fesleğen, şiddeti benimseyen öznenin şiddet dışındaki dolaylı araçlarla nasıl kurulup, yönlendirildiğini açığa çıkarır. Nitekim alıntıda da görüldüğü gibi içeride de bir iktidar savaşı vardır. Tutuklular da kendilerini ziyaret etmeye gelenlerin sayısıyla bir iktidara sahip olmaya ve birbirleri arasında üstünlük kurmaya çalışırlar. Üstelik bu tutuklular, kurulu düzene baş kaldırdıkları için mahkum edilmişlerdir. Ama kendileri de hem cezaevinin hem de ülkenin hayranlık duyduğu şeye -güce- tapınır. Zira öyküde fantastik varlıklar olarak kurgulanan ülkenin ve cezaevinin yöneticilerinin tüm eylemlerinin amacı başköpeğe yaranıp iktidarda yer kapmaktır. Bir başka deyişle, iktidar hırsı ve güce tapınma bu ülkedeki en temel ahlaki değerdir. Öyküdeki mahkumlar da devletin, iktidarın, toplumun belirlediği ve dayandığı değer yargılarına tabi olarak özneleşirler. Mahkumlar arasında da "şiddetsiz", "kansız" başka bir iktidar şavaşı vardır. Bu, onların iktidarın onlara sunduğu öznelliği içselleştirdiklerini gösterir. Ağabey karakteri aracılığıyla temsil edilen öznenin durumu da aynıdır. Baskı ve şiddeti kabul

[74] Ian Craib, *Psikanaliz Nedir?* çev. Ali Kılıçlıoğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2008), s. 62-63.

etmiş, mücadeleyi bırakmış o da iktidar olma peşindedir. Ağabeyin kıza ulaştırdığı mektubun içeriği bunu gösterir:

> Kız mektubu okudu. Anladığıma göre bugün kimse gelmedi bana, gelmesin biz bize yeteriz. Radyoları dinleyin yeni köpeklerin gelişini bildirin. Necmi dayın neden gelmedi bana, İlyas neden gelmedi. Hanife Teyzen duyunca ne yaptı yaz. Ben çok rahatım. Yeni cins köpekler gelince eğlenceler halka ve bize açık olacakmış, belki orada karşılarız. Zeliha yenge gelicek mi? Yarın bi buket çiçek getirin kimin getirdiğini anlamam için kart koyun içine. Gözlerinden öperim. Ben çok rahatım burada. Sakın üzülmeyin. Gözlerinden öperim. Ağabeyin. (67)

Devlet iktidarının arzuladığı öznellik kurulmuştur. Ağabey karakteri, cezaevi koşullarına dolayısıyla ülke yasalarına ve değerlerine uyum sağlamıştır, o da kendi üzerindeki baskıyı ve şiddeti görmez, yeni gelecek cezalandırıcı köpekleri dahi devlet yönetimindekiler gibi bir eğlence olarak görür ve mahkumlar arasında iktidar olma peşindedir. Böylelikle öznellik birbirlerini besleyen çift yönlü bir şekillendirme işlemiyle oluşmuştur: Bir taraftan gücü elinde tutan devletin ve iktidarın baskı ve şiddet araçları iktidarın arzuladığı "itaatkâr" ve toplum kuralları dışına çıkmayan özneyi yaratır; bir taraftan da onun kendi yaşam alanı içinde kendi dayandığı ideoloji olan "güçlü/iktidar olma" arzularını besler. Bir başka deyişle, özne hem baskılarla ve boyun eğdirmeyle, hem de devletin/iktidarın dayandığı ideolojiyi benimsemekle kurulur. Yani, Althusser'in öznenin anlamını açıklarken söylediği ve "seslenme" olarak adlandırdığı durum gerçekleşir. Toplumu yaratan bireylerin öznellikleri bu çift yönlü işleyişle kurulmuştur. Ağabey karakteri aracılığıyla gösterilen bu işleyişin kurduğu öznellik aslında bütün topluma yayılmaya çalışılır. Metindeki doğaüstü öğe olan tasasuyunun bütün kenti aydınlatması bunu gösterir. İktidar, kendi arzuladığı öznelliği, yani toplumsal ideolojiyi bütün topluma eriştirir. İktidarın ve bunun yarattığı toplumsal ideolojinin arzuladığı özne de budur. Öyküdeki fantastik öğeler, China Miéville'in yukarıda alıntılanan sözlerinde

vurguladığı gibi aslında tuhaf ve saçma olan ama normalleşmiş ve karabasana dönüşmüş böyle bir dünyayı anlatır.

Yukarıda fantastik türün özelliklerinden bahsederken Todorov' un *Dönüşüm'*ü örnek verilerek 20. yüzyılda yazılan fantastik eserlerde doğaüstü ile gerçeklik arasında hem öykü kişisinin hem de okurun duyduğu kararsızlığın ortadan kalkarak doğaüstü olanın doğallaştığı söylenmişti. "Baltık" öyküsünde de doğaüstü olanın metnin ilk cümlelerinde yer aldığı ve okurun daha baştan fantastik bir dünya içine girdiği belirtilmişti. Ağabeyin mektubunda kullandığı dil de fantastik öğelerle olağan olanın, gerçekliğin iç içe geçtiğini gösterir. Zira mektup, gündelik dilin özelliklerini taşır. Gündelik dil okuru doğaüstü bir dünyadan aniden doğal/olağan olana taşır. Öyküde doğaüstü varlıkların yönetimde, şiddetten beslenen bir ülke ve cezaevi vardır. Ancak herhangi bir cezaevinde yazılabilecek gündelik dilin kullanıldığı bu mektupla tüm bunların olağanlaştığı karabasana dönüşmüş bir dünya etkisi artırılır.

Karabasana dönmüş bir dünyayı anlatan bu öyküdeki kurmaca ülkenin "adalet getirici" yöneticileri için kişinin öznelliğini belirlemenin bir başka yolu da onun cinselliğini "ele geçirmek" ve onu yönlendirmektir. Zira cinsellik öznelliğin önemli bir parçasıdır. Öyküdeki ülkede cinsellik de devletin denetimine ve yönetimine tabi olur. Cinsel kimliğin iktidara tabiyetle kurulduğu yine fantastik öğeler kullanılarak anlatılır. Ülkeyi yöneten baş köpek, başka bir ülkeden "CİNSEL ULUMALAR VEREN, AĞULU KÖPEKLER" (63) sipariş eder. Üstelik bunu halkının tekdüze hayatına bir hareketlilik ve neşe getirmek için yaptığını söyler. Başköpek için cinsellik biyolojik bir ihtiyaç ve tensel bir zevktir, insanlar bundan mahrum bırakılamaz, ancak bu da iktidarın belirlediği çerçevede olur. Kişiler, tensel arzuyu bile iktidarın tahakkümü ile yaşar. Cezaevi kapısındaki gardiyan öyküdeki mahkumun kız kardeşini bu köpeklere ısırtarak cezalandırmayı hayal ettiğinde cinsel

ulumalar veren bu köpeklerin nitelikleri ve cinselliğin nasıl iktidarın tahakkümüne alındığı anlaşılır:

> Gecegündüz o anı düşlemekten bitkin düşüyordu gardiyan, yardıma çağrıldığı anda ne yapacağını kestiremiyordu bi türlü, gün günden enezleşiyordu, [güçsüzleşmek, zayıflamak] kız onu çağırır çağırmaz geldim diye kösnüyle saldırsın, abansın mıydı üstüne yoksa şöyle bir baksın da ardını mı dönsündü yoksa bi tekme de o mu atsındı? Aslında yasalara göre gardiyanlar hiç karışmayacaklardı işlerine bu yeni gelecek köpeklerin, o dişleri yerlere değin uzun ve sırça ve kırılmaz, ve yakıcılığına cinsellik katılmış köpeklerin. Onlar kendi işlerini kendileri bilen köpeklerdi. (66)

Gardiyan köpeğin hayali, ceza ile tensel zevkin nasıl birbirine karıştığını gösterir. Cam dişleri yerlere kadar uzayan bu köpeklerin ısırıkları hem zehir saçar ve kişiye acı verir hem de cinselliği kışkırtır. Yönetimin şiddete dayandığı bu ülkede, cinsellik bile bir ceza aracına dönüştürülür ve cezayla özdeşleştirilir. Bu da "yakıcılığına cinsellik karışmış" fantastik varlıklar aracılığıyla anlatılır. Böylelikle cinselliğin toplumsallaştırılarak kontrol ve tahakküm altına alındığı gösterilir.

"Baltık" öyküsündeki cezaevi ve ülkenin yönetim sistemi; aslında hümanizmin, akılcılığın, özgür iradenin sona erdiği dolayısıyla da tabi olmadan özne olunamayan bir düzenin tüm bu ideallerin yerini aldığı bir dünyayı yukarıda değindildiği gibi doğaüstünün doğallaştığı bir fantastik kurgu içinde anlatır. Öyküde gerçektekine "sözde" hiç de benzemeyen bir toplum ve cezaevi yapısı vardır. Gardiyanlar köpek mi yoksa insan mı olduğu belli olmayan varlıklardır, tüm ülke bunlar tarafından yönetilir. Öyküdeki dünya, adaletin cezadan ayrılmadığı, iş bölümü ve hiyerarşinin, iktidar olma ya da iktidara yakın olma arzusunun, şiddetin ve baskının kişilerin öznelliğini belirlediği -yazının başında da vurguladığım gibi- karabasana dönüşmüş bir dünyadır. Ancak Todorov'un Kafka'nın *Dönüşüm* romanı için vurguladığı gibi olağanüstü dünya ile gerçek dünya arasıdaki kararsızlık daha öykünün başında ortadan kalktığı için tüm bunlar pek de şaşılmayacak durumlara dönüşmüşlerdir. Bu öyküde, fantastik türün özellikleri öznelliği kuran devlet

aygıtının ve onun dayandığı ideolojiyi benimsetmek için uyguladığı özneleştirme yollarının doğallaştığını anlatmak için kullanılır. Fantastik olan, öykü içinde şaşılamayacak kadar doğallaşmıştır. İktidarın ve devletin baskısı, şiddeti buna karşın öyküde ağabey karakteri aracılığıyla temsil edilen öznenin buna kayıtsızlığı ve bunu kabullenişi, ülkeyi yöneten köpek-insanlar, tasasuları "gerçek olmuş birer fantastik"tir ve öznelliğin kuruluşunu ve bunun yollarını gösterirler.

"Kutsal Aile" ve "Diktatör"de Öznelliğin Aile içinde Kuruluşu

"Baltık" öyküsü Althusser'in baskıcı devlet aygıtlarından biri olarak adlandırdığı cezaevinde geçiyordu. Öykü, öznelliğin kuruluşunun kişi üzerinde uygulanan şiddetle ve iktidarın değer yargılarını, yani ideolojisini benimsemekle iç içe geçtiğini gösteriyordu. Buna göre fantastik bir öykü olan "Baltık"ta öyküdeki doğaüstü öğelerin devlet aygıtının şiddet gibi özneleştirme yollarıyla karabasana dönüşmüş bir dünyayı anlattığı söylendi. Bu dünyanın bir karabasana dönüştüğü ise öykü içinde doğaüstünün doğallaşmasıyla, yani doğaüstünün öykü kişisinde ya da okurda şaşkınlık yaratmamasıyla gerçekleştirildiği belirtildi. "Kutsal Aile" adlı öyküde, "Baltık"ta olduğu gibi fantastik türünün özellikleri ön plana çıkarılarak Althusser'in ideolojik devlet araçlarından biri olarak tanımladığı aile içinde öznelliğin toplumsal ideoloji doğrultusunda nasıl kurulduğu görünür kılınır. "Diktatör" adlı öyküde ise tekinsiz türünün özellikleri ön plana çıkarılarak öznelliğin aile içinde nasıl kurulduğu gösterilir.

"Kutsal Aile"

"Kutsal Aile"[75] adlı öykü baba, anne, nine ve bebekten oluşan aile bireylerinin toplumsal ideoloji tarafından belirlenmiş rollerine nasıl uyum sağladıklarını fantastik bir kurgu aracılığıyla görünür kılar. Aile içindeki bireylerin rolleri ve aile bireylerinin onlara nasıl uyum sağladıkları eve ve aile bireylerinden nineye ve bebeğe doğaüstü özellikler yüklenerek anlatılır. Bütün bu karakterler adalardan ve denizden oluşan bir yer/dünya olarak kurgulanmış ev içinde bir arada bulunur. Aile bireylerinin söylediklerinin çoğunlukla diyolog tekniğiyle gösterilmesinden oluşan öykünün özetini yapmak zordur. Baba, fantastik bir mekân olarak kurgulanan evin içinde tarih konusunda nutuklar atarak dolaşırken, anne kucağında duran bebeği besler. Vücudu bir şişeden ve kafadan oluşan nine ise, baba gibi tarih konusunda konuşur. Oğul, sözleriyle babanın fetihçi ve savaşçı tarih söylemini eleştirir. Bebek ise öykünün sonunda anlamsız bir biçimde kendini annenin kucağından atarak ve yüksek sesle bağırarak babasından çeşitli yerleri fethetmesini ister.

"Kutsal Aile"de baba karakterinin merkezi bir yeri vardır. "Baltık" öyküsünde, babanın temsil ettiği iktidar sadece bir simge aracılığıyla öyküde yer alıyordu. Cezaevindeki ağabey, babayı dolayısıyla iktidar olmayı ve gücü temsil eden fesleğenin kendisine ulaştırılmasını bekliyordu. Baba figürü, iktidarın toplum üzerindeki baskısını göstermenin yanı sıra güç arzusunun simgesiydi. "Kutsal Aile"de ise doğaüstü öğeler kullanılarak gösterilen babanın evdeki otoritesi, toplumsal ideolojinin ve resmi tarih söyleminin aile içinde yeniden üretilmesini

[75] Erbil, *a.g.e*., s. 112-116. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

sağlar. Fantastik türünün özellikleri baba karakterinin merkezi ve güçlü konumunu gösterir. Öyküdeki aile bireylerinin öznellikleri toplumsal ideolojinin kendilerine biçtikleri rolleri benimsemesiyle kurulmuştur. Bu ideolojinin evdeki temsilcisi ise baba ve babanın benimsediği resmi tarih söylemidir. Baba, resmi tarih söylemini benimseyerek ve bunu diğer aile bireylerine de benimsetmeye çalışarak toplumsal ideolojinin biçtiği rolü yerine getirir.

"Kutsal Aile" baba ile oğul arasında tarih konusunda yapılan bir tartışmayla açılır. Oğul, tarih konusunda babaya başkaldırır:

> Baba: "Otuz yıldır ben anlatıyorum ben" dedi, bu vatanın evlatlarına!" Demirci halısına indirdi bir tekme. Oğul babanın tekmeyi indiren ayağına baktı, "Tüm dünya yanlış belletmiştir, halkına geçmişi" Kendini beyenmiş diri bir sesti oğul. Baba, "Doğrusunu bilen kim yani sizler mi!" Öteki ayağıyla vurdu halıya bu kez terliği fırladı ayağından. Somyada kımıltısız yatan kafa ninenindi. "Padişahımız ikindi divanından sonra Belgrad'a dönmüştü… Sava Belgrad'tan yirmi saat sürerdi… Svacpa… Moravik palangası…" (…) Oğulun kırıktı ön dişleri. "Ninenin bildikleri daha doğrudur" diye kumral ve seyrek bıyıklarını aşağıya çekti.
> Odada yürüyen bir konsol gibi bir baştan bir başa gidip gelen baba halının yeni kalmış yapraklı bir adasına çıktı. "Tarih sadece tarih değildir, halka her şey anlatılmaz!" dedi, öteki kıyıya geçerken bebeğin önünde durdu işaret parmağını ikinci boğumuna dek bebeğin açık duran ağzına soktu çıkardı. (112-113)

Öyküdeki halının çeşitli adalardan oluşmuş bir deniz olarak kurgulandığı metinde baba tarih hakkında çeşitli nutuklar atarken bu denizdeki adalar üzerinde hareket eder. Halıya doğaüstü özellikler yüklenerek babanın hakim tarih söylemini benimsemekle evde kazandığı konum gösterilmiş olur. Bir başka deyişle, babanın öznelliğinin hâkim tarih söylemini benimsemekle kurulduğu ve evdeki egemen konumu aracılığıyla bunu yeniden ürettiği öyküdeki fantastik öğe olan denizlerden ve adalardan oluşmuş halı aracılığıyla görünür kılınır. Baba, tarih konusundaki tek bilir ve güvenilir kişi olduğunu ilan ederken aynı zamanda öyküdeki bu fantastik mekân içinde hareket ederek otoriter konumunu güçlendirir. "Yeni kalmış", dokunulmamış bir adayı da fetheden baba, buradan halka tarihin ne kadarının

anlatılıp anlatılamayacağına karar verir. Fantastik bir kurgu aracılığıyla dünya babanın ayakları altına serilmiştir. Böylelikle evin daracık "özel" alanında geçen öykü aniden geniş bir coğrafyaya açılır. Evdeki otoriter konumunu ona kazandıran, hâkim tarih söylemini benimsemek olduğu için evin içinde de denizlere, karalara hâkim, fetihçi bir önder gibi hareket eder ve tarih söylemini dillendirir. Eve yüklenen bu fantastik özellikler, babanın hakim tarih söylemini benimsediğini gösterdiği gibi, babanın evdeki egemenliğini, yani evde ataerkil bir düzenin hakimiyetini ve aynı zamanda babanın dillendirdiği tarih söyleminin ataerkil olduğunu gösterir. Tarihi ancak kendisi bildiği ve sadece o öğretebileceği gibi evin özel alanına da egemen olan odur. Bu nedenle de oğluna tarih konusunda doğruları tek bilenin kendisi olduğunu söyler. Tarih söylemini oğluna da benimsetmek isteyen baba, fetihçi tarih söylemini devam ettirir, yani toplumsal ideolojinin kendisine biçtiği rolü yerine getirir. Kendisinin tarihin "öğretmeni" olduğunu ilan ederek oğlunun da bu söylemi benimsemesini bekler.

Alıntıda görüldüğü gibi öyküde tarih konusunda konuşan diğer bir karakter de ninedir. Baba-oğulun tarih tartışmasında oğul ninenin bildikleri daha doğrudur umuduyla ona yönelir. Somyada yatan gövdesini yitirmiş, sadece bir kafadan ibaret kalmış nine ise, baba ile oğul arasındaki tarih tartışmasına birbirinden kopuk, ezberlenmiş cümlelerle dahil olur. Ancak oğulun beklediğinin aksine onun sözleri de savaşları ve fetihçi tarihi dillendirir ve böylelikle yeniden üretir. Öykünün diğer bölümlerinde de nine egemen tarih söylemini tekrar eder:

> Moravik palankasını da fethettik; Moravik palankası ki yapılmıştı taş, tuğla ve kiremitle. Beş kule, iki asma kapı, beş haydutla savunulurdu. Palanka zindanından kurtarılan on beş erkek beş kadın müslüman… Ben (…) 13'üncü Çarşamba günü Niş, 14 üncü Perşembe günü Musa Paşa Palankası, 16 Cumartesi Halkalı Pınar menzili. (114)

Bu alıntılarda nine, baba-oğulun tarih tartışmasına birbirinden kopuk sözlerle dahil olarak Osmanlı devletinin fetihlerinden bahseder. Yani, toprak almaya, savaşmaya, imparatorluk kurmaya ve onu genişletmeye dayalı bir tarihten söz eder. Bu sözler, onun öznelliğinin de hakim tarih söyleminin güce, iktidara ve genişlemeye dayalı ataerkil tarih anlayışıyla yönlendirildiğini gösterir. Belki oğluna da, yani babaya tarihi öğreten odur. Zira ataerkil toplumsal ideoloji tarafından kadına biçilen rol de bir anne olarak oğluna hakim tarih söylemini benimsetmek ve bunu gelecek kuşaklara aktarmaktır. Nitekim Kate Millett da kadın araştırmaları konusunda yapılan çığır açıcı ilk çalışmalardan olan *Cinsel Politika* adlı kitabında ailenin, toplumun temel ideolojisi olarak nitelendirdiği ataerkil ideolojinin anne-baba rolleriyle devam ettirildiği yer olduğunu vurgular: "Ataerkil düzende, ailenin topluma en büyük katkısı çocukların cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki yer konusundaki tutumlarda ataerkil ideolojiyi benimsemeleridir. Ana-babanın kültürel değerleri kavrayışlarına bağlı olarak ufak farklılıklar olmakla beraber istenilen düzene uygunluk genel olarak sağlanır."[76] Nineyle birlikte öyküdeki bir başka kadın karakter olan anne de babanın otoritesini, iktidarını ve tarih söylemini benimser. Baba-oğulun tartışmasında anne, babanın yeniden ürettiği tarih söylemini benimsediğini gösterir biçimde oğluna "babandan iyi mi bileceksin?" (112) der. Bu açıdan da anne hakim tarih söylemi ve toplumsal ideolojinin kendisine biçtiği rolü ve öznelliği benimsemiştir. Baba kendi tarih söylemini kurgulayıp, onu gelecek nesillere aktarmaya çalışırken, anne yatağa bağımlı nineye bakmakla yükümlüdür. Bu nedenle babanın evin kapısından çıkan anneye bakarken düşündükleri manidardır: "Baba, ananın çıktığı bu çıralı çamdan yapılma kapıya yeniden baktı. – Kastomunu'da en çok frengi ve hizmetçi yetişir." (115) Buradaki anahtar sözcükler

[76] Kate Millett, *Cinsel Politika*, çev. Seçkin Selvi (İstanbul: Payel Yayınevi, 1973), s. 65.

frengi ve hizmetçidir. Kate Millett yukarıda adı geçen kitabında ataerkil olarak nitelendirdiği toplumsal ideolojinin kadınlara aile içinde ev kadınlığı yoluyla hizmetçilik rolünü verirken, kadınların toplum tarafından da cinselliğin nesnesi olarak konumlandırıldığını dile getirir.[77] Babanın sözleri de kadına tarih tarafından atfedilmiş bu öznelliği gösterir: Cinselliğin öznesi değil, nesnesi olmak ve ev kadınlığı. Bir başka deyişle tüm aile –oğul hariç- toplumsal ideolojinin kurduğu öznelliği benimsemiştir.

Öyküdeki kadın karakterler olan nine ve annenin ataerkil ideolojinin kendilerine biçtiği rolleri dolayısıyla da ataerkil tarih söylemini benimsemeleri öyküdeki bir diğer fantastik öğe olan ninenin gövdesinin şişeden oluşmasını da anlamlı kılar. Yukarıda değinildiği gibi nine sadece bir kafadan ibaret olarak ezberlemiş gibi ataerkil tarih söylemine dayalı fetihçi ve savaşçı tarihi tekrar eder. Bu nedenle gövdesinin olmaması, gövdesinin yerinde bir şişe bulunması da anlamlıdır. Çünkü ninenin anaerkil tarihi unutup ataerkil tarihi benimsediği, daha doğru bir deyişle, anaerkil tarihin ataerkil toplumsal ideoloji tarafından yok sayıldığını gösterir.[78] Leylâ Erbil kendisiyle yapılan bir söyleşide ataerkil tarih öncesinde anaerkil tarihe ait, ana-tanrıçayı simgeleyen "m ve ma" seslerinden bahsederek ataerkil öncesi bir anaerkil düzenden söz açar:

> "Ma" sesi davar kökenlidir. Manda, inek, süt verenlerin sesi. Aynı zamanda evrensel tanrı ananın sesidir. Mitoslarda, imge ve simgelerde, araştırmalarda ilk tanrı kavramının, üretici, doğurgan olan kadınla ilişkisi ortaya çıkar. Doğuran ve kendi sütüyle besleyip yaşatan "M, ma" sesi bütün coğrafyalarda egemen olan milliyetsiz, dinsiz, barışçıl, koruyucu sevecen, bir anaç dönemin, Neolitik dönemin sesidir. Sonradan tektanrılı dinlerin kökeninde de bu seslerle ilişkili pek çok veri var.[79]

---

[77] *A.g.e.,* s. 17-20.

[78] Bilindiği gibi bazı tarihçiler ataerkil düzenden önce anaerkil bir dönemden bahsederler. Kate Millett, bu tarihçilere Bachofen (*Anaerkillik*, 1861), Louis Henry Morgan (*Eski Toplum,* 1877), Robert Briffault (*Analar*, 1927) gibi tarihçileri örnek verir. Daha fazla bilgi için bkz. *A.g.e.,* s. 170-188.

[79] İdil Önemli, "Leylâ Erbil ile Söyleşi," *Varlık*, sayı 1134 (Mart 2002), s. 28-29.

“Doğuran, kendi sütüyle besleyip büyüten ve barışçıl, milliyetsiz, dinsiz” bir dönemi simgeleyen ninenin gövdesi bir şişeye dönüşerek doğurganlığını yitirmiş, atıl hale gelmiş ve ataerkil tarih söylemine eklemlenerek bu söylemi dillendiren bir kafaya dönüşmüştür.

Ninenin ataerkil tarih söylemini tekrar eden yukarıdaki sözlerinden sonra baba ona Kur’an’dan yaptığı alıntıyla destek çıkar: Baba, “Allah’ın insanları birbirleriyle savması olmasaydı yeryüzünün bozulurdu düzeni. (Bakara, Kur’an, 251)” der. (114) Babanın tarih söylemine isyan eden oğul ise ona Kur’an’dan yaptığı başka bir alıntıyla yanıt verir: “Tanrı zalim halkları eriştirmez doğru yola.”(114) Oğul bu sözleri söyledikten sonra evden çıkar. Ancak babanın benimsediği tarih söylemi bebek yoluyla gelecek nesillere aktarılır. Bu anlamda oğulun isyanı da boşa çıkar.

Öyküdeki bebek karakterine yüklenen doğaüstü özellikler yoluyla onun babanın benimsediği ve aile üyelerinin de kabul etmesini istediği tarih söylemini yeniden ürettiği gösterilir. Yukarıda yapılan alıntıda görüldüğü gibi baba karakteri, evin “yeni kalmış” yapraklı bir adasına çıktıktan sonra “Tarih sadece tarih değildir, halka her şey anlatılmaz!” der ve öteki kıyıya geçerken bebeğin önünde durarak işaret parmağını ikinci boğumuna dek onun açık duran ağzına sokup çıkarır. Öykünün ilerleyen bölümlerinde bu kez parmağını bebeğin ağzına üçüncü boğumuna dek sokacaktır. Babanın annenin kucağında duran bebeğin parmağına ağzını sokması kendi gücünü ve otoritesini aile bireylerine dayatmasının simgesel bir ifadesidir. Böylelikle baba bu hareketiyle herhangi bir şiddet ve baskı aracı kullanmadan bebeğin öznelliğini de kendi otoritesi ve tarih söylemi doğrultusunda yönlendirir. Nitekim öykünün sonunda bu bebek baba otoritesi tarafından belirlenmiş bir özne haline gelmiştir. “Koca sesi”yle savaşlar ve fetihler tarihininin devamı için ağzını açar ve çığlıklarını atar: “Baba, bana Viyana’yı kuşat; baba bana Eflak Boğdan

beyliklerini Bosna ve Hersek'i al, baba bana Kırım'ı, Kıbrıs'ı İran'ı ve Irak'ı al! Baba, bana taaaa Asya'nın ortasından kopup geldiğimiz yerlere gideceğim bir at al." (116) Bebeğe doğaüstü özellikler yüklenerek babanın aile içinde temsil ettiği ataerkil ideolojinin ve bunun ürettiği tarih söyleminin gelecek nesillere de aktarıldığı gösterilmiştir. Aniden bağırmaya başladığında Türk tarihinin dayandığı temel söylemler olan Osmanlı'nın fetihçi ve milliyetçiliğin Turancı tarih söylemini yeniden üretir. Bu anlamda yukarıda da belirtildiği gibi tarih söylemini ev içinde yeniden üreten babanın benimsediği tarihe başkaldıran oğulun isyanı da boşa çıkar. Böylelikle babanın doğaüstü öğeler yoluyla ev içinde denizlere ve karalara hakim biri olarak konumlandırılmasının sebebi de daha iyi anlaşılır. Sadece sözleriyle değil, evdeki konumuyla da bu söylemi yeniden üretmek istediği ve diğer aile bireylerine bu söylemi benimsetmeye çalıştığı, fantastik aracılığıyla gösterilmiş olur.

Buna göre, buradaki özneleştirme yolu açık bir şiddet değil, babanın evde temsilciliğini yaptığı hakim tarih söylemini diğer aile bireylerine de evdeki otoriter konumu aracılığıyla benimsetmeye çalışmasıdır. Babanın öznelliği ataerkil toplumsal ideolojiyi benimsemekle kurulmuştur, buna göre bu ideoloji ona evde de hakim ve otoriter bir konum kazandırır. Baba karakteri, ailenin diğer bireylerinin öznelliklerini toplumsal ideolojinin ona biçtiği rol ve tarih söylemini benimseyerek kazandığı evdeki otoriter konumu aracılığıyla belirlemeye çalışır. Fantastik de öyküde babanın ev içindeki otoriter, hakim konumunu ve şiddet kullanmadan kendi otoritesi yoluyla diğer aile bireylerinin öznelliklerini belirlediğini göstermede kullanılan bir anlatım yoludur. Bir başka deyişle, fantastik aile içinde yürürlükte olan özneleştirme yolunu daha da görünür kılar.

Öyküdeki anlatıcının konumu da aile bireylerinin toplumsal ideoloji tarafından belirlenen öznellikleri benimsediklerini, bu öznellikleri belirleyen toplumsal rollerin

değişmezliğini gösterir. Metindeki üçüncü tekil şahıs anlatıcı, öykü içindeki karakterlerin arasında duran bir kamera gibidir, hepsine eşit uzaklıktadır. Öyküde çoğunlukla anlatıcının da aradan çekilmesiyle karakterin sözleri doğrudan gösterilir. Okur babanın otuz yıldır tarihi kendisinin öğrettiğini, ninenin ise adını söylemediği ve padişahımız olarak andığı padişahın Belgrad'a dönüşünü, oradan Sava'ya gidişini kopuk kopuk anlatan, yani fetihçi tarihi dillendiren sözlerini onların ağzından dinler. Aniden yüksek sesle bağırmaya başlayan bebeğin milliyetçi tarih söylemini yeniden üreten sözleri araya anlatıcı girmeden gösterilir. Böylelikle de karakterlerin aile içindeki konumlarını benimsedikleri, bu öznelliklerin karakterler için olağanlaştığı ortaya koyulur.

"Kutsal Aile"de "Baltık" adlı öyküde olduğu gibi devletin uyguladığı temel özneleştirme yolu olan şiddet yoktur. Toplumun ve iktidarın evdeki bir yansıması olan baba otoritesi, şiddet kullanmadan kurguladığı/benimsediği tarih söylemi aracılığıyla evdeki bireylerin öznelliklerini kurar. Öyküde, fantastik aracılığıyla evin her yerine hakim, her alanı fetheden güçlü bir babanın hakimiyeti vurgulanır. Toplumsal yapının babaya verdiği bu ideolojik konum ve onun yeniden ürettiği hakim tarih söylemi diğer aile bireylerinin konumunu da belirler.

Girişte değindiğim gibi Althusser aileyi kişilerin gönüllü bağlanmalarıyla, seslenilmeleriyle öznelliklerini kazandıkları ideolojik aygıtlardan biri olarak konumlandırır. Buna göre, aile içindeki bireylerin öznelliği, toplumsal ideolojinin bireylere aktarıldığı bir kurum olan aile içindeki rollerini ve öyküde baba karakterinin yeniden ürettiği hakim tarih söylemini benimsemeleriyle kurulur. Anlatıda fantastik öğeler kullanılarak aile aygıtının özneleştirme yolu yani seslenmeyle karakterlerin aile içindeki rollerini benimsedikleri, bu yolla toplumsal ideolojiyi ve hakim tarih söylemini yeniden ürettikleri gösterilir.

"Diktatör"

Buraya kadar incelenen "Baltık" ve "Kutsal Aile" adlı öykülerde fantastik türünün özellikleri önplana çıkarılarak devlet ve aile içinde öznelliğin nasıl kurulduğu, bu aygıtların uyguladığı özneleştirme yollarının öykülerde önplana çıkan doğaüstü öğelerle gösterildiği belirtildi. Bu bölümde ele alınacak iki öykü "Diktatör" ve " Üç Arkadaş ya da Oyun"da ise öznelliğin kuruluşu Todorov'un tanımladığı tekinsiz türün özellikleri önplana çıkarılarak gösterilir. Todorov, tekinsiz olarak tanımladığı anlatı türünü fantastiğin diğer türler arasındaki yerini belirlemek için kullanır ve tekinsiz türünü şöyle tanımlar: "Gerçekliğin yasaları olduğu gibi duruyor ve anlatılan olayları açıklamaya yarıyorsa yapıt başka bir türe girer: Tekinsiz türe"[80]

"Diktatör"[81] adlı öykü, "Baltık" ile "Kutsal Aile" nin kesiştiği alanda durur. Yani baskıcı ve ideolojik devlet aygıtlarının bir arada "çalışmasından" doğan düzeni tekinsiz türünün özelliklerini kullanarak görünür kılan bir öyküdür. "Baltık" taki iş bölümü, yasalar ve ceza artık aile düzenini ve aile üyelerinin öznelliklerini kuran "kanıksanmış" birer araçtır. "Diktatör"de Hüsrev adlı karakter, uzun süredir görmediği ve bir tesadüfle rastladığı arkadaşı Hıdır'ın evine konuk olur. Hıdır, evlidir, evde iki kızı ve Zilşan adındaki karısıyla birlikte oturur. Bu evde aile

[80] Todorov, *a.g.e.*, s. 47. Todorov'a göre fantastik, tekinsizle karıştırılabilir; çünkü fantastiğin temel özelliklerinden biri olan kararsızlık bu tür için de söz konusudur. Ancak Todorov tekinsizdeki bu kararsızlığı yaratanın metnin sonunda doğa/gerçekliğin yasalarıyla çözümlenebildiğini söyler. Todorov'a göre, okurdaki kararsızlığı yaratan doğaüstü olayın gerçek olup olmadığı değil, öykünün içeriğidir. Todorov'un tekinsiz türe verdiği örnekler arasında Dostoyevski'nin eserleri bulunur. Kısacası, Todorov tekinsiz türünü, yasaları gerçekliğin yasalarıyla açıklanabilecek bir olayın gerçekleştiği fakat metindeki gerçeklikle ilgili içeriğin okurda kararsızlık ve rahatsızlık uyandırdığı bir tür olarak tanımlar. Bir başka deyişle, metindeki olay okurda tekinsiz bir etki yaratır. Bkz. Todorov, *a.g.e.*, s. 53-54.

[81] Erbil, *a.g.e.*, s. 69-81. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

bireylerine düşen görevler ve onların eylemleri evin düzenini kuran katı iş bölümü ve yasalara göre belirlenir. Öykü, aile bireyleri arasındaki ilişkileri ve bu ilişkileri belirleyen eve özgü yasaları, işbölümünü anlatır. Eve özgü yasaları ve evdeki iş bölümünü belirleyen ise çocukların oyun saatidir. Hüsrev, tesadüfle rastladığı Hıdır'ın evine onunla birlikte gittiğinde evdeki çocukların oyun saatidir. Babalarının zamanı geldiğinde bildirmesiyle başladıkları çocukların oyunu ise birbirlerini dövmektir. Evdeki düzeni ve aile bireyleri arasındaki işbölümünü ve ilişkileri düzenleyen yasalar bu oyun saatine göre belirlenir. Öykünün çözümlenmesiyle daha açık olarak görüleceği gibi oyun ve oyunun yönetimi, aile bireylerinin öznelliklerini kurmada önemli bir araç haline gelmiştir. "Baltık" ta yasalarla belirlenmiş ve yine onlarla korunan iktidarın uyguladığı şiddet; "Diktatör"de aile üyelerinin belirlediği yasalarla yönetilen bir oyuna dönüşmüştür. Aşağıda öykü çözümlenirken gösterileceği gibi, oyunun şiddetle, iktidarla; ve bu "şiddetli" oyunun mutlulukla özdeşleştirilmesi böylelikle tanıdık olanın yabancılaştırılması ve öykünün biçimsel özellikleri öyküdeki tekinsiz etkiyi yaratır ve bu sayede tüm bunların karakterlerin öznelliklerini belirlemede dolayısıyla da toplumsal ideolojiyi benimsemelerinde bir araç haline geldiği gösterilir.

Tekinsiz etki, tekinsiz türün en temel özelliğidir. Bu nedenle tanıdık olanın yabancılaştırılmasıyla ne kastedildiğinin anlaşılabilmesi için Freud'un tekinsiz kavramını nasıl kullandığına bakmak gereklidir. Freud, tekinsiz kavramını edebiyatta tekinsiz etkiyi yaratmada pek çok yazardan daha başarılı olduğunu söylediği E.T.A Hoffman'ın "Der Sandman" (Kum Adam) adlı öyküsü üzerinden açıklar. Freud'a göre öykünün başkahramanı olan Nathaniel'in hadım edilme korkusu gibi okurda rahatsızlık ve korku uyandıran temalar tekinsiz etkiyi yaratır. Freud, tekinsiz etkinin ne olduğunu ise tekinsiz sözcüğünün Almanca anlamı üzerinden açıklar.

Almanca'da "unheimlich" sözcüğüyle ifade edilen kavram, bastırılmış olanın geri dönüşü, ya da tanıdık bir şeyin aniden yabancılaşması olarak tanımlanır. Kavramı daha iyi anlamak için Freud "unheimlich" sözcüğünün sözlük anlamına bakar. Zira "unheimlich" kavramsal anlamında olduğu gibi içinde zıt anlamlar barındıran bir sözcüktür: "Heimlich" bir taraftan eve ait olan, tanıdık olan gibi anlamlara gelirken, bir taraftan da gizli, sır olarak kalması gereken saklı anlamına gelir. "Un" olumsuz ekiyle ise eve ait olan, çok tanıdık bir şeyin aniden yabancılaşması ve sırrın açığa çıkması anlamını kazanır. Bir başka deyişle, tekinsiz sürekli bir çift değer taşır: Tanıdık bir şey aslında çok yabancıdır, sır olan ise aşikâr.[82]

Fredric Jameson ise "Metin İdeolojisi" adlı makalesinde Freud'un E.T.A Hoffman'ın "Kum Adam" öyküsünü çözümlerken üzerinde durmadığı tekinsiz etkiyi yaratan biçimsel özelliklere vurgu yapar. Fredric Jameson'a göre Freud her ne kadar, bu öyküdeki tekinsiz etkiyi hadım edilme gibi içerikle ilgili temalara dayandırsa da öyküde tekinsizi yaratanın içerik kadar biçim de olduğunu söyler ve bunun sebebini anlatıcının birinci tekil şahıstan üçüncü tekil şahısa geçişi olarak yorumlar. Çünkü bu geçişle birlikte okurun özdeşleşebileceği anlatıcı, okur için aniden yabancılaşır.[83] Jameson'un tekinsiz tür konusundaki bu yorumu "Diktatör" açısından da önemlidir, çünkü öyküdeki tekinsiz etki anlatıcının konumuyla ve olay örgüsüyle yakından ilgilidir. Zira "Diktatör"ü de tekinsiz türüne sokan tekinsiz etki hem öykünün içeriği hem de anlatıcının konumu aracılığıyla yaratılır.

Metinde olayları Hüsrev karakterine yakın durarak anlatan ve müdahalede bulunmayan üçüncü tekil şahıs bir anlatıcı vardır. Bunun yanında olaylar, çoğunlukla

---

[82] Sigmund Freud, "The Uncanny," "http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html" [10 Nisan 2009].

[83] Fredric Jameson, "Metin İdeolojisi," *Modernizmin İdeolojisi*, çev. Kemal Atakay ve Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 143.

karakterlerin sözleri aracılığıyla aktarılır. Öyküdeki tekinsiz etki, anlatıcının Hüsrev'e yakın durması ve olayların çoğunlukla anlatıcının aradan çekilip karakterlerin sözlerini göstermesiyle yaratılır. Okur eve konuk olarak gelen Hüsrev gibi evdeki düzen konusunda bilgisizdir ve aile bireyleri arasındaki ilişkiyi yöneten kuralları ve evdeki düzeni olaylar geliştikçe öğrenir. Böylelikle hem Hüsrev hem de okur için evin düzeni ve bu düzeni sağlayan yasa, oyun, işbölümü, mutluluk gibi kavramların öyküde kazandığı anlam ortaya çıkınca tanıdık kavramlar aniden yabancılaşır ve okurda rahatsızlık uyandırır.

Öykü okurun henüz niteliğini bilmediği oyun saatinden söz edilmesiyle açılır, Hıdır ve Hüsrev evin kapısına geldiğinde içeriden gelen çocuk çığlıklarını duyarlar: " 'Oyun saatleridir de!' Kurşun renklerinden yeni sıyrılmış çarpık bir güneş duruyordu tahta kapıda. 'Ama ben gelir gelmez programa en başından başlanır.' Anlamadı öteki. İçeride çocuk çığlıkları" (69) Alıntıda görüldüğü gibi, Hıdır, içerideki çocuk çığlıklarını duyan Hüsrev'e çocukların oyun saatleri olduğunu ve o geldiğinde programa yeniden başlandığını bildirir. Ancak Hüsrev anlamaz. Okur da Hüsrev gibi Hıdır'ın sözlerini dinlediği ve anlatıcı da müdahele etmeden sadece Hıdır'ın sözlerini ve Hüsrev'in tepkilerini aktardığı için Hıdır'ın oyun saatiyle aslında ne kastettiğini anlamaz. Bu nedenle okur da Hüsrev de bunu çocukların sıradan oyunları olarak algılayabilir.

Hıdır'la Hüsrev içeri girince ise, Hıdır takıntılı bir biçimde saatini kontrol etmeye başlar. Okur da Hüsrev de bunun sebebini henüz bilmez:

> İçer misin diye sordu Hıdır. İkide bir cep saatine bakıyordu çıkarıp. Hüsrev "bi işin mi var" dedi. "Yoo" dedi Hıdır, "kızlarımı dünyanın en mutlu çocukları olarak yetiştirmek için… Gene baktı saatine. (…) [Hüsrev] Kızlara baktı kıpırtısızdılar. Neden öyle taş denli çakılıp kaldıklarını düşündü, dört tane göz fıldır fıldır dönmese dondular sanılırdı. Yeniden saatine baktı Hıdır. "Yahu bir işin varsa söyle" dedi Hıdır. "Yok Yok" dedi Hıdır, sözcüklerini tartarak "her işimiz bir düzenle olur bizim en mutlu kişiler olarak yaşabilmek için…Birden karısına doğru sıçradı. "müzik, müzik gene unuttun radyoyu Zilşan, iş

> bölümünde sana düşeni unutmakla…" Hüsrev uzandı "ben açarım" dedi "bana daha yakın…" Gözleri dönerek baktı Hüsrev'e Hıdır "yoooo" dedi, "yooo senin bildiğince dönmez işler bu evde, Zilşan'dan başka hiç kimse dokunamaz radyoya." Beriki afallayarak sordu "Ya! neden?" Yanakları büzüldü Hıdır'ın, iş bölümü vardır aramızda" dedi, "konuklar hiç iş yapmaz bize gelince." Güldü Hüsrev, "ben konuk sayılmam" dedi uzandı yeniden. Ayağa fırlayarak koluna yapıştı öteki bu kez "açma diyorum sana!" Silkindi Hüsrev, kurtardı kolunu. (69)

Alıntıda görüldüğü gibi, Hıdır neden saate baktığını Hüsrev'e tam olarak açıklamaz, tek söylediği kızlarını mutlu kişiler olarak yetiştirmek istediğidir. Ancak bu ne okur ne de Hüsrev için henüz hiçbir anlam ifade etmez. Anlatıcı aradan çekilip karakterlerin sözleri gösterildiği için okur onların anlattıkları dışında bir şey bilmez. Kızlar ise Hıdır ve Hüsrev konuşurken "taş denli" otururlar, yaşadıkları sadece gözlerinin dönmesinden anlaşılır. Henüz kızların neden böyle taş denli oturdukları da belli değildir, Hüsrev bunu bilmez, dolayısıyla okur da bilmez. Ardından Hıdır, bu sefer de mutlu bir aile olabilmek için her işlerini belli bir düzenle yürüttüklerini dile getirir. Bu düzenin nasıl bir düzen olduğu yavaş yavaş ortaya çıkar. Alıntıda da görüldüğü gibi, evde çok katı bir iş bölümü vardır, kimse başkasının işini yapamaz. Her kişi kendi işini yapmakla yükümlüdür. İş bölümünü bozmak evin mutluluğu amaçlayan düzenini bozmak olduğu ve Hüsrev henüz bu evdeki işbölümünün anlamını bilmediği için, radyoyu açmaya kalktığında Hıdır'ın aşırı ve şiddet içeren tepkisiyle karşılaşır. Bu, öyküde daha sonra yükselecek şiddetin ve karabasana dönüşecek bir dünyanın da ilk belirtisidir.

Öykü, sofranın Zilşan tarafından hazırlanması ve yemek yenmesiyle devam eder. Bu sırada Hıdır kadının saate baktığını görür ve aniden bağırmaya başlar:

> Bir kez daha döndü kadına, baktı, saate bakıyordu kadın habire. O vakit anladı, cebine saldırdı gözleri faltaşları gibi açıktı ani bi titremeyle zangır zangır sarsılarak haykırdı. "AHHH!" dedi. "AHHH! Çocuklarım çocuklarım vaktinizi geçirmişim!" dili damağı kurumuş ne dediği anlaşılmaz bi sesle bağırıyordu "dört dakika salt dört dakikacık geçirmişim vaktinizi; beni affedecek misiniz, amcanızla konuşmaya dalmışım, bu hiç bi vakit hatamı affettirecek bi neden değil… Affedin son kez… sizler için getirdim onu, biliyorsunuz… yavrularım

> affedecek misiniz beni. Kızlar ayağa fırlayarak "Susun susun ziyanı yok." dediler. Boşanmış, elleri, kolları sarkmış, mendilini çıkarıp silindi Hıdır. (…) Usulla Hüsrev'e kaldırdı başını " Onlar çok iyi bilirler çünkü" dedi. "Neyi?" diye merakla sordu Hüsrev. Öteki "bir saniye bile şaşmaz onların saatleri!"diye ekledi. "Yani saatleri mi var?" "Yok yok ama ama bir saatten daha iyi bilirler zamanı, bir buçuk saat sessiz oturduktan sonra oyun saatlerini geçirmeye kimsenin hakkı yoktur. Yasalarımız böyle. Bunun cezası ölüm olabilir. Ben de gık demeden öldürürüm kendimi. Artık kimse aldatamaz onları, nasıl kazandılar bu niteliği bilemiyorum. Önceleri unutkanlığıma gelip beş on dakkalarını yediğim olmuştur, aldırmazlardı. Giderek yasaların çıkarılmasını öne sürdüler kabul ettim, yasaları çıkartır çıkartmaz anladım ne denli iç içe geçtiklerini saatle. Ola ki birer saattiler onlar. "O halde neden oyuna kendiliklerinden başlamıyorlar?" diye sordu Hüsrev, "Aa İş bölümü" dedi Hıdır "hem böylece beni bi sorumluluk altında bulunduruyorlar. Benim yaptığım her hata yüzünden benden bir istekte bulunmaya hakları olur, benden üstün bir duruma geçerler (…) Çocuklar bu konuşmaları dinlediler önce. Ardından can havliyle birbirleri üzerine çullanıp dövüşmeye başladılar. Ellerine gelen yerlerini koparıyor, saçlarını başlarını yoluyorlardı. Bi süre ayrılıyorlar duvarlara yerlere çalıyorlar kendilerini sonra yeniden halının orta yerinde birleşip dalaşıyorlardı. Ara sıra "ıhh, uhh, hınk" diye sesler kaçıyordu ağızlarından. Hüsrev yarım doğrularak "çıldırdılar galiba." dedi, Hıdır'a baktı. "Ayırsana şunları!" Başını salladı Hıdır, onların arasına giremem, oyun saatleridir" dedi. Üzerimde bi hak kazandırır bu onlara. (75-76)

Hıdır'ın bu sözleri, öykünün başından beri neden takıntılı bir şekilde saate baktığını ortaya koyar. Oyun saatinin dolayısıyla da iş bölümü ve yasanın anlamı açıklığa kavuşur. Ancak bu kavramlar öyküde bambaşka anlamlar kazanmıştır, bir başka deyişle tanıdık kavramlar yabancılaşmıştır. Bu yolla oyun saati, iş bölümü ve evin yasaları aile bireylerinin öznelliklerini kuran ve aile içindeki rollerini belirleyen bir araca dönüşür. Evdeki oyun, işbölümü ve yasa aile bireylerinin eylemlerini ve davranışlarını dolayısıyla da öznelliklerini belirler. Evin oyun saatine göre belirlenmiş düzenine göre, baba şiddetle bir olmuş bu oyunun "saatini bildiren hakem"dir. Yasa koyucular ise saatleri "bir saniye bile şaşmayan", tüm güçlerini saate borçlu olan çocuklardır. Bir saatten hiçbir farkları olmayan bu kızlar, kendi koydukları yasaya göre isterlerse oyun saatlerini kendilerine haber vermeyi unutan babalarını ölümle bile cezalandırabilirler. Saatten hiçbir farkları olmayan, zamanla içiçe geçmiş bu kızlar, saati geldiğinde oyuna başlamak yerine, yasalar koyarak bu

saati kendilerine bildiren birini belirlerler, böylelikle de evdeki iş bölümü iktidar üzerine kurulur. Çünkü, kızlar bu şekilde babalarıyla da paylaştıkları bir iktidara sahip olurlar. Bu oyunu sürdürmek yoluyla, babalarıyla birlikte koydukları kurallar doğrultusunda istedikleri kişiyi başa geçirebilirler. Çocukların sahip oldukları bu iktidar gücü ve bu gücün belirlediği ilişkiler yoluyla da evdeki bireylerin öznellikleri oluşur. Baba, iş bölümünde kendine düşen görev itibarı ile evdeki iş bölümünü yöneten ve denetleyen kişidir. Oyun saatini çocuklara bildirmeyi unutmanın ölümle sonuçlanacağını bilse dahi bulunduğu konumdan vazgeçmez; çünkü o da bu yolla iktidar sahibi olmuştur. Evdeki yasaları çıkarmada çocuklar kadar onun da sözü vardır. Annenin ise yasaları çıkarmakta hiçbir yeri yoktur. Görevi, sadece bu yasaları; kocasının ve çocukların ortaya çıkardığı yasaları uygulamaktır. Annenin bu düzen içinde belirlenmiş diğer görevleri ise yemeği yapıp, sofrayı kurmasından da anlaşılacağı gibi ev işlerini yapmaktır. Kızlar ise sadece bu "şiddet oyununu" benimsemekle kalmazlar, aynı zamanda iş bölümüne, şiddete dayalı bu düzenden ve bu düzende gücü ellerinde tutmaktan hoşnutturlar. Yani, şiddete dayalı bir yöntemle kontrol etmek ve edilmek aile içindeki düzenin ayrılmaz bir parçasıdır. Kızlardan küçük olanı yönetime annelerini geçirmeyi teklif ettiğinde öteki ellerindeki bu güce vurgu yapar: "Deli misin" dedi öteki, "kendi kendine söylenirken duymadık mı babamın yerini alır almaz tüm saatleri kıracakmış, elimizde saatlerden başka güç var mı?" (81) Bunun anlamı aslında bu düzenin baba tarafından kurulduğu ve çocuklara da benimsetilerek devam ettirildiğidir. Bu nedenle de kızlar annelerinin, babalarının yerine geçmesini istemezler. Çünkü anne bu şiddete dayalı iktidar oyununu bozacaktır. Bu anlamda evde şiddet oyununa dayalı bir düzenin olmasının sebebi babadır. Yeryüzünün düzenini sağlayanın savaş olduğunu söyleyen "Kutsal Aile"nin fetheden, savaşçı baba karakteri, burada ailesinin mutlu düzeni için kızları arasındaki

"savaşı" yöneten otoriteye dönüşmüştür. Öznelliği, toplumsal ideolojiyi benimseyerek oluşmuş "Diktatör"deki baba karakteri de aynı zamanda evdeki düzeni yasalarla belirleyerek diğer bireylerin öznelliklerinin bu yönde kurulmasını sağlar.

Yukarıda değinildiği ve alıntılarda da görüldüğü gibi babanın evdeki şiddete dayalı bu düzeni kurmasının amacı aile bireylerinin mutlu olmalarıdır. Böylelikle öykünün içeriğinde ailenin mutluluğunu hedefleyen oyun, işbölümü ve yasanın anlamı şiddetle bir araya getirilerek yabancılaştırılır. Mutlu aile, oyunla vakit geçiren çocuklar, ev düzeni ve işbölümü gibi "tanıdık" kavramların öykü içinde aldığı hal bu durumu yansıtır. Acımasız bir güç ve iktidar ilişkisine dönüşmüş aile ilişkileri, şiddet içerikli bir oyunla belirlenen aile düzeni ve mutluluk anlayışı öykünün esasını oluşturur. Bu yabancılaşmayı yaratan oyun, mutluluk, işbölümü, yasa gibi kavramlarla birlikte ailenin ve ev düzeninin öykü içinde kazandıkları anlam olduğu kadar üçüncü tekil şahıs anlatıcının Hüsrev karakterine yakın durması ve olayların diyologlar aracılığıyla aktarılmasıdır. Oyun saatinin, iş bölümünün ve mutluluğun öykünün içeriğiyle kazandığı yeni anlamları Hüsrev de okur da alıntıda görüldüğü gibi bu düzenin kurucusu olan Hıdır'ın ağzından öğrenir. Evin düzenini yöneten yasalar, iş bölümünün niteliği, Hıdır'ın yani bunları benimsemiş ve ev içinde uygulayan bir karakterin sözleriyle gösterilir. Böylelikle, bu düzenin aile bireyleri tarafından kanıksandığı ortaya koyulmuş olur. Hıdır kendisi için tanıdık olan kavramları, olağanmış gibi anlatır, onun için tüm bu düzen doğallaşmıştır, ancak Hıdır'ın olağanmış gibi aktadığı bu düzen okur ve Hüsrev için yabancıdır. Böylelikle okur için öykünün içeriğiyle yabancılaşmış olan kavramların Hıdır tarafından tanıdıkmış gibi aktarılması tekinsiz etkiyi yaratır. Ev, "mutlu bir yuva"dır, ama mutluluk bilinen mutluluk değildir, evin "mutlu çocukları" her çocuk gibi oyun oynar, ama oyun onlar için haz veren, "zamanı unutturan" bir eğlence değildir.

Çocuklarla ve evle özdeşleşmiş oyun ve mutluluk gibi kavramlar bir taraftan yerli yerindedir, bir taraftan da kendi içeriklerine ait değildir, ona yabancıdır. Bu halleriyle de öyküdeki oyun, mutluluk, ev, aile gibi tanıdık kavramların tümü tekinsizdir ve aile bireylerinin öznelliklerini toplumsal ideoloji doğrultusunda kurmada birer araca dönüştükleri gösterilir.

"Baltık" öyküsünde öznellik devlet aygıtının baskıcı araçlarıyla uygulanan şiddet yoluyla belirleniyordu. Bu; güce tapınmaya, iktidar yarışına dayalı bir öznellik yaratıyordu. "Diktatör"de ise, toplum tarafından içselleştirilmiş bu özneleştirme biçimi toplum ve toplumun değerlerini, normlarını, bir başka deyişle toplumsal ideolojiyi yansıtan aile bireylerinin kendi iradeleriyle kurdukları ve benimsedikleri bir düzen aracılığıyla yeniden üretilir. Toplumsal ideolojinin aile içinde yeniden üretildiği ve aile bireylerinin öznelliğinin bu ideolojiyle kurulduğu tekinsiz etki aracılığıyla gösterilir. Bir başka deyişle aile içinde Althusser'in seslenme olarak tanımladığı düzenin işleyişi ortaya koyulur. Burada şiddet başkalarına zorla uygulanan değil, kişilerin birbirlerine uyguladıkları oyuna dönüşmüş bir şiddettir ve yasalarla korunur. Bu anlamda devlet ve aile düzeninin birbirinden farkı yoktur. Güç istemi, başkalarının üzerinde otorite sahibi olmak çeşitli söylemler tarafından masumiyet ve barış gibi insancıl kavramlarla özdeşleştirilen çocuklar için dahi bir çekim merkezidir. Kısacası "Diktatör"de toplumsal ideolojinin aile kurumuyla ve bu kurum içindeki ilişkiler aracılığıyla sürdürüldüğü gösterilir.

"Üç Arkadaş ya da Oyun"da İktidar İlişkilerinin Kurduğu Özne

Oyun kavramının şiddeti ve savaşı anlatmak için kullanıldığı ve tekinsizleştiği bir diğer öykü "Üç Arkadaş ya da Oyun"dur.[84] Bu öyküde tekinsiz türü ön plana çıkarılarak anlatılan, insan ilişkilerine yansıyan güç savaşı ve bu ilişkilerin birer tahakküm ilişkisine dönüşmesidir. Giriş bölümünde değinildiği gibi, Foucault, iktidarı bir güç ilişkileri ağı olarak tanımlamıştır. Ona göre, her toplumsal ilişki bir tahakküm ilişkisidir. Bir başka deyişle, iktidar bir kurum ve yapı değil, toplumsal ilişkiler yoluyla ve toplumsal her ilişkide sürekli yeniden üretilen bir güç ilişkileri ağıdır. Buna göre tarafların içinde bulundukları güç ilişkisi onların öznelliklerini de belirler.

"Üç Arkadaş ya da Oyun" adlı öyküde, biri öyküde gözlüklü olarak nitelendirilen bir kadın, diğerleri ise otuzlarında oyuncu bir adam ve genç bir balerinden oluşan üç arkadaş arasındaki tuhaf ilişki anlatılır. Bu arkadaşlar, aslında birbirlerine ve çevrelerine güveni kalmamış, sözleriyle ve davranışlarıyla birbirlerini kandırmaya çalışan ve birbirlerini sevmeyen üç kişidir. Buna rağmen bir araya gelirler. Aralarındaki ilişkiyi tuhaflaştıran en önemli unsur ise her üç arkadaş için de ilişkilerinin birbirlerinin hareketlerini kontrol etmeye ve birbirleri üzerinde üstünlük ve iktidar kurmaya dayanmasıdır. Bu nedenle de onları bir arada tutan aralarındaki düşmanlık ve savaşa dönüşmüş oyundur. Bu oyun ise, birbirlerinin yanlış bir hareketini yakalamak için en ufak davranışlarını kontrol etmektir. "Diktatör"de şiddete ve iktidar ilişkisine dayanan oyun, burada arkadaşlar arasındaki iktidar ilişkisi doğrultusunda birbirlerinin eylemlerini yönlendirmeye dayalı bir oyuna

[84] Erbil, *a.g.e*, s. 89-98. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

dönüşmüştür. “Diktatör”de oyun, işbölümü, mutluluk, yasa kavramları öykünün içeriğinde şiddetle bir araya getirilerek tekinsiz etki yaratılırken, bu öyküde dostluk, güç ilişkisi, savaş ve oyun kavramları bir araya getirilerek tekinsiz etki sağlanır. Böylelikle de savaşa dönüşmüş bir ilişki içinde kişilerin öznelliklerinin nasıl oluştuğu gösterilir.

“Diktatör”de olduğu gibi, “Üç Arkadaş ya da Oyun”da da tekinsiz etkinin yaratılmasında öykünün biçimsel özellikleri etkilidir. Öykü, üçüncü tekil şahıs anlatıcının bakış açısından anlatılır. Bu anlatıcı öyküdeki karakterlerden biridir. Ancak öyküde üç arkadaş arasındaki ilişkiyi dışarıdan izleyen biri olarak yer alır. Buna göre, anlatıcı bu arkadaşlar arasındaki ilişkinin niteliğini bilir ve onların arasındaki ilişkiye, üç arkadaşın eylemlerine ve düşüncelerine odaklanır ve onları aktarır. “Diktatör” adlı öyküde evdeki düzen Hıdır’ın sözleriyle gösteriliyordu. Hıdır da bu düzenin içinde yaşayan ve onu benimseyen biri olarak ev düzenini, iş bölümünü ve yasaları olağanmış gibi aktarıyordu. Böylelikle okur için öykünün içeriğiyle yabancılaşmış olan kavramların Hıdır tarafından tanıdıkmış gibi aktarılması tekinsiz etkiyi yaratıyordu. Bu öyküde ise, tekinsiz etkiyi yaratan üçüncü tekil şahıs anlatıcıyla birinci tekil şahıs anlatıcının bir arada bulunmasıdır. Anlatıcı, aslında öyküdeki karakterlerden biridir, ancak yukarıda da değinildiği gibi öyküde üç arkadaşı gözlemleyen biri olarak yer alır. Üç arkadaşın “sır sayılabilecek durumlarını”(90), yani aralarındaki ilişkinin niteliğini bilir ve aktarır. Anlatıcının öyküdeki karakterlerden biri olduğu ise bu üç arkadaşı anlattığı kimi bölümlerde birinci tekil şahıs olarak konuşmasından anlaşılır. Aşağıda daha ayrıntılı olarak gösterileceği gibi ben anlatıcı olarak metne girdiği yerlerde o da bu karakterlerin arasına katılmak istediğini belirtir. Tekinsiz etkiyi yaratan da üçüncü tekil şahıs anlatıcıyla birinci tekil şahsın bir arada kullanılması ve anlatıcının üç arkadaş

arasındaki ilişkiyi olağanmış gibi aktarmasıdır. Bir başka deyişle, tekinsiz etkiyi yaratan anlatıcının bu durumu bilmesi, bu ilişkiyi kanıksamış bir biçimde ve olağanmış gibi anlatması ve bu ilişkiye dahil olmak istemesidir. Böylelikle, aslında öykü içinde yabancılaşmış olan dostluk ve oyun gibi kavramlar anlatıcı aracılığıyla tanıdıkmış gibi aktarılır ve tekinsiz etki yaratılır. Bunun sonucu olarak da karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerine hakim olan iktidar ilişkileri ve savaşa dönüşmüş bu ilişkinin onların öznelliklerini nasıl belirlediği gösterilir.

Öykü, daha ilk sayfasında üçüncü tekil şahıs anlatıcının üç arkadaşa odaklanarak onların arasındaki ilişkiyi anlatmasıyla başlar:

> Kadınlardan biri, iri kemiklidir. Kalın çerçeveli kara gözlükleri vardır. Hiç boyanmaz. Dudakları -en önemli yeri dudaklarıdır onun- sapsarıdır. Karşı karşıya geçtiler mi salt dudaklarına bakarlar onun. Savunma düzeni için gerekli ipuçlarını oradan çıkarabilirler ancak. (…) Ortada üç kişi var. Gerçekte hiçbir savı, umduğu, güveni kalmamış ama bunlara sahipmişçesine buluşan, konuşan, birbirlerini kandırmaya girişen, ama birbirlerini kandıramayacaklarını bilen üç kişi. (…) Kimseyi sokmuyorlar aralarına. Üstelik birbirlerini sevmiyorlar da. Buluşur buluşmaz sıkılmaya başlıyorlar, içlerine bir dördüncü kişi giriverse büsbütün artıyor sıkıntıları. Kaçırtıveriyorlar yeni geleni oradan. (89)

Alıntıda görüldüğü gibi, üçüncü tekil şahıs anlatıcı, bir arkadaşlık ilişkisi için genelgeçer söylemler tarafından gerekli nitelikler olarak tanımlanan sevginin, güvenin ve iletişimin bu üç kişi arasında var olmadığını aktarır. Böylelikle arkadaşlık söylemini geçerli kılan kavramların bu ilişki için geçerli olmadığı gösterilir. Karakterlerin arasında sevgi ve iletişim değil, bir "savunma düzeni" vardır. Anlatıcı, karakterlerin arasında bir savaş ve düşmanlık olduğu için aralarındaki ilişkiyi bir "savunma düzeni" olarak nitelendirir. Gündelik yaşamlarındaki davranışlarını bu düzen yönlendirir. Birlikte otururken bir sigaranın yakılışı konusunda bile bu savaş ve savunma düzeni yürürlüktedir:

> [Gözlüklü] Yaman savaşçıdır o yaman. Soluksuz kor, yorar önce, şimdiden yenilgi adamın başı üzerine inmekte. Cıgaraya uzandı gözlüklü! Adama yakmak düşüyor, onun gücünü oynatacak, ne domuz o, kibrite uzandı adam, ahh! düşürüvermedi mi üstelik elinden, eğilip alacak da boş koyacak savaş

> alanını… almıyor ama almıyor, açığa vuruyor savunma durumunu hiç kıpırdamıyo! Böylesi bence de daha doğruydu. Mumsu dudaklarını iyice katlıyor üstüste, gözlüklü cebinden yeni bir kibrit çıkarıyo. Sürdürmeyeceğini açıklıyo böylece savaşı. Balerin dolu bi soluk vererek arkasına yaslanıveriyo. Ara veriliyo oyuna. (95)

Alıntıda görüldüğü ve yukarıda da değinildiği gibi her üç arkadaş için de ilişkileri birbirlerinin hareketlerini kontrol etmek ve birbirleri üzerinde üstünlük ve iktidar kurmaya dayanır. Bu durum ise, bir oyuna dönüşmüştür. Gündelik yaşamlarındaki en küçük bir hareketi bile bu "saçmalaşmış" savunma düzeni belirler. Bir başka deyişle, karakterlerin eylemlerinin sınırlarını da belirleyen bu savunma düzeni ve güç ilişkisidir. Alıntıda görüldüğü gibi arkadaşların birbirlerinin sigaralarını yakmasında bile bu düzen yürürlüktedir. Her biri bu düzeni koruyabilmek için bir an bile diğerinin ne yaptığını gözden kaçırmamalıdır. Üç arkadaştan biri olan adamın anlık gidişi, -örneğin yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi adamın kibriti yerden almak için eğilmesi- bu güç dengesini bozacağı için bundan kaçınır.

Bu üç kişi, aralarındaki iktidar ilişkisi bozulmasın diye sürekli birbirleriyle beraberdirler, çünkü iki iki kaldıklarında diğer kişi, kalanların onun hakkında ne planladığını bilemez. Gözlüklü ise özellikle balerin ve oyuncunun hakkında ne planladıklarını kestiremediği için ve tek başına kalma korkusuyla onları yalnız bırakmaz:

> Gözlüklü biliyor, şu öteki iki pekala gidebilirler, yapayalnız kalabilir. Sorun onları birleştirmemek. Onlar da böyle öç alıyorlar gözlüklüden, her gün biri ödünü koparıyor onun. Kimbilir ne denli haz duyuyorlar bundan. Benim bile hoşuma gidiyor, oh olsun gözlüklüye oh olsun dememe kalmıyor yatıyor gözlüklü pusuya. Bir dakika, salt bir dakika onu ürkütebilmek için, kişiliklerinin gücünü kanıtlayarak, varoluşlarının bilincine ermek, ola ki tek mutlu anları ikisinin de. (94)

Alıntının son cümlelerinde görüldüğü gibi bu güç ilişkisi, her bir arkadaşın öznelliğini kurar ve varoluşlarını anlamdırır. Bu nedenle de hiçbiri bu ilişkiyi bozmak için herhangi bir eylemde bulunmaz. Arkadaşların, davranışlarını ve

öznelliklerini belirleyen bu güç ilişkisidir ve herbiri birbirlerini sevmeseler de, düşman olsalar da bunu değiştirmek için herhangi bir eylemde bulunmazlar.

Her iki alıntıda da görüldüğü gibi bu karakterler arasındaki bir arkadaşlık ilişkisinden çok bir savaştır. Bu nedenle anlatıcı, gözlüklüyü "yaman savaşçı" olarak nitelendirir, bir araya geldiklerinde kendilerini bir savaş alanında bulurlar. Aralarında sürekli bir savunma düzeni vardır. Ancak bu savaş aynı zamanda anlatıcı tarafından bir oyun olarak nitelendirilir. Bunun sonucu olarak, öykünün içeriğinde arkadaşlık kavramı savaşla, savaş da oyunla özdeşleştirilir. Böylelikle bu kavramlar öykünün içinde kazandıkları anlamla tekinsiz hale gelirler ve karakterlerin bu savaşa dönüşmüş iktidar ilişkisi yoluyla eylemlerinin ve davranışlarının yani öznelliklerinin belirlendiği gösterilmiş olur. Öyküdeki arkadaşlar arasında savunma düzeni olarak nitelendirilen iktidar ilişkisi, onların birbirlerinin davranışlarını kontrol etmelerine ve yönlendirmelerine sebep olur. Üçü de birbirlerine üstünlük kurmaya ve birbirleri üzerinde iktidar kurmaya çalışırlar. Bu ilişki aralarında bir bağımlılık ilişkisi yaratsa da birbirlerinden ayrılmazlar, çünkü her üç arkadaş da bu iktidar ilişkini benimsemiştir.

Yukarıda değindiğim gibi, öyküde tekinsiz etkinin yaratılmasını sağlayan bir diğer etken de üçüncü tekil şahıs anlatıcıyla birinci tekil şahıs anlatıcının bir arada kullanılmasıdır. Alıntılarda görüldüğü gibi, anlatıcı, üç arkadaşı uzaktan gözlemleyen bir karakter olarak öyküde bulunur ve üç arkadaşı ve onların eylemlerini üçüncü tekil şahısla aktarır. Bu bölümlerde onların aralarındaki savunma düzenini, savaşı bilen ve aktaran kişi olarak konuşur. Buna rağmen aralarındaki ilişkiyi benimsemiştir ve olağanmış gibi aktarır; hatta bu durumun hoşuna gittiğini söyler. Bunun yanısıra ben anlatıcı olarak metne girdiği yerlerde o da bu karakterlerin arasına katılmak, bu "savaş alanına" arkadaşlar arasındaki iktidar

ilişkisine ve savaş oyununa dahil olmak ister: “Olmayacak ama bu iş böyle sürüp gitmeyecek… gitmeli gözlüklüyü atmak niyetinde iseler yerine beni almalarını, onu hiç aratmayacağımı inandırıcı bir biçimde anlatan bir mektup yazmalıyım dostlarıma.”(98) Alıntıda görüldüğü gibi daha önce metinde üçüncü şahıs olarak diğer karakterlerin eylemlerini aktaran, öyküdeki karakterleri ve eylemlerini dışarıdan gözlemleyen anlatıcı burada birinci tekil şahıs olarak konuşur ve üç arkadaştan biri olan gözlüklünün yerine geçmek istediğini belirtir. Burada özellikle onu aratmayacağını söylemesi anlatıcının da bu iktidar ilişkisini ve savaşa dönüşmüş ilişkiyi benimsediği, bu ilişkinin gereklerini yapacağı anlamına gelir. Böylelikle aslında anlatıcının bu güç ilişkisini ve savaşı kabullendiği, hem onun hem de öyküdeki diğer karakterlerin öznelliğinin kişilerarasındaki iktidar ilişkilerini benimseyerek kurulduğu gösterilir. Öyküde karakterlerin arasındaki aslında birbirlerinin davranışlarını yönlendirme, üstünlük kurma ve savaşa dayalı ilişkinin arkadaşlık ve oyun olarak kurgulanması bu kavramların okur için yabancılaşmasına sebep olur. Öyküde içerik olarak yabancılaşmış bu kavramların anlatıcı tarafından tanıdıkmış gibi anlatılmasıyla da tekinsiz etki yaratılır ve böylelikle de karakterlerin aslında bir güç savaşı içinde ve bunu benimseyerek özneleştikleri gösterilir.

“Diktatör”de mutluluk, aile, oyun gibi kavramlar öyküde şiddetle ve iktidar ilişkileriyle özdeşleştirilerek kullanıldıkları içerikle öykü içinde yabancılaştırılmışlardı. Bu öyküde ise topluma yayılmış güç/iktidar ilişkilerinin kişilerarası ilişkilerde nasıl yeniden üretildiği görülür. Arkadaşlık, oyun gibi kavramlar savaş ve savunma düzeniyle bir araya getirilerek yabancılaştırılır. Böylelikle öyküde tekinsiz bir etki yaratılır. Bu etki aracılığıyla da toplumsal alana yayılmış güç/iktidar ilişkileri ve kişilerin bu ilişkiler ağı içinde bu iktidar ilişkilerini benimseyerek özneleştikleri görünür kılınır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖZNEDEN YANSIYANLAR

Çalışmanın ilk bölümünde "Baltık", "Kutsal Aile", "Diktatör" ve "Üç Arkadaş ya da Oyun" adlı öyküler ele alındı ve bu öykülerde fantastik ve tekinsiz türünün özelliklerinin ön plana çıkarılarak öznelliğin kuruluşu ve özneleştirme yollarının gösterildiği ortaya konuldu. "Baltık" adlı öyküde doğaüstü öğeler kullanılarak devlet ve devletin baskıcı aygıtlarından olan cezaevinin, öznelliği bir taraftan şiddetle bir taraftan da karakterlerin devletin ideolojisini benimsemesini sağlayarak kurduğu gösterildi. "Kutsal Aile" de ise doğaüstü öğelerin karakterlerin aile içindeki rollerini benimsemesi ve aile aygıtı içinde yürürlükte olan özneleştirme yolu olan seslenmenin işleyişini açığa çıkardığı ortaya konuldu. "Diktatör" adlı öyküde ise tanıdık kavramların öyküde kullanıldıkları içerikle yabancılaştırılması yoluyla oyun, iş bölümü ve yasa gibi öyküdeki evin düzenini sağlayan araçların aile bireylerinin öznelliğini kurmada bir araca dönüştüğü gösterildi. Son olarak, "Üç Arkadaş ya da Oyun"da yine tekinsiz türünün özelliklerinden yararlanılarak karakterlerin iktidar ilişkilerindeki rollerini benimsedikleri ve öznelliklerinin bu yolla kurulduğu ortaya konuldu.

Görüldüğü gibi, ilk bölümde ele alınan öykülerde ön plana çıkan öznelliği kuran aygıtlar ve bunların özneleştirme yollarıdır. Bu öykülerde bu aygıtlar ve onların özneleştirme yolları bir ülke ve cezaevi, aile ve üç arkadaş arasındaki ilişki bir sahne gibi kurularak ve üçüncü tekil şahıs anlatıcının bakış açısından gösterilir. Bu bölümde ele alınacak öykülerde ise görünür olan karakterlerin öznelliğidir ve karakterlerin öznelliği nasıl deneyimlediği ve iç dünyaları okura, birinci tekil şahıs

anlatıcı kullanılarak yani onların öz-anlatıları[85] yoluyla gösterilir. Bir başka deyişle, öznelliğin kuruluşundan karakterlerin öznelliğine, öznelliği nasıl deneyimlediklerine geçilir. Bu bölümdeki öykülerde karakterlerin nasıl bir öznellik durumunu deneyimlediği ise bilinçakışı ve iç monologa da benzeyen ama onlardan aşağıda belirteceğim özelliklerle ayrılan gerçeküstücülüğün[86] otomatik yazı tekniğinin ön plana çıkarılmasıyla gösterilir.

Otomatik Yazı

Leylâ Erbil, metinlerinde gerçeküstücülüğün otomatik yazı tekniğini karakterlerinin öznelliğini yansıtmak için kullanır. Gerçeküstücülüğün başat tekniklerinden olan otomatik yazının en temel amaçlarından biri karakterlerin zihninin akışını yansıtabilecek bir dil yaratmaktır. Gerçeküstücülere göre dil, kişinin iç dünyasını, bu dünyanın dış dünyadan nasıl etkilendiğini ve zihinsel akışını yansıtmalıdır. Bu açıdan

[85] Öz-anlatı, Dorrit Cohn'un birinci tekil şahıs anlatıcının bulunduğu metinleri sınıflandırırken kullandığı bir terimdir. Buna göre Cohn, anlatan benlikle, deneyimleyen benliğin çakıştığı anlatıları öz-anlatı olarak adlandırır. Bir başka deyişle, Cohn birinci tekil şahıs anlatıcının kendi deneyimlerini aktardığı metinlere öz-anlatı der. Bkz. Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 157-160.

[86] Metinleri çözümlerken değinilecek gerçeküstücülük ve onun anlatım tekniklerinden söz etmeden önce neden belli metinler için fantastikten bahsederken, diğerlerinde gerçeküstücülüğün öne çıktığını açıklamak zorunludur. Bunun temel sebebi fantastiği ele alan yazarların fantastikle diğer türler arasında yaptığı ayrımlardır. Irwin gerçeküstücülük gibi içinde gerçekdışını/doğaüstünü barındıran türler ve anlatım biçimleriyle fantastik arasında çok temel bir ayrım ortaya koyar. Irwin, özellikle zihinsel bir deneyime, örneğin rüyalara, ya da bir karakterin hayallerine dayanan anlatıların fantastik olarak değerlendirilemeyeceğini söyler; çünkü fantastiğin sıkı örülmüş, belirginleşmiş bir biçimi, açık bir dış dünya anlatımı vardır, gerçeküstücülük ise görüleceği gibi belirli bir karakterin zihinsel imgeleri, gördüğü doğaüstü/gerçekdışı nesne ya da olayları ve kullandığı özgün dili çeşitli anlatım teknikleriyle metne yansıtmaya dayanır. Bu nedenle karakterin zihinsel durumu (örneğin deli olması) birtakım gerçekdışı/doğaüstü nesneler ya da olaylar görmesine sebep olacağı ve bu metne yansıtılacağı gibi, karakterin dili özgün kullanımı da metne yansıtılır. Nitekim Erbil de fantastiği; karakterleri çevreleyen dış dünyayı anlatmak için kullanırken, "ben" diliyle de belirginleşen karakterlerin içselliğini ve öznelliğini yansıtmak için gerçeküstücülüğün anlatım araçlarını kullanır. Fantastikte ise karakterlerin bilinçlerini ve dillerini sergilemek amacıyla dilin yapısına müdahele etmek söz konusu değildir. Gerçeküstücülük ise bunun tam aksine, rüyalarda ve delilikte görülebilecek imgelere ve bu imgeleri yansıtan şiirsel bir dile dayanır. Bu dil ve imgeler, gerçeküstücülüğün en temel tekniği olan otomatik yazı tekniğiyle metne yansıtılır. Bkz. Irwin, *a.g.e*., s. 34-35

otomatik yazı tekniği dilin araçsal kullanımını yadsır.[87] Buna göre otomatik yazı tekniğinin dili rüyalardakine benzer imgeleri iletebilecek ve birbirleriyle bağlantısı yokmuş gibi görünen ve kişilerin bilinçlerini yansıtan cümlelerin bir akışa dönüştüğü dildir. Bunun sonucu olarak, otomatik yazı tekniğinde düzyazı dilinin kurallı yapısı, düzyazının neden-sonuç ilişkisini gözeten mantıklı sıralanışı bozulur.[88] Bu açıdan otomatik yazı tekniğiyle bilinçakışı arasında benzerlikler de vardır, ancak J.H Matthews *Toward the Poetics of Surrealism* [Gerçeküstücülüğün Poetikasına Doğru] adlı kitabında otomatik yazı tekniğini bilinçakışından ayıran önemli özelliklerinden biri olarak kurallı ve bütünlüklü düzyazı dilini bozarak sözcüklere yananlamlar yüklenen imgelere dayalı yoğun bir şiirsel dil kullanması olarak tespit eder.[89]

Otomatik yazı tekniğinin dili öznenin dış dünyayla karşılaşmasıyla somutlaşan anların anlatım bulduğu bir dildir. Otomatik yazı tekniği kurallı ve mantıklı yapısı bozulan bir dile dayanmanın yanı sıra, "apaçık imge" adı verilen imgelerin de ortaya çıkmasını sağlar. Otomatik yazının bir diğer amacı da bu apaçık imgeleri yakalamak ve bunları dil yoluyla yazıya geçirmektir. Breton, otomatik yazı tekniği sonunda ortaya çıkan bu imgelerin dış dünya ile zihin arasındaki ilişkiyi yansıttığını dile getirir ve bu imgelerin öznenin dış dünyayı algılama biçiminden ortaya çıktığını söyler. Bu algı yoluyla ortaya çıkan imge görseldir. Gerçeküstücülükte, bu algı aklın denetiminin ortadan kalktığı bir algı olarak tanımlanır ve "gerçeküstü algı" olarak adlandırılır. Gerçeküstü algı/görüşün temsili gerçeküstücülükte önemli bir yer tutar.

---

[87] Dilin araçsal kullanımı, pozitivist görüşün dilin gerçekliği yansıtan bir araç olduğu anlayışını yansıtır. Gerçeküstücülüğe göre dil gerçekliği doğrudan yansıtamayacağı için, araçsal dil kişinin kesintili ve düzensiz deneyimini gösteremez. Bkz. Robert Short, "Dada and Surrealism," *Modernism: 1890-1930,* yay. haz. Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (New York: Penguin, 1991), s. 292 - 298.

[88] Robert Short, a.g.m, s.294.

[89] J. H. Mathhews, *Toward the Poetics of Surrealism* (Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1976), s. 84-102.

Zihnin akışını sunan cümleler ve imgeler, hem verili dünyanın düzenini hem de karakterlerin öznelliğini gösterir.[90] Bu nedenle bu bölümdeki öykülerde dış dünya ve dış dünyanın düzeni ilk bölümde görüldüğü gibi betimlenmez, bu öykülerde dış dünya örtük olarak kurumlarıyla, kurallarıyla, değerleriyle karakterin algıladığı ve onu etkilediği oranda gösterilir**.** Bu nedenle bu bölümde ele alınacak öykülerdeki anlatıcının birinci tekil şahıs anlatıcı olması da otomatik yazı tekniğiyle birlikte karakterlerin öznelliğinin gösterilmesindeki en önemli araçtır. Bir başka deyişle otomatik yazı tekniğiyle, birinci tekil şahıs anlatıcının işlevi örtüşür: Her ikisi de araya herhangi bir anlatıcı girmeden karakterlerin öznelliğinin doğrudan yansıtılmasını sağlar.

Leylâ Erbil ilk kitabı *Hallaç*'tan başlayarak birinci tekil şahıs anlatıcıyı pek çok öyküsünde kullanır. Bu bölümde çözümlenecek tüm öykülerde anlatıcı, öykünün de başkarakteri olan birinci tekil şahıs anlatıcıdır . Otomatik yazı tekniğinin kullanılmasıyla öykülerin başkarakteri de olan birinci tekil şahıs anlatıcı, "ben" diliyle dolaysız olarak bilincini ve düşüncelerini sergiler. Böylelikle de karakterlerin öznellikleri, karakterin kendi dilleri, sözleri ve cümleleri aracılığıyla gösterilmiş olur.

Bu bölümde ele alınacak öyküler karakterlerin öznelliklerine ve bunu nasıl deneyimlediklerine göre üçe ayrılmıştır: "Güce Tapınan Özne", "Bilinçli Eğinim I" Bilinçli Eğinim II" de Başkaldıran Öznenin Yenilişi ve Delilik ve "Ayna", "Bunak", "Hokkabazın Çağrısı", "Tanrı" ve "Ölü" de İdeoloji ve Söylemin Ürettiği ve Delirttiği Özne. "Güce Tapınan Özne" bölümünde "Gündelik" ve "Konuşmalardan Bıkan" öyküleri ele alınarak otomatik yazı tekniği aracılığıyla öznellikleri iktidar ilişkileri içinde kurulmuş karakterlerin bunları eylemleri ve düşünceleri yoluyla

[90] Michael Sheringham, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2006), s. 69-82.

yeniden ürettikleri gösterilir. “Bilinçli Eğinim I”, Bilinçli Eğinim II” öykülerinin ele alındığı bölümde toplumsal ideolojinin kendilerine dayattığı öznelliğe başkaldırmak isteyen karakterlerin delirdiği sergilenir. “Ayna”, “Bunak”, “Hokkabazın Çağrısı”, “Tanrı” ve “Ölü” adlı öykülerde ise otomatik yazı tekniği aracılığıyla toplumsal ideolojiyi ve bu ideolojinin ürettiği söylemleri benimseyen karakterin delirdiği ortaya konulur.

“Gündelik” ve “Konuşmalardan Bıkan”da Güce Tapan Özne

İlk bölümde çözümlenen - özellikle “Üç Arkadaş ya da Oyun”- öykülerde de görüldüğü gibi kişiler arasındaki iktidar ilişkilerinin öznelliği kurmada temel bir işlevi vardır. Giriş bölümünde değinildiği gibi Foucault, iktidarı sadece devletin ve kurumların sahip olduğu siyasi bir güç olarak değil, bir güç ilişkileri ağı olarak tanımlamıştır. Bir başka deyişle, iktidar bir kurum ve yapı değil, toplumsal ilişkiler yoluyla ve toplumsal her ilişkide sürekli yeniden üretilen bir güç ilişkileri ağıdır. Bunun için Foucault yine girişte belirtildiği gibi kişilerin ötekilerle kurduğu ilişkide iktidarın rolünün ne olduğunun, çalışmasının temel sorunsallarından biri olduğunu dile getirir. Zira tarafların içinde bulundukları güç ilişkisi onların öznelliklerini de belirler. Bu bölümde ele alınan “Gündelik” ve “Konuşmalardan Bıkan” adlı öykülerdeki karakterlerin toplumsal alana yayılmış bu iktidar ilişkileri içinde oluşmuş öznelliği otomatik yazı tekniği ve apaçık imge aracılığıyla gösterilir.

"Gündelik"

Hallaç kitabında bulunan "Gündelik"[91] adlı öykü bir kadının öyküdeki diğer karakterler olan ve adları sadece A, B ve D harfleri ile gösterilen kadın karakterler hakkındaki düşüncelerinin birinci tekil şahıs anlatıcı kullanılarak anlatıldığı bir metindir. Düşünceleri otomatik yazı tekniğiyle gösterilen bu kadın özellikle A ve B adlı karakterleri kocalarıyla olan ilişkilerinde ikiyüzlü oldukları ve ataerkil toplumsal ideolojinin kendilerine biçtikleri rolleri benimsedikleri için eleştirir:

> A ve B'nin yok sakıncaları hiç. Kavuniçi dönemecinde malta taşlarının zeytinyağlı fasulyeye domates ezerken cıyak cıyak anlatıyorlar. "Birer hayvan bizim kocalarımız," "Kadın ruhunu bilmez bizim kocalarımız." Kaşları gözlerinin altından bakıyor A'nın, kapkara boyanıyor, bacaklarının üzerinde nasıl dikeliyor kaya denli. Dirimde anca erkekle varlar; dudakları öpüler bekliyo, hep hep öpüler. Kim olursa olsun öpmek istesin onları, göz koysun dişiliklerine ya da salt şunu söylesin onlara: "Sen sevmek, sevişmek için yaratılmışsın!" mahvoluyorlar, bitiyor, eriyorlar aşktan, doğalsal bi erk alıyorlar bu tümceden. Sevmedikleri kocaları bi yanda, öte yandan yoksullukları. "Ayrılın çalışırsınız diyoruz D. ile "Biz mi" diyorlar "biz mi" ayda iki yüz lirayla!" Çın çın uçuyor gülüşleri. (40)

Alıntıda görüldüğü gibi, kadınların ev kadını oluşları otomatik yazı tekniğinin bir aracı olan imgeler kullanılarak anlatılır. Böylelikle de sözcüklere görsellik yüklenir: "Kavuniçi dönemecinde malta taşlarının zeytinyağlı fasulyeye domates ezerken cıyak cıyak anlatıyorlar." Yukarıdaki alıntıdan alınan bu cümlede görüldüğü gibi kadınların eylemleri düzyazının mantıklı ve sözcükler arasında anlamsal boşluklar bırakmayan dilinden farklı bir biçimde; sözcüklere yananlamlar kazandırılarak ifade edilir. Bu cümlede ve alıntıdaki diğer cümleler arasında ise düzyazıda görülen mantıksal akış ve cümleler arasındaki neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmıştır, cümleler anlatıcı-karakterin zihinsel akışını yansıtacak biçimde art arda dizilir.

[91] Erbil*, a.g.e.,* s. 39-45. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

Böylelikle hem anlatıcı-karakterin öznelliği, hem de onun diğer kadınların öznelliğine olan bakışı onun bilincinden ve dilinden yansıdığı biçimiyle gösterilir. "Dirimce", "öpüler" gibi sözcükler ise metin çözümlendikçe görüleceği gibi karakterin sorunlu öznelliğine dair ilk ipuçlarını verir.

Birinci tekil şahıs anlatıcının bakış açısından gösterilen diğer karakterlerin öznelliği, ataerkil ideolojinin kurduğu öznelliktir. İlk bölümde ele alınan "Kutsal Aile" ve "Diktatör" öykülerinde de görüldüğü gibi toplumsal düzenin ve tarihin kadına biçtiği rol onu özel alan olarak tanımlanan eve ve ev kadınlığına mahkum etmeye dayanır. Bu öyküde A ve B karakterleri aracılığıyla görüldüğü gibi kadına biçilen rol yine aynıdır. Anlatıcı, ilk bölümdeki öykülerde olduğu gibi burada da kadınların kendilerine biçilen bu rolü benimsediklerini aktarır. Bu öyküde A ve B paraya ve "rahata" olan düşkünlüklerinden dolayı bu rolün dışına çıkmak için hiçbir çaba göstermezler. "Hayvan" dedikleri kocalarıyla mutsuz olsalar dahi onlardan ayrılmazlar, ayrılmak yerine onları aldatırlar. Bu konumlarından aslında memnun oldukları gibi, varoluşlarını da kocalarının veya başka erkeklerin varlıklarıyla tanımlarlar. Onları sevseler de sevmeseler de "ben" olarak, özne olarak var olduklarını hissedebilmek için "yapmacık" da olsa övgülerini ve sevgilerini beklerler. Kendilerine "Sen, sevmek sevişmek için yaratılmışsın" diyen birilerinin olmasını isterler.

Bu noktada Hélene Cixous'nun kadın-erkek ilişkilerinde kadın öznelliğinin nasıl oluştuğu konusundaki açıklamasından yararlanmak yerinde olacaktır. Zira Cixous bu öyküde de üzerinde durulan ve kadın-erkek ilişkilerinde yürürlükte olan iktidar ilişkisini gözler önüne serer. Cixous, kadın öznelliğinin ataerkil ideoloji doğrultusunda nasıl yaratıldığını Hegel'in efendi/köle diyalektiğiyle çözümlediği uyuyan güzel öyküsü üzerinden anlatır:

> Hegelci diyalektik hareket birbirine karşıt iki terim arasındaki iktidar eşitsizliğine dayanır. Ünlü Uyuyan Güzel öyküsü bunu oldukça güzel örneklendirir. Kadın bir erkek tarafından öpülünceye dek olumsuz bir öznelliğe sahip uyuyan bir insan olarak simgelenir. Öpücük kadına yaşam verir. Ne ki bu öpücük "prens"in arzusu karşısında kadını doğrudan doğruya ikincil bir konuma düşürür.[92]

Görüldüğü gibi Hélene Cixous, kadınların ataerkil ideoloji tarafından nasıl ikincil bir konuma düşürüldüğünü uykusundan uyandırılmak için öpülmeyi bekleyen uyuyan güzel metaforuyla anlatır. Buna göre, yukarıda öyküden yapılan alıntıda dudaklarının "öpüler" beklediği söylenen kadınlar aslında ataerkil ideolojinin kendilerine biçtiği rolü benimsemiştir. Zira onlar da "ben" olarak var olabilmek için erkeklerin beğenilerini ve övgülerini beklerler. Ancak ataerkil ideolojinin onlara sunduğu öznellik, kadınları ikincil konuma yerleştirdiği halde, aynı zamanda bir güçlülük yanılsaması da uyandırır. Anlatıcının deyişiyle kadınlar bu konumlarıyla "doğal bir güç" kazanırlar. Öyküdeki kadın-erkek ilişkilerinde esas olan ötekinin beğenisiyle onun gözünde yükselmek ve onun beğenisini "ben"ini yüceltmek için arzulamaktır. Öyküdeki karakterler, kendilerini bu erkeklerin karşında güçlü hissetmekle de aslında toplumsal ideolijinin sunduğu öznelliği yeniden üretirler. Bir başka deyişle, bu kadınlar hem kendilerini güçlü hissederler, hem de aslında toplumsal yapının kendilerine biçtiği rolü yeniden üretirler. Kadın-erkek ilişkilerine ve kişinin başkalarıyla ilişkilerine yansıyan durum ve ahlak budur.

Anlatıcı, bu ilişkileri "Elim üstünde oyunları"(43) olarak tanımlar ve yukarıda alıntılanan paragrafta tüm bunları ironik bir dille aktarır. Bu türden bir ahlakı ve ilişkileri eleştirir. Bu özellikle A ve B adlı karakterlerin düşüncelerini ve eylemlerini aktarırken kullandığı alaycı tondan anlaşılır. Onları anlatırken kullandığı sözcükler küçümseyicidir: "Cıyak cıyak" bağırdıklarını söyler, kendilerine biçilen bu rolü benimseyip kendilerini güçlü hissettiklerini " bacaklarının üzerinde nasıl dikeliyor

[92] Sarup, *a.g.e.*, s. 134.

kaya denli" diyerek anlatır. Durumlarını "dirimde anca erkekle varlar"sözüyle ifade ederek, tek varoluşlarını erkeklere bağlamalarını eleştirir. Bu eleştiri yoluyla da kendi öznelliğini onlarınkinden farklılaştırır.

Ancak anlatıcı da başkalarıyla ilişkilerinde benzer bir "elim sen"de oyununun içindedir. Tüm bu eleştirel tavrını başkasının gözünde kendi kişiliğini yüceltmek, ona üstünlük kurup toplumsal ideolojinin ürettiğinden farklı bir ahlak anlayışına sahip olduğu yanılsamasını yaratmak için kullanır. Ona belli bir kimlik ve öznellik kazandıran "sahip olduğu niteliklerle" yukarıdaki alıntıda da adı D olarak geçen karakterin üzerinde yarattığı etkidir:

> Onunkisi bana doğru bir birikme, köpüklenme bir, tutunma, ya da umma, güçlü sanışı beni, yağı oluşu, kendisinden başka türlü niteliklerle bulunduğum boyutlarda güçlü görünümüm. Benden geçmeden gülüler durmuyo dudaklarına. Bu sanıları D'nin ayakta tutan beni. Bu etkiyi sürdürmem gerek. (39)

Anlatıcı-karakter, kişiliğiyle diğeri için güçlü bir figürdür. D'nin gözünde etkili olduğunu, yarattığı özgünlük fikriyle ona hükmedebileceğini bilir; bu sözler bunu yansıtır ve kendi varoluşu, bilinci ve davranışlarıyla onun gözündeki bu ayrıcalıklı konumunu korumak ister. Eylemlerinin amacı, toplumsal ahlakın ve düzenin dayattığından farklı bir öznellik yarattığı sanısını uyandırmaktır.

Alıntıda görüldüğü gibi, karakterin öznelliği ve diğeri üzerinde yarattığı etki birinci şahıs anlatıcı kullanılarak doğrudan karakterin kendi sözleriyle gösterilir. Böylelikle anlatıcı-karakterin ötekinin gözünde yaratmak istediği "imaj" onun bilinci aracılığıyla gösterilmiş olur. Buna göre anlatıcı-karakter "bu etkiyi sürdürmem gerek" diyerek bu güçlülük sanısını devam ettirmek ister. Alıntıda karakterin öznelliğinin gösterilmesinin yanı sıra, anlatıcının öteki üzerinde yarattığı etkiyi yorumlayışı da onun dili aracılığıyla gösterilir. Anlatıcı-karakter bu etkiyi anlatmak için diğer alıntılarda görüldüğü gibi imgelere dayalı bir dil kullanır ve bu imgelere dayalı dil metne görsellik kazandırır. Öteki üzerinde yarattığı etkiyi, kendisine doğru

“bir birikme, bir köpüklenme, bir umma” olarak nitelendirir. Bu da yine otomatik yazı tekniğinin ortaya çıkardığı bir dildir. Anlatıcı D üzerindeki etkisini, düzyazının göndergesel diliyle değil, sözcüklere yeni anlamlar yükleyerek ve yoruma açık hale getirerek ifade eder.Yukarıda değinildiği gibi, otomatik yazı tekniği dilin araçsal kullanımını reddeder. Buna göre otomatik yazı tekniği sözcükler arasında neden-sonuç ilişkisi gözeten kurallı ve bütünlüklü düzyazı dilini değil, sözcüklere yananlamlar yükleyen şiirsel dili kullanır.

Yukarıda karakterin eylemlerinin amacının öteki üzerinde toplumsal ahlakın ve düzenin dayattığından farklı bir öznellik yarattığı sanısını uyandırmak olduğu söylenmişti, anlatıcı-karakter bu etkiyi yaratmak için cinselliği bir araç olarak kullanır. Kendisinin cinselliği özgürce ve toplumun belirlediği sınırların dışında yaşadığı sanısını uyandırmak ister. Cinselliği kullanarak D’nin gözünde yükselmeye çalışır. Bir başka deyişle, öznelliğini diğerinin olası beklentilerine göre kurar. M adlı karakterle sevişmenin anlatıldığı bir parçadan sonra karakter şunları söyler: “ M, bunu kadınlık sanıo, yumuşaklık, esriklik, yarımlık sanıo. Kapatıo, eklio, ısıtıo. Tüm çabalarım, D’yi kandırmak, güçler dokumak, dokunan güçlere bi süre daha çok dayanmak” (39). Karakterin M ile sevişirken kadınlık, esriklik gibi duyguların onun bir sanısı olduğunu söylemesi ve ardından bu sevişmenin ve M’ye hissettiklerinin bir sanı olduğunu belirtmesi, cinselliği yaşamasının sebebinin eleştirdiği toplumsal ahlakın dışına çıktığı sanısını uyandırarak D’yi etkilemek, ve onun gözünde yükselmek olduğunu gösterir. Başka bir yerde de tıpkı başkalarının övgülerini bekleyip öznelliğini kuran kadınlar gibi D’nin övgülerini, beğenisini beklediğini söyler ve ekler:

> Ben bekliyor muyum, beğenmesini beni, övmesini. Bekliyorum belki de, bana yaslanışı, benim onun yaşantısında bi tek oluşum –hiç olmazsa şimdilik bi tek oluşum- doyuruyor beni veya şöyle bir nen oluyor: D, beni olmak istediğim

> ama olamadığım kişi sanarak benim kişiliğimi tamamlıyor. D, diye tutturmam bundan. (42)

Alıntıda görüldüğü gibi, karakter eylemleri ve davranışlarıyla aslında D'nin gözünde sadece kendisiyle ilgili bir yanılsama yaratmak istediğini belirtir. Böylelikle de kendini, öznelliğini tamamlar. Onun gözünde güçlü olmakla kendini var eder. Bu açıdan anlatıcı, ataerkil ideolojinin dayattığı rolü benimseyen A ve B'yi eleştirmekle de D'nin gözünde güçlenmeye, onun öznelliğini etkilemeye çalışır. A ve B'yi eleştiren sözlerini söyledikten sonra şunları söyler: "D, gözümün içini kolluyo, benim düşünlerimi çıkarıp kendininkilere takacak." (40) Böylelikle anlatıcı-karakter, kendi düşünceleri ve eylemleri yoluyla diğerinin üzerinde bir iktidar kurmaya çalışır, bu çaba onun öznelliğini belirler. O, toplumsal ideolojinin ürettiği bir öznelliğe karşı eleştirel olmakla ve toplumsal ahlakı reddetmek için yaptığı eylemlerle başkasının gözünde iktidar konumuna sahip olmak amacını güder.

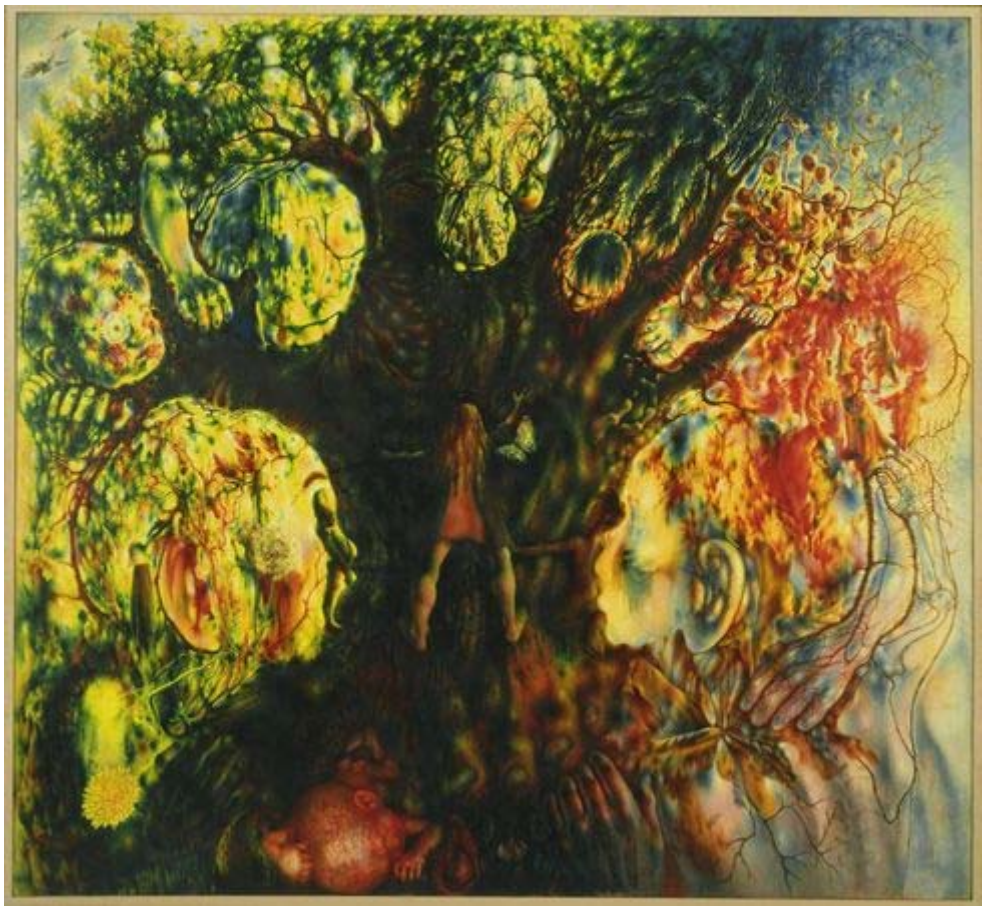
Böylelikle karakter, öznelliğin kişiler arasındaki iktidar ilişkisine –"elim üstünde oyunlar"ına- dayandığı toplumsal düzene düşünceleri ve eylemleriyle eklemlenir. Çünkü anlatıcı-karakter eylemleri ve davranışlarıyla başkasının üzerinde örtük bir egemenlik kurma hesabı içindedir. Bu durum, öyküde otomatik yazı tekniğiyle ve birinci tekil şahıs anlatıcı kullanılarak karakterin öznelliğinin sergilenmesiyle gösterilir.

Buna göre, karakterin öznelliği, eleştirdiği toplumsal düzenin ürettiği öznellikten bağımsız değildir. Eylemlerini ötekinin düşüncelerine ve beklentilerine göre biçimlendirdiği ve bununla D'nin gözünde güçlü olmaya çalıştığı için eleştirdiği kadınlardan bir farkı kalmaz. Özellikle anlatıcı-karakter ve D ilişkisi aracılığıyla görülen, kişiler arasındaki iktidar mücadelesi ve güç isteminin sebebi ise öyküye giren ve yukarıda otomatik yazı tekniğinin ortaya çıkardığı söylenen apaçık imge aracılığıyla gösterilir.Yukarıda değinildiği gibi otomatik yazı tekniği kurallı ve

mantıklı yapısı bozulan bir dile dayanmanın yanı sıra, "apaçık imge" adı verilen imgelerin de ortaya çıkmasını sağlar. Yukarıda apaçık imgenin öznenin dış dünyayı algılama biçiminden ortaya çıktığı ve görsel bir imgenin oluşmasını sağlayan "gerçeküstü algı"ya dayandığı belirtilmişti. "Gündelik"te karakterin gerçeküstü bir algı sonucu gördüğü bu imge metne bir gönderme yoluyla girer. Anlatıcı, eleştirdiği kadınlardan A ve B 'yi anlattığı paragrafta şu cümleleri sarfeder:

> Sevmedikleri kocaları bi yanda öte yanda yoksullukları. "Ayrılın çalışırsınız diyoruz D'ile. "Biz mi" diyorlar "biz mi!" Ayda "200 lirayla!" Çın Çın uçuyor gülüşleri Tchelitchew'in var ya elden ayaktan ağacı hani sekiz senede yapmış, işte onun parmak dalına konuyorlar. "Biz üç bin liraya zor geçiniyoruz" diyor B. Bu arada A: "Yavrularımız olmasa gözümüz para mara görmez" diyor. Dediğinen bu sözü Tchelitchew'in ağacının içinde bi çocuk başı da var ya, o bi silkinio düşürüo gülüleri dibine ufalanıp toprağa karışıyorlar. (40)

Anlatıcı-karakter, A ile B'nin ataerkil söylemin kendilerine biçtiği rolü benimsediklerini anlattıktan sonra, Tchelitchew'un aşağıda gösterilen resmine gönderme yapar. Ve kadınların ataerkil ideolojinin kendilerine biçtiği rolü benimsediklerini gösteren sözleri söyleyince "işte onun parmak dalına konuyorlar" diyerek ağacın dallarında yükselmeye başladıklarını belirtir. Anlatıcı-karakter bu göndermeyi yaparak kadınların ve kendi öznelliğinin neye dayandığını anlatır. Bunu anlayabilmek için Tchelitchew'un resmini yorumlamak zorunludur.



Pavel Tchelitchew, Hide and Seek (Saklambaç), 1940-42, The Museum of Modern Art, New York, www.artnet.com.

Karakterin bahsettiği sözkonusu resim Pavel Tchelitchew'ın "Hide-and-Seek" (Saklambaç) adlı tablosudur. Otomatik yazı tekniğinin bir aracı olan apaçık imge karakterin zihninde beliren görsel bir imge aracılığıyla öyküye dahil olmuştur. Karakterin bu resme dair yorumu dil aracılığıyla metne sokularak resim öyküye girmiştir. Bu imge hem öykünün şimdiye kadar değinilen içeriğini hem de öykünün dil düzeyine yansımayan içeriğini açığa çıkarır. İktidar savaşı, toplumsal ahlak gibi konularda fikir verir. Böylelikle topluma ve öznelliğe dair hakikatlerin de ortaya çıkmasını sağlar.

Öncelikle resimdeki ağaç imgesine bakalım. Ağaç imgesi Leylâ Erbil'in 2002 yılında yayımlanan *Cüce* adlı novellasında merkezi bir yere sahiptir. *Cüce'*de ağaç figürünün kullanışına bakmakla, bu metinde Tchelitchew'ın resmindeki ağacın, çocuk başlarının ve ağaca tırmanan kadının anlamı; neden karakterin zihninde

canlanan resmin özellikle bu olduğu anlaşılabilir. Zira *Cüce*, barışçıl, milliyetsiz ve dinsiz dönemleri simgeleyen anaerkil dönemin bereket tanrısı ağacın tek tanrılı dinlerde günahla özdeşleştirilen elma ağacına dönüştüğünü anlatır.

Cüce, bir köye gelerek inzivaya çekilmiş bir yazar olan Zenime'nin iç konuşmasından oluşmaktadır. Zenime inzivasını kendisiyle röportaj yapmak üzere evine gelen bir cüce olarak gördüğü savaş muhabiri yoluyla aşacaktır. Ağaç imgesi burada ortaya çıkar. Cüce, röportaj yapmak üzere eve geldiğinde Zenime'nin evinde ve bahçesinde onu en güçlü, en gösterişli ve görkemli gösterecek "zirve"yi arar. Bunun için bahçedeki en yüksek ağacı seçer. Burada şavaş muhabirinin temsil ettiği otoritenin ve eril iktidarın emir veren sesi yükselir: "TIRMAN!" dedi, TIRMAN BÜTÜN RUHUNLA ATALARINDAN KALMA!" komutuyla geçtim tırmanışa o anda… Kim ne derse desin sesi binlerce yıldır ***dünyanın rahmini elinde***[93] tutan o buyurgan ve nobran erkek sesti atalarımdan kalma…"[94]

Zenime savaş muhabirinin "yükselme" hırsını körükleyen buyurgan sesine uyarak ve "o daldan bu budağa"[95] sıçrayarak en yükseğe ulaşır. En yükseğe ulaştığında ise gözlerinin önünde bir "EL-MA" parlar. Artık ona tarihin ve tektanrılı dinlerin biçtiği görevi gerçekleştirmek kalmıştır. Bir yılana dönüşmüş olan Zenime elmayı cüceye sunar. Sonra da cüceyle sevişir. Kadın-erkek ilişkilerindeki ikiyüzlülük ve aldatma bu metinde de ortaya çıkar, cüce Zenime'yle seviştikten sonra "-Bağışla beni kalamam, karım bekliyor evde! Beş çayını her vakit onunla içeriz!" der.[96] Ancak bu önemli değildir, çünkü bu sevişmeden ana tanrıça doğmuştur: "Tanrı

[93] Vurgu benim. Bu ifade Tchelitchew'ın resmindeki ağacın neden el olarak çizildiği konusunda da fikir verir.

[94] Leylâ Erbil, *Cüce* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2003), s. 84

[95] *A.g.e.*, s. 85

[96] *A.g.e.*, s. 92.

Zeus'un kafasından bin yıllık ana tanrıçayı yaratması gibi doğurmuştu bir kez daha beni; Asya'da es-em, Hinduca'da ah-am, Vedalar'da aum, Mısırca'da t-ama (kitap) olan tanrıçayı."[97]

Bir önceki bölümde "Kutsal Aile" adlı öykü çözümlenirken de söz edildiği gibi Leylâ Erbil, *Cüce*'de üzerinde durduğu bu Ma sesinin doğuran ve kendi sütüyle besletip yaşatan "bütün coğrafyalara egemen olan milliyetsiz, dinsiz, koruyucu, barışçıl, sevecen bir anaç dönemin, Neolitik dönemin sesi" olduğunu söyler.[98] Nurdan Gürbilek, *Cüce*'deki ağacın kibeleyi simgeleyen bereket ağacının günah ağacına dönüştüğünü simgelediğinden söz eder.[99] Buna göre, ana-tanrıçayı simgeleyen ma sesi ve doğanın bereketi simgeleyen ağacı bir günah ağacına "EL-MA"ya dönüşmüştür. Yani, barışçıl, mülkiyetin, hırsın, güç savaşının olmadığı düzenin yerini her yere bulaşmış iktidar ve güç savaşı almıştır. Bu tarihin kadınlara biçtiği rol de savaş muhabiri cücenin Zenime'ye biçtiği rol olan baştan çıkarıcılıktır.

Tchelitchew'ın resmi tüm bunlarla ve *Cüce*'deki ağaç imgesiyle birlikte açıklık kazanır. Çocuklar, ağaç ve resimdeki ve öyküdeki elden yapılmış ağacın parmak dalına konup daha yukarıya çıkan kadınlar doğaya hükmeden ideal düzeni simgeleyen, barışçıl, doğurgan ana tanrıça düzeninin "dünyanın rahmini elinde tutan"/alan ataerkil yapıyla birlikte bir yükselme, mülkiyet, güçlü olma hırsına ve savaşlar tarihine dönüştüğünü gösterir. Bu açıdan öyküde sıkça tekrarlanan ve kişiler arasındaki iktidar ilişkilerine ve mücadelelerine vurgu yapan "elim üstünde oyunları" da anaerkil, barışçıl bir düzenden ataerkil düzene geçişe vurgu yapar. Tarih güçlüden

---

[97] *A.g.e.*, s.91.

[98] Önemli, a.g.m, s. 28-29.

[99] Nurdan Gürbilek, "Çiftkalpli Yapıt," *Kör Ayna Kayıp Şark* (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 215-242.

yana bir çarpıtma olmuştur. Öyküdeki karakter aracılığıyla temsil edilen özneler de bunu içselleştirerek tekrar ederler.

Nitekim görüldüğü gibi resimde kaotik bir ortam vardır, kanlı çocuk başları yerlerdedir, çocuklar birbirlerini boğazlar, resimde barışçıl bir ortam değil, bir savaş ortamı vardır. Bir kadın da bunun içinde ağacın yükseklerine çıkmaya çalışır. Bu toplumsal yapıyı eleştiren karakter de her ne kadar bu düzeni eleştirse de bir başkası için "efendi" olmak arzusuyla, bu arzu doğrultusunda oluşturulmuş düşünceleri ve eylemleriyle aslında onun bir parçası olur. Dolayısıyla kişiler arasındaki iktidar ilişkisi de aslında bu her yere yayılmış güç ilişkisinin bir sonucudur. Tüm bunların yanında görüldüğü gibi, kadınlar bu düzeni içselleştirerek toplumda kendilerine verilen baştan çıkarıcılık rolünü benimsemişlerdir. Öyküdeki apaçık imge olan ve karakterin zihninde canlanan resim bunu gösterir.

"Konuşmalardan Bıkan"

"Gündelik" adlı öyküde otomatik yazı tekniğinin aracı olan apaçık imgenin ve zihnin akışını sergileyen dilin hem ataerkil toplumsal ideolojinin kadına biçtiği rolü hem de bu ideolojinin ürettiği söylemin dayandığı iktidar mücadelesini gösterdiği söylendi. "Gündelik" adlı öykünün, kadın-erkek ilişkileri ve kişilerarası ilişkilerde bu iktidar mücadelesinin yansımalarını ele aldığı belirtildi. Bu bölümde çözümlenecek bir diğer öykü olan "Konuşmalardan Bıkan"daki[100] karakter, kadın-erkek ilişkileri ve kişilerarasındaki bu güç ilişkilerini redderek, toplumsal ideolojinin dayattığı dışında bir öznellik kurmaya çalışır. Karakterin öznelliği metinde, otomatik yazı tekniğinin

[100] Erbil, *a.g.e.,* s. 52-59. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

aracı olan dil ve özellikle apaçık imge yoluyla gösterilir. Yukarıda ele alınan öyküde olduğu gibi burada da anlatıcı birinci tekil şahıstır.

Öyküdeki karakter, yukarıda değindiğim gibi toplumsal ideolojinin sunduğu güç ilişkilerine dayanan kadın-erkek ilişkilerini redderek, "özgür sevi"(54) olarak adlandırdığı, kişilerin birbirlerine bağımlı olmadığı ve birbirlerine üstünlük kurmaya çalışmadığı aşkın peşindedir. Öykü, otomatik yazının aracı olan apaçık imge yoluyla güç ilişkilerine dayanmayan bir ilişkinin ve bu ilişki içinde kurulmayan bir öznelliğin mümkün olmadığını anlatır. Öykü, bu apaçık imge ile açılır. Karakter, "özgür sevi"yi deneyeceğini söylediği kişinin evine gider. Bu kişi karakter tarafından bir insan olarak değil, tuhaf bir canlı olarak görülür:

> Kapıyı açar açmaz, yüzünü yol yol ışıklar yaladı. Mavi benekli yanakları, gaga burnu, beyaz kirpikleriyle Easter adası yonutlarını andırıyordu. Andırsın. O özgürlüğünün, kıvancının neler olduğunu bildiğini sanan bir bilmemede. Burası onun ini olmalı. Odanın köşesinde bir yığın çalı çırpı, uzun boyunlu bir şişe bir de toprak çanak var. Yığının ucuna ilişip bir cıgara yaktım. Hiç konuşmuyor. Konuşmayan, sürüngen soydan ola ki Malekula dans maskesiyle oturmuş bi canlıyla başbaşayım. Çanağı doldurup içiyorum, göz burgularını bana değin yollayıp çekiyor, sonra gelip parmak uçlarının diş diş tırmığıyla okşamaya çabalıyo ellerimi. Ufak ve soğuk elleri. Toprak çatlağı ağzı. Kolu yatay zikzaklarla yaylı. Bir çanak uzatıyo başımı sallıyorum. Diretmiyo şişeye sokuyo gagasını. Onu üzmek istemem. Şu anda mutluluğu bana bağlı. Ardından buralara gelmekle bu umudu çekinmeden, seve seve adadım ben. Böylece bugüne değin içine biriken cam kırıkları, çakıllar ve kil tabakalarını, zorunlu aşklarının çapraz çökeleklerini yuğup arıtacaktım (…) Ben ilkel ve gür bir kendini değiştirmeye, özgür seviye akmayı istiyordum."(52)

Birinci tekil şahıs anlatıcının bakış açısından aktarılan bu bölümde, anlatıcı-karakterin karşındaki kişiyi nasıl algıladığı gösterilir. Anlatıcı-karakterin gözünden bir başka kişinin görünüşü ayrıntılarıyla ve imgelerle tasvir edilir. Karakterin gerçeküstü bir algı sonucu gördüğü apaçık imge metne görsellik yükler: Karşısındaki kişinin yanakları mavi beneklidir, burnu bir gaga gibidir. Ağzı toprak çatlağına, yüzü ise yerlilerin maskelerine benzetilir. Karakterin gerçeküstü algısının sebebi, yani karşısındakini neden böyle gördüğü buraya kadar henüz açık olarak ortaya konulmaz.

Ancak bu konuda çeşitli ipuçları vardır. Anlatıcı-karakterin gerçeküstü algısını gösteren öğelerden maske bunlardan biridir. Karakterin karşısındaki kişinin yüzünü maskeye benzetmesi, onun gerçek yüzünü göremediğini düşündüğünü ya da göremediğini akla getirir. İpuçlarından bir diğeri de "özgür sevi"yi arayan anlatıcı-karakterin bir ucube olarak gördüğü karşısındaki kişi hakkındaki düşüncesini yansıtan "O özgürlüğünün, kıvancının neler olduğunu bildiğini sanan bir bilmemede" cümlesidir. Anlatıcı-karakter, karşısındaki kişiyi nasıl gördüğünü aktardıktan sonra onun özgürlüğün ne olduğunu bildiğini sandığı halde aslında bilmediğini söyler. Böylelikle aslında daha öykünün başında özgürlük ve özgür seviyi arayan bir kişi olduğunu söylemesine rağmen hem bu duygu hem de karşısındaki kişi konusundaki tereddütlerini dile getirir. Alıntıda anlatıcı-karakter karşındaki kişinin görünüşünü tasvir ettikten sonra otomatik yazı tekniğinin mümkün kıldığı, imgelere dayalı ve şiirsel bir dil kullanarak bu kişiyle buluşma ve onun evine gelme amacını dile getirir: "Böylece bugüne değin içine biriken cam kırıkları, çakıllar ve kil tabakalarını, zorunlu aşklarının çapraz çökeleklerini yuğup arıtacaktım." Anlatıcı-karakter özgür olmayan, kişilerin birbirlerine bağımlı oldukları ve anlatıcının zorunlu olarak nitelendirdiği ilişkilerin yarattığı duyguları, karşısındakinin içine birikmiş cam kırıkları, çakıllar ve kil tabakaları olarak dile getirir ve böylelikle bu ilişkilerin karakter için yarattığı ağırlığı anlatır. Kendisinin amacının da özgür seviyle zorunlu aşkların yarattığı bu duyguları arıtmak olduğunu söyler. Ancak "arıtacaktım" eyleminin kipi (gelecek zamanın hikâyesi) karakterin bu amacı yerine getirip getiremeyeceği konusunda terredütler taşıdığını gösterir.

Özgür seviyi aradığını söyleyen karakterin, kişilerin birbirlerine bağımlı olmadan ve üstünlük kurmadan ilişki kurup kuramayacağı konusundaki tereddütleri öykünün ilerleyen bölümlerinde de sürer:

> Bana neler duyuyorsun? vb. opoğlan ama gene de onu mutlu kılmakta yararı dokunacak sorularla doluyum. Sorsam o da kuşku, kaçamak, göstermeliklerle yanıtlar beni ve yeniden aynı biçimde sorularla karşı çıkmaz mıydı? Bu ise iki kişi arasındaki mutluluk alışverişinde bir işe yaramazdı. (54)

Alıntıda görüldüğü gibi anlatıcı-karakter, karşısındaki kişiye kendisine karşı neler hissetiğini sormayı planlar; çünkü bu soruların karşısındaki kişiyi mutlu edeceğini düşünür. Ancak aynı zamanda onun bu soruya doğru bir yanıt vereceğinden kuşkuludur, karşısındakinin "göstermelik" yanıtlar vereceği ve karşılığında sadece aynı soruları soracağını düşünür. Bunun sonucunda aralarındaki ilişkinin bir mutluluk alışverişine dönüşeceği konusunda tereddütlüdür. İlişkilerin bir mutluluk alışverişine dönüşmesi ise kişilerin birbirlerine karşı hissettikleri duyguların hakikatlerini yitirmesi ve bu duyguların iki kişi arasında bir değiş-tokuş haline gelmesidir. Bunun sonucu ise, sevinin özgür değil, zorunlu olması, kişilerin birbirlerinin davranışlarına, düşüncelerine ve duygularına etki etmesi ve bunlara karşısındakinin beklentilerine göre biçim vermesidir. Bu durumda da anlatıcı-karakter, özgür sevinin iki tarafın birbirini kandırması üzerine kurulacağı için mümkün olmadığını anlatacak şekilde, karşısındaki kişiyle olan ilişkisini bir deneye benzeterek, kendisini denek, karşısındaki kişiyi ise deneyci olarak adlandırır:

> DENEK, bir kimseyi, yanandönen bi giysiyi akyelken bi sandalı, ezgiyi, dostluğu bile benim olsun diye istemeyen, üsençli, yabansı isteksizlikle dingin, umursamaz görmüğün kurnazlığına varan. Ama kim kurnaz değil ki. Şurada DENEYCİ'nin yere yatkın kafasına önceden düşünülmüş, kösnü uyandırıcı içkiler, ışıklar, sapık aşklar bile birikmemiş midir? dilsizliğine gösterilen acımaya da garipliğine duyulan meraka da çoktan alışmış, belli karşıt davranıları ezberlemiş, bundan bir kazanç sağlamanın bilincine varmamış mıdır? (54)

Alıntıda görüldüğü gibi karakterin kendisi ve özgür seviyi denemek istediği kişi konusundaki düşünceleri birinci tekil şahıs anlatıcı tarafından aktarılır. Böylelikle hem karakterin hem de karakterin bakış açısından diğerinin öznelliği gösterilmiş olur. Buna göre, anlatıcı-karakter denek olarak adlandırdığı kendisini "yanan dönen

bir giysiyi, akyelken bir sandalı, dostluğu bile benim olsun diye istemeyen, üsençli, yabansı isteksizlikle dingin, umursamaz görmüğün kurnazlığına varan" diye nitelendirerek öykünün bütününe hakim ve otomatik yazı tekniğinin mümkün kıldığı imgelere yaslanan; ve üsençli, yabansı, görmük sözcüklerinin gösterdiği gibi sözcüklerin yapısını bozan bir dille anlatır. Anlatıcı-karakter yani denek bu cümleyle herhangi bir metayı ya da kimseyi sahiplenmediğini dile getirir. "Yanandönen bir giysi"yi, ya da "akyelken bir sandalı" istemeyerek maddi hayatın gösterişinden uzak durduğunu dile getirirken, dostluğu da bir bağımlılık ve sahiplenme ilişkisine dönüştürmediğini söyler. Ancak hemen arkasından kendini "umursamaz görmüğün kurnazlığına varan" diye nitelendirerek aslında bunun mış gibi yapmak olduğunu, sadece umursamaz gibi göründüğünü de belirtir. Buna göre, özgür sevi peşindeki anlatıcı-karakterin kendi sözlerinden ne bir nesneyi ne de bir kişiyi sahiplenmediğini, onu kendine bağımlı kılmadığını söylediği halde, bunun sadece bir mış gibi yapma olduğu anlaşılır. Yani aslında karakter olmak istediği ya da düşündüğü gibi biri değildir. Deneyci olarak tanımladığı karşısındaki kişinin ise garip özelliklerine (dilsizliği ve görünümü) duyulan acımaya ve meraka alışmış, böylelikle karşısındakilerin davranışlarını öngören ve kendi davranışlarını bu öngörülere göre biçimlendiren biri olabileceğini düşünür. Anlatıcı-karakter de bir ucube olarak gördüğü kişiye karşı aslında aynı tavır içindedir: "Kuş, çıyan, dilsiz bir insan oluşunun bir önemi de yoktu ama nasıl davranmamla en eksiksiz en özgür seviyi verebilecektim ona" (53) diyerek aslında o karşındakinin davranışlarını öngörmeye çalışır. Aynı durum yukarıda gösterilen ve anlatıcı-karakterin karşısındakine kendisine karşı neler hissettiğini sormayı düşündüğünde de görülmüştü. Karakterler arasındaki bu durum ve anlatıcı-karakterin kendisini denek; karşısındakini deneyci olarak adlandırması aslında özgür sevi olarak nitelendirdiği

şeyin mümkün olmadığı gösterir. Çünkü anlatıcı-karakter denek-deneyci benzetmesiyle karşısındakiyle arasında hiyerarşik bir ilişki bulunduğunu vurgular.

Anlatıcı-karakterin kendisi ve karşısındaki hakkında söyledikleri ve denek-deneyci benzetmesinden karakterin neden karşısındakini bir ucube olarak gördüğü anlaşılır. "Konuşmalardan Bıkan" öyküsündeki anlatıcı-karakter, hiçbir şeyi sahiplenmiyormuş gibi yapar; ama aslında bu sadece görünüşte öyledir, karşısındakinin onun davranışlarını ve düşüncelerini öngörerek "Gündelik" adlı öyküdeki karakterin dediği gibi "güçler dokuma"ya (39) ve onun davranışlarını yönlendirmeye çalıştığını düşünür ama aslında bunu yapan kendisidir. Buna göre aslında o düşündüğü ya da göründüğü gibi biri değildir. Nitekim metin içinde karakterin nasıl göründüğüne dair herhangi bir bilgi olmadığı halde metnin sonunda onun da tıpkı ucube olarak gördüğü kişi gibi "tuhaf bir varlık" olduğu anlaşılır.

> Beyin duyargalarım bilenmeye kımıldadılar. (…) Kapı önünü aydınlatan ışıkta beyaza tekir bir kedi yanaşmıştı. Karşı evin önünde bir sarhoş bacaklarını açmış portakal kemiriyordu. Beni görünce portakalı düşürdü yere, ardından bi nağra atıp sırtını eve çarparak kalakaldı. İki kedi kaçıştılar. (55)

Öykünün son cümlelerinden alıntılanan bu bölümde görüldüğü gibi karakteri gören varlıkların ondan korkup kaçması, kendisini anlatırken "beyin duyargalarından" bahsetmesi onun da gördüğü varlık gibi bir "ucube" olduğunu gösterir. Buna göre, anlatıcı-karakter karşısındakini bir ucube olarak görür, çünkü aslında kendisi bir ucubedir. Karşısındaki hakkındaki bütün tereddütleri ve düşünceleri aslında kendisini yansıtır. Bir başka deyişle, karşısındakinin davranışlarını öngörmeye çalışarak karşısındakini yönlendirmeye çalışan dolayısıyla iktidar konumunda olmak isteyen odur. Bu da onun öteki ile olan ilişkilerinde güçlü taraf olmak istediğini gösterir. Buna göre, kendisini denek olarak adlandırsa da aslında denek olan karşısındaki; deneyci ise kendisidir. Karakterin gördüğü apaçık imge tüm bunları yani onun öznelliğini yansıtır.

"Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II"de Başkaldıran Öznenin Yenilişi ve Delilik

"Güce Tapınan Özne" bölümünde karakterlerin öznelliğinin iktidar ilişkileri içinde kurulduğu ve eylemleri ve düşünceleri aracılığıyla yeniden üretildiği; bu öznelliğin öykülerde otomatik yazı tekniğinin aracı olan dil ve apaçık imgelerle sergilendiği gösterildi. Bu bölümde ele alınacak öykülerde ise, otomatik yazı tekniğinin kullandığı dil aracılığıyla toplumun kendilerine sunduğu öznelliği içselleştiren karakterlerin delirdikleri gösterilir. Bir önceki bölümde değinilen öykülerde olduğu gibi, bu bölümdeki öykülerde de otomatik yazı tekniği aracılığıyla karakterlerin bilinçleri sergilenir. Bu bilinci sergilemedeki en önemli araç, otomatik yazı tekniğinin kullandığı dildir. Çünkü karakterlerin delirdiğini gösteren en önemli gösterge kullanılan dildir. Nitekim, otomatik yazı tekniğinin düzyazının kurallı ve mantıklı yapısını bozan dilinin temel amaçlarından biri de bu dil yoluyla deliliği temsil etmektir: "Otomatik yazı tekniğinin amaçlarından biri de akıl hastalığını aratmayacak bir durumun yaratılmasıdır."[101]

Bu öykülerde de bir önceki bölümdeki öykülerde olduğu gibi başkarakterin düşünceleri ve duyguları birinci tekil şahıs anlatıcı kullanılarak ve karakterlerin zihinsel akışı sergilenerek gösterilir. "Bilinçli Eğinim I" ve Bilinçli Eğinim II" adlı öykülerde karakterlerin kendilerine sunulan öznelliğe eylemleri aracılığıyla başkaldırdıkları fakat toplumsal ideolojinin kendilerine çizdikleri sınırların dışına çıkmaya çalışınca delirdikleri sergilenir.

[101] Selahattin Hilav, Engin Ertem ve Onat Kutlar, haz., *Gerçeküstücülük* (İstanbul: De Yayınevi, 1962), s. 43

"Bilinçli Eğinim I"

"Bilinçli eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" öyküleri karakterlerin öznelliğinin otomatik yazı tekniğinin aracı olan dil ve imgelerle dile getirildiği öykülerdir. "Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" birbirlerinin devamı olan öykülerdir. Öykülerin adı ve I ve II olarak numaralandırılmış olması ve her iki öyküde de aynı karakterin konuşması bunu gösterir. Birbirlerinin devamı olan "Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" öykülerinde baştan sona birinci tekil şahıs anlatıcı konuşur. Bir başka deyişle, öyküler boyunca "ben" in iç sesi duyulur. Bunun sonucu olarak, öykülerde bir taraftan toplumun ve aile kurumunun temsil ettiği ve karakterin içinde bulunduğu dış dünyanın verili düzeni onun bakış açısından gösterilirken; bir taraftan da karakterin öznelliği sergilenmiş olur. Yukarıda değinildiği gibi, "Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" adlı öykülerdeki karakterler toplumun kendilerine dayattığı öznelliğe eylemleri aracılığıyla direnmeye çalışırlar; ancak eylemlerinin ve başkaldırılarının boşa çıkması sonucu delirirler.

"Bilinçli Eğinim I"[102] parası olduğu halde bir deniz donunu yani mayoyu çalan bir kadının düşüncelerinin öykünün de başkarakteri olan birinci tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatıldığı bir öyküdür. Öyküde birinci tekil şahıs anlatıcının kullanılması hem karakterin kendi eylemleri ve deneyimlerini öz-anlatısı yoluyla anlatmasını hem de onun çevresi konusundaki düşüncelerinin kendi bakış açısından gösterilmesini sağlar. "Bilinçli Eğinim I" de karakter bu mayoyu çalmakla toplumsal ideolojinin kendisine sunduğu öznelliği reddetmek ister. Öyküde kişiye sunulmuş öznellik, yani toplumsal ideolojinin ürettiği öznellik insanın kişiliğini, maddi ve manevi varlığını bir gösteriye dönüştürerek üstünlük kurma çabası olarak ortaya konulur. Bir başka

[102] Erbil, *a.g.e*, s. 9-20. Bundan sonra bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde sayfa numarası verilecektir.

deyişle, kişinin öznelliği toplum tarafından, sahip oldukları yoluyla başkalarının önünde yaptığı gösterişe indirgenmiştir, karakterin karşısındaki toplum, her şeyin satın almaya, gösterişe dayandığı ve bir metaya dönüştüğü bir tüketim toplumudur:

> Bi liste tutuşturmuşlardı elime, "bunu al" demişlerdi, onlar beni bunu alır bellemişlerdi. İçin için eğlenmiştim hallerinle. Biri gözleri sarka sarka diyordu "orlon kazaklar." Bir gece sırtına geçirecekti orlonu, kendine güvenini sınayacaktı. Böylelikle en güzellerini giyindikleri gün kıyasıya hayın, alaycı, yabancı oluverirlerdi. Sanki eskileriyle yardımlaşma duygularıyla özdenlikle üstüste sokulu sokuluverenler değillerdi onlar. Nasıl dönebilirdim aralarına, dönebilir miydim? Sutyenler, plâklar, sabunlar, parıltılı taşlar dolusu bi liste. Almamıştım, almamıştım da son gün alıvermiştim tümünü birden. Son güne kendi yaşamımda hiç değilse bir yıl sürecek alışveriş sığdırıvermiştim: para, kasa, fiş, merci, bir sarışın kız bir merci daha, ben uzaklaşmalar, bıyıkaltı gülmeler, ünlemler, ünlemler, fiş, kasa, para, merci, hıhhıhlar, merci, mal, merci, sarışın, kollamalar, uzaklaşmalar, kasa, para, merci, ben. O deniz doncuğuna rastladığımda geminin kalkmasına iki saat vardı. Tıkıverdim tıkı tıkıverdim işte. (10)

Alıntıda birinci tekil şahıs anlatıcının bakış açısından hem toplumsal ideolojinin kendisine sunduğu öznellik hem de kendisine sunulmuş bu öznelliği nasıl alımladığı gösterilir. Karakter, kendisine sunulmuş öznelliği reddetmek ister. Buna göre, anlatıcı, alıntıda "onlar" sözcüğüyle gösterilen toplumun verili düzenini ve bunun dayattığı öznelliği eleştirir. Bu karakter için "onlar"ın düzeni maddiyata ve bu maddiyat aracılığıyla yapılan gösterişe dayanan bir düzendir. Bunu da alıntıda görüldüğü gibi doğrudan bir anlatımla değil, otomatik yazı tekniğinin imgelere dayalı anlatımı aracılığıyla dile getirir: "Biri gözleri sarka sarka diyordu orlon kazaklar, bir gece sırtına geçirecekti orlonu, kendine güvenini sınayacaktı." Toplumdaki gösteriş merakı, kazak alacak birinin "abartılı" satın alma arzusu, "kazağa duyduğu iştah" ve kendini aldığı kazakla tanımladığı, "gözleri sarka sarka" ifadesi kullanılarak görsel bir imgeyle anlatılır. Böylelikle hem toplumsal düzen, hem de karakterin bu toplumsal düzeni nasıl algıladığı yoğun bir anlatımla dile gelir.

Öyküdeki karakterin, toplumun dayattığı düzene karşı tepkisi öncelikle eline tutuşturulduğunu söylediği ve bir alışveriş listesi olduğu anlaşılan listedekileri

almamaktır. Ancak, en sonunda listedekileri aldığını söylediği için onun toplumsal ideolojinin sunduğu öznelliğe direnemediği anlaşılır. Kendisine sunulmuş öznelliğin farkında olup ona direnemediği için ise karakter delirir. Bundan sonra otomatik yazı tekniğinin dili aracılığıyla delirmeye başladığı gösterilir: "Son güne kendi yaşamımda hiç değilse bir yıl sürecek alışveriş sığdırıvermiştim: para, kasa, fiş, merci, bir sarışın kız bir merci daha, ben uzaklaşmalar, bıyıkaltı gülmeler, ünlemler, ünlemler, fiş, kasa, para, merci, hıhhıhlar, merci, mal, merci, sarışın, kollamalar, uzaklaşmalar, kasa, para, merci, ben." Alıntının yüklemlerin ortadan kalktığı ve sadece nesnelerin sıralanmasına dayalı bu bölümünde anlatıcı-karakterin düşüncelerinin akışı gösterilir. Bir araya geldiğinde hiçbir anlam ifade etmiyormuş gibi görünen bu art arda sıralanmış nesneler ise karakterin delirdiğini ve delirişinin sebebini ortaya koyar. Öyküdeki karakterin, öncelikle alışverişi dolayısıyla toplumun temsil ettiği düzeni reddetmesi, ardından ise bu alışverişi yapması kendisine sunulmuş öznelliğin farkında olsa dahi başka bir seçeneği olmadığını gösterir. Toplumsal ideolojinin sunduğu öznelliğe direnemediği için de delirmeye başlar. Böylelikle karakterin cümleleri bir taraftan kendisine sunulan öznelliği açığa çıkarırken, bir taraftan da toplumun değer yargılarına boyun eğmek zorunda kalarak kabullendiği öznelliği dışavurur.

Anlatıcı-karakterin eleştirdiği toplumsal düzeninin nasıl bir düzen olduğunu daha iyi anlayabilmek için öyküde bu konudaki diğer verilere de bakmak zorunludur. Öyküdeki karakter için toplumsal düzen mutluluk, özveri, aşk gibi duyguların içinin boşaltıldığı, kişinin eylemlerinin ve varoluşunun bir hesaplılığa ve "şov"a dönüştüğü, her şeyin maddiyatta dayandığı, "et kişi"lerden oluşmuş bir düzendir. Karakter, "et kişiler" olarak nitelendirdiği bu kişiler ve onların kurduğu

düzen içinde "diğerleri" gibi yaşamak istemez. Onların düzeni gösterişe ve bu gösterişle kişilerin kendilerini diğerinin gözünde güçlü hissetmesine dayanır:

> Ama et kişiler çıkmıştı yürümeye, yürüyüp de birbirlerine kendilerini gösterek ilgi çekerekte ve de önemli oldukları duygusuna kapılarak mutlu sanısını uyandırıp da birbirlerine sırt çevirerek giysiler göstererek dişilikler, erkeklikler göstererek kamaştırmaya birbirlerinin gözlerini de güçlülenmeye…(20)

Bir önceki alıntıda olduğu gibi burada da anlatıcının diğerleri hakkındaki düşünceleri onun bakış açısından gösterilir. Anlatıcı, onların düzeninin sahip oldukları aracılığıyla birbirlerinin gözünde "güçlülenme" olduğunu söyler ve onlara/ diğerlerine dair algısını yine otomatik yazının aracı olan ve metindeki görselliği arttıran; bu kişilerin insani özelliklerini kaybettiklerini gösteren bir imge aracılığıyla "et kişiler" olarak tanımlayarak dile getirir.

Karakterin "et kişiler"in düzeni dediği düzen ilk bölümde gördüğümüz iktidar ilişkilerinin çok daha hafifletilmiş, masumlaştırılmış bir güç gösterisine dönüşmüş halidir. Bir önceki bölümde de değinildiği gibi iktidar sadece siyasi yapıların sahip olduğu bir güç değil, tüm toplumsal ilişkilerde yeniden üretilen bir ilişkiler ağıdır. İlk bölümde çözümlenen öykülerde devlet içinde, ailede ve kişiler arasında gücü elinde bulundurma konusunda bir yarış olduğu görülmüştü. Örneğin "Baltık" öyküsünde cezaevindekiler ziyaretçi sayısı konusunda bir yarışa girerek içeride aslında bir güç yarışına girmişti. Bu öyküde ise iktidar/güç kişilerin birbirleriyle ilişkisine yansır. Toplumsal ilişkilerin tüketime dayandığı bir toplumda kişilerin amacı "dişilikler, erkeklikler" gösterme yoluyla, ilgi çekerek sahte bir güçlülük duygusu yaratmaktır. Bu öyküde maddi varlık bir gösteriş olmuştur ve kişiler birbirlerine sahip oldukları aracılığıyla etki ederler.

Anlatıcının bu düzene karşı küçümseyici bir bakışı vardır ve buna karşı durmak/direnmek ister. Bu nedenle de eleştirdiği bu düzenin dışına çıkmak için kurallarını ve gelişimini kendi belirleyebileceğini düşündüğü provokatif bir eylem

gerçekleştirir. Hiçbir sebebi yokken, hatta parası da varken satın almayla gösteriş yapma ve güçlü görünmeye dayanan toplumsal düzene bir deniz donu yani mayo çalarak karşı çıkar. Parası olduğu halde neden mayoyu çaldığını soran polise verdiği yanıt bunu gösterir:

> OLGULARIN BENİ DEĞİL BENİM OLGULARI YÖNETTİĞİMİ söyledim ona. Gemiyi kaçırmakla beni bekleyen BELLİ durumlara girmemiş oluyorum dedim, "olaylara karşı koymakla kişi hem kendi özgürlüğünü -bi ölçü içinde- elinde tutmuş oluyor, hem de benden önce yanlış mı doğru mu kurulmuş olduğunu irdeleyemediği bir düzenin içinde başkaldırma örneği vererek ötekileri de etkiliyor, uyarıyor. (16)

Bu eylem karakter için bir özgürlük, bir başkaldırı eylemidir, başkalarının düzeninin içinde olma tehlikesini bertaraf ederken kendi düzenini kurmayı amaçlayan otantik bir eylemdir; kendi deyişle bu, olguların düzenini kendi yönetimine almaya çalışan, düzenden bağımsız bir eylemdir. Karakterin kendi eyleminin amacına yaptığı vurgu metinde büyük harflerle de gösterilerek buna dikkat çekilir. Buna göre, karakter toplumun kendisine sunduğu öznelliğin farkındadır.

Karakter her ne kadar toplumun sunduğu öznelliğin farkında olsa da bu düzene isyan etmek için yaptığı eylemin sınırlarını belirleyen yine düzenin ona sunduğu öznelliktir. Toplumun ona sunduğu öznelliğe karşı yaptığı eylem bir mayo çalmaktır, yani eylemi aslında saçmadır. Bu saçma eylem, karakterin toplumun dayattığı öznellik karşısındaki çaresizliğini dışavurur. Bu saçma eylemi yapması da aslında delirmesinin bir sonucudur. Toplumsal ideoloji kişinin eylemlerini öyle katı sınırlarla belirler ki yaptığı eylemin sonunda o da diğerleri gibi eylemlerini bir gösteriye dönüştürür, bir başka deyişle isyan ettiği düzene direnmek için ancak gösterişe başka bir gösterişle karşılık verebilir. Böylelikle öyküde aslında onu delirtenin toplumsal düzen ve yarattığı öznellik olduğu ortaya konulur. Bunun en belirgin işareti mayoyu çaldıktan sonra tutuklandığında polislere karşı sergilediği davranışlarda görünür. Öncelikle mayoyu satan adama "daha ince buluşlarla yapılmış bir deniz doncuğu

satan yer bulunamayacağını söyleyip" (14), ince anlayışını kavrayarak kendisine saygı duymasını sağlamak ister, amacı karşısındakilere ince zevklere sahip olduğunu belli etmektir. Polis, kadını serbest bırakılabilmek için, mayoyu çaldığı kişiye on bin frank vermesini aksi halde iki ay hapis yatacağını söylediğinde ise kadının davranışları bu mayoya o kadar da ihtiyacı olmadığını, bunu öylesine yaptığını anlatmayı amaçlayan tavırlarıyla tam bir gösterişe ve gösteriye dönüşür. Paraları ağır ağır sayar, polisleri yerinden kaldırır:

> Saydım onları, biraz da uzun bi süreye soktum sayma işini, ardından onlarınkini ayırdım, yeniden saydım, önemli kimi işlerim varmış da onlara vermekte kesin bir yargıya varamıyormuşçasına duraladım. Yanımda duran değil de oturan polislerden birini kaldırdım çağırarak "kaç bindi" diye sordurdum, "on bin" dedi. "Güzel, güzel" dedim "oturun" ve saymaya başladım yeniden. Ayrı ayrı her birine baktım sırayla, beş kişiydiler. Gözgöze geldikçe başlarını öne işlerine –varmışcana- eğiyorlardı. Sonunda onlara ayırdığım parayı tutarak elimde başlarına diktim gözümü bi süre ve kara gözlüklüyü çağırdım, bu kez uzattım. Usulla uzandı, "çekinmeyiniz, mösyö, çekinmeyiniz" dedim, hoşgörür ve güler yanaklarımla, kalktım " bu sizin hakkınız sizleri incelemeyi kuruyordum hanidir. Yan yan sırıttı polisler, gözlüklü gülmedi. (15-16)

Alıntıda karakterin öznelliği, kendi eylemleri ve düşüncelerinin birinci tekil şahıs anlatıcı kullanılarak kendi eylemlerine odaklanması ve bunları tek tek, ayrıntılı olarak aktarmasıyla gösterilir. Anlatan benlik ile deneyimleyen benliğin çakıştığı bu alıntıda, anlatıcı geçmişe dönüp kendi eylemini aktarır. Dorrit Cohn'un ahenkli öz-anlatı olarak tanımladığı bu tür birinci tekil şahıs anlatılarında Cohn'a göre "[anlatıcı], anlatan benliğine dikkat çektiği hiçbir yerde, geçmişte, yani olayları yaşadığı sırada sahip oldukları dışında bilgi, görüş ya da yargı eklemez." [103] Alıntıda da görüldüğü gibi, birinci tekil şahıs anlatıcının, kendi eylemi konusundaki bilgisi o zamankinden farklı değildir. Böylelikle anlatıda, anlatıcı-karakterin eylemlerini bir gösteriye dönüştürmesi gösterilir.

[103] Cohn, *a.g.e*, s. 168.

Paragrafı uzunca alıntıladım çünkü karakterin olguları yönetmek ve belirlenmiş bir düzeni eleştirmek olan amacının boşunalaştığını, yaptığı eylemin ve öznelliğinin diğerlerinin düzeninden ayrılamadığını ve böylelikle aslında neden delirdiğini gösterir. Mayoyu çalmak tasarlanmış bir eylemdir, verili bir öznellikten ve kimlikten kurtulup kendine ait, öyküdeki karakterin daha doğru olduğunu düşündüğü bir öznellik yaratmak için yapılmıştır. Ancak bu sonunda boşuna yapılan bir eyleme dönüşmüş, anlamsızlaşmıştır; çünkü karakter düzen dışına çıkıp kendi eylemlerini kendisi yönlendiren biri olmaktan çok, sonunda toplumsal düzene içkin olan yönetme ve gösteriş/güç istencini dışa vuran eylemleri yapan biri haline gelir. Bu da aslında toplumsal düzenden bağımsız bir öznellik yaratmanın mümkün olmadığını, karakterin bu çaresiz tepkisinin sonucunun delirmek olduğunu gösterir.

Öykünün içinde aniden beliren apaçık imge de karakterin delirmesinin sebebinin toplumun kendisine dayattığı öznelliğin farkında olduğu halde bunun dışına çıkamaması olduğunu açığa çıkarır. Yukarıda hem kişinin öznelliği hem de verili düzen konusunda ipuçları verebilecek daha çok geleneksel ve akılcı görüşe değil, gerçeküstü algıya dayanan otomatik yazı tekniğinin bir aracı olan apaçık imgeden bahsetmiştim. Bu öyküdeki apaçık imge, karakterin o güne değin bir benzerini daha görmediğini söylediği böcektir. Bu böcek öyküde insan gibi gözleri olan, konuşan; "konuştukça da havaya ılık, sıvışık, tahan rengi bir koku bulaştıran"(19), "gözleri, ezgin, kurnaz, tutumlu"(18) bir böcek olarak tasvir edilir. İlk olarak kadın mayoyu çaldıktan sonra polisler gelene kadar kapatıldığı odada karşısına çıkar. Polisler gelince de orada bulunur:

> Hiç öyle bi böcek görmemiştim o vakte değin. Gözleri bayağı insan gözü denli açık, anlamlı bakıyordu. Duraladım. (…) Hoş karşıladım onu uçtu camın üstüne kondu kötü kötü bakmaya koyuldu bana orda. Sonra bi anda yitirdim onu camın dış yüzüne konmuştu. Nereden delik bulmuş çıkıvermişti anlayamadım. Yüzümü yapıştırdım cama. Sinir bi hayvandı, iri iri sulak gözlerle baktı bana. (12)

Öykünün sonuna doğru bu böcek karakterin karşısına tekrar çıkar: “Ezivermeliydim kafasını. Ele verebilir beni. Şu et kişilere. Henüz bilmiyorlar. Anlatmamış. Ama anlatabilir. Baş direkten kıç direğe atıyor kendini sevincinden. Elime kaldın derce bir tutumu var.” (18) Böcek, varlığı ve görünüşüyle anlatıcı-karakteri oldukça huzursuz eder. Karakterin böceği tasvir ederken kullandığı sözcüklerden ve ona dik dik bakmasından rahatsız oluşundan, böceğin karakterin düzenini eleştirdiği toplumu simgelediği anlaşılır. Böcek, karakterin toplumu algılayışını ve onu delirten toplumu yansıtır. Pek çok yerde karşısına çıkarak ve ona dişiliklerini, erkekliklerini ve sahip olduklarını sergileyen et kişileri hatırlatarak onlar tarafından gözetim altında tuttulduğu izlenimini verir. Karakterin gördüğü bir halüsinasyon olan bu böcek karakterin delirdiğini gösterdiği gibi, aslında onun üzerinde hissettiği toplumsal baskıyı da yansıtır. Toplum ona doğrudan baskı uygulamasa da gördüğü böcek imgesinin de gösterdiği gibi toplumsal gözetimi sürekli üstünde hisseder. Bir başka deyişle, karakter toplumsal baskıyı içselleştirmiştir. Bu nedenle de paranoyak bir biçimde böceğin öyküde açıklanmayan bir konuda kendisini “et kişilere” ele vereceğini düşünür. Böylelikle otomatik yazı tekniğinin bir aracı olan apaçık imge, bir taraftan karakterin içselleştirdiği toplumsal baskıyı ortaya koyarken, bir taraftan da karakterin bundan dolayı delirdiğini gösterir.

Karakterin delirdiğini gösteren tek işaret gördüğü böcek imgesi değildir, bu durumda otomatik yazı tekniğinin zihnin akışını ortaya çıkaran dili de devreye girer. Zira karakterin zihninde olduğu gibi dilde de çatlaklar, eksiltiler oluşur, tamamlanmamış, birbiri arkasına bazen hiçbir anlam ilişkisi yokmuş gibi duran cümleler art arda gelir. Çelişkilerle, çıkmazlarla çözünmüş ve bir akışa dönüşmüş karakterin bilinci gibi dil de giderek bütünlüğünü ve kurallı yapısını yitirir, bu

cümleler anlatıcı-karakterin üzerinde hissettiği toplumsal baskı ve ona dayattığı öznellik sonucunda delirdiğini gösterir:

> Ama et kişiler çıkmıştı yürümeye, yürüyüp de birbirlerine kendilerini göstererek ilgi çekerekte ve de önemli oldukları duygusuna kapılarak mutlu sanısını uyandırıp da biribirlerine sırt çevirerek giysiler göstererek kamaştırmaya birbirlerinin gözlerini de güçlülenmeye öyle diye beni görüverirlerse gemiciyi öperken de olucak nen mi diye akıllarını kaçırmasınlar da üstelik kaçmış akıllarla ussuz saldırmasınlar diye öpülemeyen gemici öpülebileceğini bilemeden gitti. (20)

Metnin otomatik yazı tekniğinin en yoğun olarak kullanıldığı bu bölümünde düzensiz çağrışımlar art arda gelir, sayıklamaya dönmüş bir anlatım vardır. Karakterin sözleri bir taraftan toplumsal düzeni bir taraftan da "beni görüverirlerse" sözünden de anlaşıldığı gibi onun üzerindeki toplumsal baskıyı dışavurur. Bu dil karakterin artık tamamiyle delirdiğini gösterir. Birbirlerinden kopuk cümleler art arda sıralanmıştır. Anlatıcı et kişileri betimlerken, aniden bir gemiciyle öpüşme isteğini dile getirir. Noktalama işaretleri de ortadan kalkmıştır. Böylelikle karakterin delirdiği zihinsel akışı doğrudan gösterilerek sergilenmiş olur.

"Bilinçli Eğinim II"

Yukarıda da vurguladığım gibi, "Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" [104] birbirlerinin devamı olan öykülerdir. Her iki öyküde aynı karakter konuşur. Öykülerin adı ve I ve II olarak numaralandırılmış olmaları bu öykülerin birbirlerinin devamı olduğunu gösterir; ancak bunu gösteren en önemli veri her iki öyküdeki ortak cümledir: "Bilinçli Eğinim I" de metnin içinde büyük harflerle girmiş bir cümle vardır: "ÖLECEĞİM BİRAZDAN ANNEMLE BABAMI DA SULASAM BİR." Bu cümle öyküde bir tanesi öykünün başında diğeri sonunda olmak üzere iki kere

[104] Erbil, *a.g.e.*, s. 21-25. Bundan sonra bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde sayfa numarası verilecektir.

geçer. “Bilinçli Eğinim II” de ise sürekli tekrar edilir ve bu öyküyle birlikte karakterin “Bilinçli Eğinim I”de neden bu cümleyi tekrar edip durduğu anlaşılır. Bu oldukça anlamlı bir cümledir; çünkü karakterin üzerinde hissettiği toplumsal baskıyı ve karakterin neden ve nasıl delirdiğini daha açık bir biçimde gösterir. Bu öyküde de yukarıda çözümlenen öykülerde olduğu gibi öykünün anlatıcısı öykünün baş karakteri olan birinci tekil şahıs anlatıcıdır ve otomatik yazı ve apaçık imge karakterin öznelliğini göstermek için kullanılır.

Birinci bölümde aile ve özellikle aile içinde babanın benimsediği otoriter rol ve onun aile bireyleri üzerinde uyguladığı örtük baskının kişinin öznelliğine yön veren en önemli araçlardan biri olduğu gösterilmişti. “Bilinçli Eğinim II” adlı öyküde de aile, onun temsil ettiği toplumsal yapı ve düzen ve bu yapı ve düzenin kişinin üzerinde yarattığı baskı karakterin öznelliğini belirlemede önemli bir etkendir. Karakterin delirmesinde sebep olan bu baskı gerçeküstü bir algı yoluyla beliren apaçık imge ve metindeki dil yoluyla öyküye yansır.

“Bilinçli Eğinim II” saçma/absürd bir eylemin anlatıldığı bir öyküdür. Öyküdeki karakter, ölmüş anne-babasının mezarından toprak çalar. Çaldığı toprağa ıtır ve fesleğen eker. Bu ıtır ve fesleğen yavaş yavaş büyüyerek onu öldürür. Öykü bu ölümü ve karakterin bu ölüm sırasındaki düşüncelerini aktarır. “Bilinçli Eğinim II” doğrudan apaçık bir imgeyle açılır. Öyküdeki karakter, söylediğim gibi anne ve babasının mezarına giderek buradan toprak çalar; sonra da bu toprağa ıtır ve fesleğen eker. Öyküde ıtır anneyi, fesleğen ise babayı simgeler. Bir anne-baba olarak görülen, onun bedeniyle birlikte bütün benliğini de ele geçirerek kişiyi öldüren ıtır ve fesleğen imgesi bu öyküdeki apaçık imgedir. Karakter, gerçeküstü bir algı yoluyla ıtır ve fesleğen saksılarını annesi ve babası olarak görür. Apaçık imge bu öyküde

karakterin deliliğini gösterdiği gibi, anlatıcı-karakterin bedeninin ve bilincinin anne-baba tarafından nasıl ele geçirildiğini görsel bir imge yoluyla anlatılmasını sağlar.

Kadın; annesi ve babasının mezarlarından toprak çalma sebebini "Bilinçli Eğinim I"dekine benzer bir sebeple açıklar. Bu eylem yoluyla yaşamında ilk kez bir sorumluluk sahibi olduğunu ve kendi ölümünü kendi yönetmek istediğini aktarır. Çünkü öykünün karakterine yaşamı boyunca özellikle annesi tarafından başkaları da örnek gösterilerek sorumluluk sahibi olmadığı söylenmiştir. Girişte de söylemiştim, herhangi bir durumun faili olmak, bir konuda sorumluluk sahibi olmak ve özbilinçlilik özne olmanın ve öznelliğin tanımı içinde vardır. Ancak bu öyküde bu eylem ve sorumluluk, dolayısıyla da öznenin failliği bu olay aracılığıyla ironik hale getirilmiştir. Çünkü burada öykünün karakteri deliliğini de dışavuran bu eylemiyle, aşağıda görüleceği gibi sorumluluk sahibi olmayı ironik bir şekilde kendi ölümünü annesinin babasının ölülerini dirilterek ve onu öldürmesini sağlayarak gerçekleştirmekte bulur.

Karakterin eyleminin asıl amacı kendini öldürmek, daha doğrusu kendini anne ve babasına öldürtmektir. Mezardan aldığını söylediği toprağa ektiği ıtır ve fesleğen durmaksızın büyüyerek karakterin ve karakterin içinde bulunduğu mekânın her tarafını sarmaya başlar. Üstelik karakter bunu çabuklaştırmak için bu saksıları sürekli sular, bir başka deyişle bu bir intihar eylemidir. Karaktere göre ise "kendi ölümünü yönetmektir." Tüm bu durum karakterin gördüğü apaçık imgenin bütün görselliği de metne yansıtılarak birinci tekil şahıs anlatıcının bakış açısından anlatılır:

> Döndü, çaldığım gömütlükten getirip diktiğim bunları. Dört bi yanımı kuşattılar şimdi, enini boyunu kapsadılar odanın. Tek delik göz çizgimde taşlığı oradan sokak kapısını görebiliyorum. Kapatacaklar birazdan onu da kapatacaklar… Döndü… (…) Neremden başlayacak ölüm? Annem neremden yakalayacak kimbilir gizlice? Şu kız denli ol derdi, bi sorumluluk gerek derdi dirimlerde, bi sorumluluk hih, hih, hih! Hadi bi sorumluluğa sıra gelsin demiştim, gelmemişti. O gittiğim yerlerden dönmüş gelmiş, sorumluluk tanıyanların kırk yılda yapıp da öldüğü bi ev, bi bomboş ev bulmuştum, bi

> sorumluluk kalmıştı içinde, bi sorumluluk hihihih, hihh! (…) Hadi dedim işte sorumluluğa sıra geldi. "HADİ" ivediyle açtım topraklarını, gömütlük bekçisi geliverir diye korkmuştum, olaki KORKTUĞUNU SANAN KORKUSUZLUKTAYDIM. Ellerimle açtım sinlerini, ellerimle açtım. Nereleri geldiyse ellerime nereleri geldiyse doldurdum getirdim. Beni böyle umarlar mıydı? Sorumlu? Onları çaldığımı, saksılara diktiğimi, anamı ıtır, babamı fesleğen ettiğimi bilebilirler miydi? (21-22)

Alıntıda birinci tekil şahıs anlatıcı ben diliyle eyleminin amacını anlatır, kendisinin kendi ölümünü yönetmek olarak adlandırdığı bu eylem aslında annesi ve babasının ona dayattığı öznelliğe karşı bir başkaldırı amacıyla yapılmıştır; ancak sonuçta karakterin topluma nasıl yenildiğini ve delirdiğini gösterir. Alıntıda görüldüğü gibi, annesi ona başkalarını da örnek göstererek yaşamda sorumluluk sahibi olmasını öğütlemiştir. Öyküdeki karakter bu sorumluluğu annesinin ve babasının mezarından toprak çalarak yerine getirir. Karakterin bu eylemi ise aslında kendisinden beklenilen sorumlulukları yerine getiremediğini ve sonunda delirdiğini gösterir. Bir başka deyişle bu saçma eylem, hem karakterin deliliğini hem de dayatılan öznelliğin saçmalığını yansıtır.

Metindeki dil ve karakterin gerçeküstü algısını yansıtan apaçık imge karakterin deliliğini gösterir. Karakter, ıtır ve fesleğenin bütün odayı ve aşağıdaki alıntıda görüleceği gibi karakterin bütün bedenini kapladığını ve onu yavaş yavaş öldürdüğünü görür. Öyküdeki bu görsel imge öznenin anne ve babanın temsil ettiği toplumsal yapı tarafından belirlendiğinin ve öldürüldüğünün metoforik bir anlatımıdır. Annenin anlatıcı-karakterin bedenini nasıl ele geçirdiğini anlattığı bölümde bu görsellik daha da belirginleşir:

> Oysa bakın özellikle anneme bakın, beni bi an önce boğmakta ne denli bi ivedilikle çabalıyor. Belmalar denli bi kız olamayışımın, yaşamalardan çekip çıkarılmasının dünüsü, bana olan yenişememezliği nasıl ışık çığlığından keskin ürpertilerle dolanıyor boynuma, derimde açtığı oluklara kanlarım birikiyor akmadan (artık ne ıtırlığı var bunların ne fesleğenliği) yarıklarımdan içeri daldırıyo saçlarını, gömülüyo etlerime, sinini bedenimde açacak neredeyse…(22)

Birinci tekil şahıs anlatıcı, bir ıtır olarak gördüğü annesinin yavaş yavaş bedenini kaplayışını ayrıntılı bir biçimde ve imgeler kullanarak anlatır: Annesi ışık çığlığından keskin ürpertilerle boynuna dolanır, derisinde oluklar açar, karakterin etlerine gömülür. Otomatik yazı tekniğinin bir aracı olan bu anlatım yoluyla karakterin ölümü görselleştirilir. Böylelikle karakterin gördüğü bu apaçık imge hem öznelliği kuran aile gibi temel bir aracı, hem de öznelliğin imkânlarına dair bir gerçeği somutlaştırır: Öyküdeki karakter, ona yaşamı boyunca diğerleri gibi olmaktan başka bir seçenek tanımayan annesini ve babasını yeniden canlandırarak aslında onların kendisine sunduğu öznellikten başka bir öznelliğin mümkün olmadığını kabullendiğini gösterir. Karakterin kendisi de zaten bunu dile getirir: " Annemi babamı dikip ekip sulamakla da başka bir şekilde yeniden yaşamaya başlamalarını sağlamış değil miyim?" (22) Bir başka deyişle, bu seçeneksiz bir açmaz, bir kısır döngüdür. Kişi, kendi öznelliğini yaratmak bir yana, toplumun ve verili düzenin sunduğu bir öznellikten başka bir öznellik kuramaz.

Öykülerde bu öznelliğe başkaldırmak isteyen ama sonuçta boşuna çabaladıklarını gören karakterler için bunun sonucu deliliktir. Nitekim bu "Bilinçli Eğinim I"de de görülmüştü. "Bilinçli Eğinim I" öyküsünde aynı karakterin eylemi yoluyla, -bir mayo çalarak- toplumun kendisine sunduğu öznelliği reddetmek isterken, bu eyleminden sonra gösterdiği davranışlarla toplumun ona sunduğu öznelliğe direnemediği ve delirdiği gösterilmişti. Benzer bir durum "Bilinçli Eğinim II"de de görülür, üstelik bu öyküdeki apaçık imge ilk öyküde görülen çelişkilerin kaynaklarını da verir. Öznellik aile kurumunu temsil eden anne-baba tarafından kurulduğu için, aile ve dolayısıyla anne-baba da toplumsal ideolojiyi yeniden ürettikleri için zaten bunun dışında bir öznellik yaratmak mümkün değildir. Tüm bunların sonucu ancak delilik olabilir. Öykünün merkezindeki saçma eylem,

karakterin deliliğini yansıtan dil ve apaçık imge bunları gösterir. Nitekim yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi, hem anlatıcı-karakterin gördüğü halüsinasyon, hem de kullandığı dil onun delirdiğini ortaya koyar. Anlatıcı-karakterin cümleleri, neden-sonuç ilişkisiyle birbirlerine bağlanmayan "hihiih" gibi anlamsız nidaların bulunduğu, sözcüklerin anlamsız bir biçimde tekrar edildiği bir dildir:

> Dündü… Biri gelse biri, bir gelse ah Rüstem! Ha ha hah hah haaay Rüstem… Bakın bakın, yeni bi çıt işittiniz ya, yeni bi çıt! yırtıp gövdesini sürgünün, kolları annemin bana doğru uzanan ya da dallaşmış bakacaktır düşman yeşili. Korkmuyorum ondan ama, korkmuyorum ölümden de. Ölücem birazdan… (21)

Karakterin artık tamamiyle delirdiğinin görüldüğü bu öyküde, "ben"in iç sesi "Bilinçli Eğinim I" öyküsünde olduğundan çok daha çatallanmıştır. Daha çok bir gürültüye ve kakofoniye dönmüştür. Çünkü zihnin mantıklı akışı da delilikle birlikte dağılmıştır. Cümlelerin içine hiçbir anlamı olamayan "hihii", "hayyy" sesi girer, ve öykü içinde daha önce bahsedilmeyen ve anlamlandırılmayan Rüstem gibi kişilerin adlarından bahsedilir. Böylelikle karakterin çağrışımları metne yansıtılır. Tamamlanmamış cümleler, dildeki bütün boşluklar, uyumsuz sesler karakterin delirdiğini gösterir.

Karakterin tamamen delirdiğinin gösterildiği "Bilinçli Eğinim II"de, "Bilinçli Eğinim I" öyküsünden farklı olarak ahenkli öz-anlatı yerini "özerk monolog"a bırakmıştır. Yukarıda değinildiği gibi "Bilinçli Eğinim I" öyküsünde ahenkli öz-anlatı kullanılarak birinci tekil şahıs anlatıcının geçmişteki düşünce ve eylemleri konusundaki bilgisiyle onları aktarırkenki arasında bir fark olmadığı gösterilmiştir. Buna göre karakterin kendisine sunulmuş öznelliğin farkında olmasına rağmen eylemleri aracılığıyla bu öznelliği yeniden ürettiği, bir başka deyişle toplumsal dayatmalara direnemediği belirtilmiştir. "Bilinçli Eğinim II" ise karakterin düşündükleriyle onları aktardığı zaman arasında bir eşzamanlılık vardır, yani anlatı

zamanı ile anlatılan zaman birbirleriyle örtüşür. Bir başka deyişle, karakterin düşündükleri karakterin onları düşündüğü anda olduğu gibi aktarılır. Yani, öyküde özerk monolog tekniği kullanılır. Dorrit Cohn'un birinci şahıs metinlerde kullanılan bir anlatım biçimi olarak sınıflandırdığı özerk monologda, anlatıdaki zamanın akışını gösteren şey karakterin zihnindeki düşüncelerin akışıdır. Özerk monologda, karakter kendi deneyimlerini yine kendi sözlerinden, yani birinci tekil şahıs anlatıcının kullanılmasıyla aktardığı için karakterin düşünceleri onun ağzından çıktığı biçimde gösterilmiş olur. Ancak özerk monoloğu diğer birinci tekil şahıs anlatılarından ayıran en önemli özellik, özerk monologda anlatılan zaman ile anlatı zamanı arasında bir çakışma olmasıdır. Buna göre, öyküdeki zamanın geçişini gösteren şey, karakterin kurduğu cümlelerin zaman kipleri, ya da içerikleri değil, sözcüklerin ve cümlelerin art arda sıralanışıdır. Bir başka deyişle, anlatıdaki zamanın akışını gösteren şey karakterin zihnindeki düşüncelerin akışıdır:[105]

> Sürekli bir iç monolog zaman ile metin, anlatılan zaman ile anlatı zamanı arasında mutlak bir mütekabiliyete bağlıdır. Burada zamanın geçişi için tek işaret sayfa üzerindeki sözcüklerin sıralanışıdır. Alışıldık anlatıda zaman isteğe göre hızlandırılabilen (özet yoluyla), geciktirilebilen (betimleme ya da konu dışına çıkma yoluyla), ilerletilebilen (öngörü yoluyla) ya da tersine çevrilebilen (geriye çevrilebilen) esnek bir araçken; özerk monolog – manipüle eden bir anlatıcının olmadığı koşullarda- zamanı yalnızca düşüncelerin dile getirilmesi yoluyla iletir ve bunu sözcükler sayfada bir durma noktasına gelene kadar tek yönlü bir yol boyunca eşit olarak yapar. Fakat bu kronografik ilerlemenin sözelleştirmenin kendisinin ardışık anlarıyla (yani içerikleriyle değil) bağlantılı olduğunu vurgulamak gerek.[106]

Özerk monoloğun, anlatılan zamanla, anlatı zamanını çakıştıran ve zamanı karakterin zihninden geçen cümlelerin akışıyla örtüştüren özelliği "Bilinçli Eğinim II"de karakterlerin öznelliğini ve deliliğini doğrudan sergilemenin bir yoludur ve bu açıdan da otomatik yazı tekniğinin zihinsel akışı yansıtmaya çalışan diliyle örtüşür:

---

[105] Cohn, *a.g.e.*, s. 232.

[106] *A.g.e*, s. 232

> Babama kalsa öyle diktiğim denli ufarak bi fesleğen olarak kalırdı ya duvarda, annemdir onu kışkırtan. Kendi uğraştığı yetmedi… Annemle bi olup sıkıyolar boğazımı şimdi, canım yanıyor hah hah hay! birazdan geberip gidecek bi can bile yanıyor hah hah hahy! Yansın varsın kuşatsınlar dört bi yanımı yeşilliğine bürüneyim yaşama dünüsünün, kar moru kokularına tüm anılarını boşaltayım kafatasımın ölmeden. Ölmeden önce sulayabilsem onları bir. (23-24)

Karakterin anne-babası tarafından öldürülüşü olayın oluş anında ya da karakterin onları düşündüğü anda olduğu gibi aktarılır. Böylelikle anlatılan zamanla anlatı zamanı çakıştırılır ve karakterin cümlelerinin akışına da yansıyan deliliği doğrudan gösterilmiş olur. Anlatıcı, anne-babasının onu boğmasını şimdiki zaman kullanarak aktardığı için, karakterin düşüncelerini ve o anda gördüklerini okur da o anda olduğu gibi öğrenmiş olur. Böylelikle karakterin düşüncelerinin akışı doğrudan sergilenir ve karakterin delirdiği yansıtılmış olur. Bu açıdan bu öyküde özerk monologla otomatik yazı tekniğinin işlevi örtüşür. Her ikisi de karakterin aile kurumu tarafından dayatılan öznellik nedeniyle delirdiğini karakterin bilinci ve diliyle yansıtmanın bir aracıdır. Böylelikle dayatılan bu öznelliğin saçmalığı ve kişiyi de "saçmalaştırdığı" yansıtılır.

"Ayna", "Bunak", "Tanrı", "Ölü" ve "Hokkabazın Çağrısı"nda Söylem ve İdeolojinin Ürettiği ve Delirttiği Özneler

Buraya kadar ele alınan "Bilinçli Eğinim I" ve Bilinçli Eğinim II" adlı öykülerde otomatik yazı tekniği ve apaçık imge kullanılarak karakterlerin toplumun sunduğu öznelliğe eylemleri aracılığıyla direnmek istedikleri; ancak toplumun kendilerine çizdikleri sınırların dışına çıkmaya çalışınca delirdikleri gösterilmiştir. Bu bölümde ele alınacak öykülerde ise karakterler toplumsal ideolojiyi ve bu ideolojiyi yansıtan söylemleri benimsedikleri için delirirler. Bu bölümdeki öykülerde otomatik yazı ve

özerk monolog tekniği aracılığıyla karakterleri delirten ideoloji ve bu ideolojilere dayanarak üretilmiş söylemler gösterilir.

"Ayna" ve "Bunak"

Gecede adlı öykü kitabında bulunan "Ayna"[107] ve *Eski Sevgili* adlı öykü kitabında bulunan ve bu öykünün devamı olan[108] "Bunak"[109] adlı öykülerde deli bir kadının zihninden geçenler gösterilir. Bu öykülerde karakterlerin kendilerine dayatılan söylemi benimsedikleri için delirdikleri, bilinçlerinin otomatik yazı tekniği aracılığıyla sergilenmesi üzerinden gösterilir. "Bilinçli Eğinim II"de olduğu gibi bu öykülerde de otomatik yazı tekniği ile birlikte özerk monolog kullanılır.

Bu öykülerin başkarakteri bir annedir ve öykülerde birinci tekil şahıs anlatıcı kullanılarak onun zihni sunulur.[110] Her iki öykünün de anlatıcısı olan anne aslında alt sınıftan bir aileye mensuptur. Fakat kendi annesinin oyunuyla bir yüzbaşıyla evlenerek egemen sınıfın bir mensubu olmuştur. Öykü karakterinin annesi, kızına komşuları olan Yüzbaşı Selahattin'i baştan çıkararak kendisiyle birlikte olmasını sağlamayı öğütler. Böylelikle öykünün karakteri alt sınıfın fakir yaşantısından kurtulacak ve sınıf atlayacaktır. Selahattin'le o sevişirken anne onları yakalar ve

---

[107] Leylâ Erbil, "Ayna," *Gecede* (İstanbul: Can Yayınları, 1990), s. 33-39. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

[108] Bu öykülerin birbirlerinin devamı olduğu aynı konunun, her iki öyküde de aynı karakter ve aynı olaylar aracılığıyla aktarılmasından anlaşılabileceği gibi Leylâ Erbil'in "Bunak" öyküsünün sonunda yer verdiği nottan da açık olarak anlaşılır: "Bu hikâye Dost dergisinin Eylül-Ekim 1968 tarihli (sayı 47-48, cilt 21) sayısında yayınlanan "Ayna" adlı hikâyemden sürdürülmüştür. Erbil'in *Dost* dergisinde yer alan "Ayna" adlı öyküsü, *Gecede* (1968) adlı öykü kitabında aynı adla yer verdiği öyküdür.

[109] Leylâ Erbil, "Bunak," *Eski Sevgili* (İstanbul: Kanat Kitap, 2007) s. 39-87. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

[110] Öykülerin özetlerini yaparken, iki öyküyü ayrı ayrı ele almıyorum, çünkü her iki öyküde anlatılanlar birbirinin içine geçmiştir. Bunun sebebi öykülerin, karakterlerin zihinsel akışlarını yansıtması ve onların zihinsel çağrışımlarına dayanmasıdır. Bunun sonucu olarak öykülerin özetlerinde gösterilen ayrıntılar her iki öyküde de yer almaktadır.

öykü karakterinin annesi Selahattin'i "Seni komutanlarına söylemez, seni mekteplerden kovdurmazsam, sürüm sürüm süründürmezsem seni, bana da Saliha demesinler" diyerek tehdit eder. ("Bunak", 53) Böylelikle de Selahattin ile öykünün anlatıcı-karakteri evlenir. Öyküden anlaşıldığı kadarıyla Selahattin Bey ölmüştür ve anne, kızı ve oğluyla yalnız kalmıştır. Oğul, sol bir örgüte mensuptur ve devrimcidir. Bu nedenle annesinin dahil olduğu sınıfı ve onun değerlerini eleştirir. Kızı ise artık bunamış ve delirmiş olan annesine bakmakla yükümlüdür. Onu yıkamakta, giydirmekte, evlerinin işini görmektedir. Kısacası, ona hizmet etmektedir. Öyküde annenin evlenmekle dahil olduğu sınıfı temsil eden en önemli nesne ise pırlantadır. Pırlanta sahibi olmak, onun için övündüğü egemen sınıfın bir üyesi olmayı gösterir. Metinde çeşitli aralıklarla adı geçen bu nesne, anne için çok değerlidir ve onu kaybetmemek için elinden geleni yapar. Bu pırlantaya o kadar değer verir ki oğlu ya da kızının bu pırlantayı ondan çalacağından korkar. Devrimci olan oğlu, anlatıcı-karakterin kendi deyişiyle "gerillaya katılmak" için evden ayrılırken ondan pırlantasını istediğinde şiddetle reddeder:

> ömründe ilk kez bir işe yara pırlanta yüzüğünü ver bana, başım sıkışacak, birkaç aya varmaz ölecem, (…) beni anlatacak insanlar birbirlerine, benim verdiğim örnek onları düşündürecek falan diye bir yığın söz etti… Delirmiş bu çocuk birkaç kişiyi düşündürecek diye pırlanta yüzüğümü verir miyim ben adama.("Ayna", 35)

Anne, pırlantayı vermek istemez, çünkü öyküye göre pırlanta onun için zengin bir sınıfa mensup olmanın işaretidir. Onu da kaybettiğinde takıntılı bir biçimde asıl geçmişinin, alt sınıfa mensubiyetinin ve yüzbaşı Selahattin'le nasıl evlendiğinin ortaya çıkmasından korkar.[111]

[111] "Ayna" ve "Bunak" öykülerindeki pırlantanın annenin bir parçası olmak istediği egemen sınıfın simgesi olduğundan ilk bahseden Ayfer Tunç'tur. Bkz. Ayfer Tunç, "Karanlık Bahçenin Görkemli Ağacı," *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, yay. haz. Süha Oğuzertem (İstanbul: Kanat Kitap, 2007), s. 227-236.

Öykülerin özetlerinden ve alıntıdan da anlaşılacağı gibi "Ayna" ve "Bunak" öykülerinin başkarakteri anne egemen sınıfın ideolojisini benimsemiştir. Bu nedenle oğlunun neden devrimci olduğunu anlayamaz, onun bir devrimci gibi ölmektense babası gibi bir asker olarak ölmesini ister. Annesinin nasihatini yerine getirip bir askeri baştan çıkarmakla bir kadın olarak ataerkil toplumsal ideoloji tarafından kendisine sunulmuş baştan çıkarıcılık rolünü benimsemiştir. Öyküde otomatik yazı ve özerk monolog aracılığıyla sergilenen karakterin bilincinden geçenler onun hem egemen ideolojinin ve tarih söyleminin kurduğu öznelliğini hem de bu öznelliği içselleştirdiği için delirdiğini ortaya koyar. Bir başka deyişle, anne karakterinin ben diliyle sunulan bilincinden yansıyanlar kendisine toplum tarafından biçilmiş bu rolleri, hâkim sınıfın milliyetçi ideolojisini ve ataerkil söylemi tekrar ettiğini gösterir:

> Gene de işte köpekler ana olmasın, ciğerimin başı sızladı başı, oğlum için de Kürt için de, ne olsa can onunki de… Yüreğim bir yandıydı zaten duyunca sarıldığını ordumuz tarafından, inanamadım, kulaklarıma bir an, bu ne şerefli bir gündü ki, sayıyorlardı adını, "Burası Türkiye Radyoları"ndan…Ne de olsa vurmazlar diyordum, paşa oğludur o, konduğu konakta, bittiği tevektedir, bulaşmıştır kendilerine bağı göbekle askerlik, askerden olma bir milletizdir çünkü, tepeden tırnağa, şimali garbiden şarkiyle güneye, karış karış şaha kalkmış bir toprağın asker karısı bir milletiyizdir. ("Bunak", 43-44)
>
> Koca bir orduya karşı oğlum olduğuna inanmıyor insan, koca bir ulusa karşı, halka karşı, bu ulus, bu halk ve bu cephaneyle her yeri zaptedivereriz alimallah, Ardahan ve Kars'ı, vallahi şu halk şöylece bir yürüyüşe kalksa Gürcistan ve Azerbeycan'ı bir hamlede düşürürüz. İran'a doğru in, Ermenistan'ı o çıban başını kopar at, tanıma anlaşma manlaşma, bin Musul'a, Bağdat'a dön Müslümanlığın hakkı olan topraklarımıza, Mekke Medine'lere yüz sür, atla Kıbrıs'a, nedir yani burnumuzun dibinde bir kıçı kırık Yunanistan, sil geç, Bosna Hersek tanıma dayan Viyana kapılarına Mohaç'ı biz kazanmamış mıydık yani (…) Paşa'nın aklı da hep Sisam'daydı, durur durur alamadık şu Sisam'ı derdi, öksürsek duyuyorlar karşıdan, ciğerimizin içini okuyorlar, kaç millik yer Sisam, adeta vasiyet etmiştir Sisam'ı. Ayol sizdeki de akıl mı, dedim paşaya; şu halk bacak kadar oğlumun üzerine kaldıracak yerde Sisam'ı kuşatıverseydik ya, hazır böyle bir araya gelmişken bütün millet, hepimiz birimiz birimiz hepimiz için olmuşken, oğlumu da katardık önümüze, hadi yürü bakalım dövüş git Sisam'da öl, deseydik. ("Bunak", 71-72)[112]

[112] "Bunak" öyküsünün farklı sayfalarından yapılan bu alıntıların art arda verilmesinin sebebi her iki alıntının da birbiriyle örtüşmesi ve alıntıların bir arada yorumlanmaya açık olmasıdır.

Yukarıda da değindiğim gibi otomatik yazı tekniği ve özerk monolog karakterin delirdiğini sergilemenin en temel araçlarıdır. Yukarıda gerçeküstücülüğe değinirken, otomatik yazının özellikle delilerin kullandığı dili anımsatan, birbirleriyle ilgisi yokmuş gibi görünen, sayıklamaya benzer cümleleri aracılığıyla karakterlerin bilinçlerini açığa çıkardığı belirtilmişti. Alıntıda görüldüğü gibi birbirlerine virgülle ya da üç noktayla bağlanmış cümleler bir sayıklamaya dönüşmüştür. Anlatıcı-karakter öncelikle oğlunun öldürebileceğini düşünerek "yüreğinin başının yandığını söyler", sonra radyodan yapılan yayında oğlunun adını duyunca gurur duyar. Ardından eksik ve radyoyu yankılayan ve tamamlanmış bir cümle "-burası Türkiye radyolarından-" gelir. Ardında da birbirlerleriyle ilgisiz cümleler sıralanır: "paşa oğludur o", "konduğu konakta, bittiği tevektedir, bulaşmıştır kendilerine bağı göbekle askerlik…" Sonra da sözleriyle egemen ideolojiyi ve bunun kurduğu tarih söylemini yeniden üretir. Ermenistan'ı, Yunanistan'ı yeniden almaktan söz eder ve oğlunu bu fetihlerin başında görmek istediğini dile getirir. Karakter soluksuz bir biçimde cümlelerini sıralar. Bu açıdan metinde noktanın hiç kullanılmamış olması anlamlıdır. Virgüller ve üç nokta cümleleri birbirine bağlarken, onların tamamlanmamış olduğuna da vurgu yapar. Böylelikle de cümleler arasında boşluklar bırakır. Birbirleriyle ilgisi olmayan bu cümlelerin sıralanışı ve içerikleri karakterin kendisine dayatılan ve onun da benimsediği bir öznellik sonucu delirdiğini gösterir.

Alıntıda görüldüğü gibi anne karakteri birbirleriyle ilgisi yokmuş gibi görünen, zihinsel çağrışımlarını yansıtan bu cümleler aracılığıyla hâkim milliyetçi ideoloji tarafından üretilen ve bugün herhangi bir tarih ders kitabına bakıldığında görülebilecek olan tarih söylemini yeniden üretir: Bir taraftan Türk milletinin köklerinin dayandırıldığı Kafkaslar'dan (Gürcistan ve Azerbeycan) toprak almaktan

bahseder, diğer taraftan hakim tarih söyleminin ezeli düşman olarak gösterdiği Ermenistan'ın ve Yunanistan'ın koparılıp atılmasından, Viyana'ya kadar uzanılmasından söz açar ve sonunda "Askerden olma bir milletizdir çünkü, tepeden tırnağa, şimali garbiden şarkiyle güneye, karış karış şaha kalkmış bir toprağın asker karısı bir milletiyizdir" diyerek milliyetçi ideolojinin kadına biçtiği "asker evlat yetiştirme" rolünü vurgulayarak kalıplaşmış milliyetçi tarih söylemini dile getirir.[113] Girişte değinildiği gibi Foucault söylemi dil ya da çeşitli temsil biçimleriyle anlam ve değer üreten oluşumlar olarak adlandırıyordu ve öznelliğin bu söylemleri benimsemekle kurulduğunu ifade ediyordu. Anne karakteri milliyetçi ideolojinin tarihle ilgili ürettiği kalıplaşmış cümleleri tekrar ederek milliyetçi ideolojinin fetihçi tarih söylemini kabul ettiğini gösterir ve oğlunun da bu söylemi benimsemesini bekleyerek bu ideolojiyi aile kurumu içinde yeniden üretir. Böylelikle annenin kendisine biçilen asker evlat yetiştirme rolünü benimsediği ve bunu sürdürmek arzusunda olduğu gösterilir.[114] Bu açıdan ilk bölümde görülen ve "Kutsal Aile" ve "Diktatör" öykülerinde babanın temsil ettiği milliyetçi ideolojinin dayandığı fetihçi ve savaşçı tarih söylemini kendisi de devam ettirir. O da oğlunu bu söylem doğrultusunda yetiştirmek, onu devlete karşı ayaklanan biri olarak görmektense vatanı uğruna canını veren bir asker olarak görmek ister. Bu nedenle oğlunun asker olan babasının da vasiyeti olan Sisam'ı alırken ölmesinden gurur duyacağını dile getirir.

---

[113] Ayfer Tunç da yukarıda adı geçen makalesinde "Ayna" ve "Bunak" öykülerindeki anne karakterinin milliyetçi söylemi yeniden ürettiğini dile getirir. Ancak Ayfer Tunç'un makalesinde asıl üzerinde durduğu, Leylâ Erbil'in öykülerindeki anne figürüdür ve karakterin öznelliğinden ya da anne karakterinin bu milliyetçi söylemi benimsemekle delirdiğinden bahsetmez. Tunç, makalesinde bu söylemin özellikle bir anne karakteri aracılığıyla dile getirilmesiyle toplum tarafından putlaştırılan anne mitinin kırıldığı üzerinde durur.

[114] Nükhet Sirman, "Kadınların Milliyeti" adlı makalesinde milliyetçi ideolojinin aile kurumundaki bireylere yüklenen rolleri de belirlediği ve bu ideolojinin anneye asker evlat yetiştirme rolü verdiği üzerinde durur. Bkz. Nükhet Sirman, "Kadınların Milliyeti," *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*: *Milliyetçilik*, c.4, der. Tanıl Bora (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), s. 227-244.

Girişte değinildiği gibi aile kurumu devletin ideolojik aygıtlarındandır, bir başka deyişle, toplumsal ideoloji aile kurumu aracılığıyla vücuda gelir ve kişilerin öznellikleri bu kurum içinde kazandıkları rolleri benimsemeleriyle kurulur. Anne de fetihçi ve savaşçı tarih söyleminin dayandığı şiddeti benimsemiştir ve onun gelecek nesillere aktarılması için çaba harcar. Bir başka deyişle, yukarıda da değinildiği gibi anne karakterinin öznelliği hakim toplumsal ideoloji ve bu ideolojinin ürettiği tarih söylemini benimsemesiyle kurulmuştur; ancak bu söyleme dahil olmak ve onu içselleştirmek aynı zamanda onun delirmesine de yol açmıştır.

Anlatıcı-karakter olan annenin delirdiği alıntıda da görüldüğü gibi kendi dilinin akışı aracılığıyla sergilenir. Karakterin düşüncelerini ve duygularını yansıtan cümleler herhangi bir zamanla ya da olayla birbirine bağlanmadan, anlatıcı-karakterin bilincini sergileyecek biçimde art arda gelir. Bu cümleler, Dorrit Cohn'un da vurguladığı gibi anlatılan zamanla anlatı zamanı arasında bir çakışmayı gösterir. Böylelikle de karakterin bilincinden geçenler aracılığıyla hem onun öznelliğinin toplumsal ideoloji doğrultusunda kurulmuş olduğu hem de bundan dolayı nasıl delirdiği gösterilmiş olur. Otomatik yazı tekniği ve özerk monolog aracılığıyla bu ideoloji ve söylemin karakteri delirttiği gösterilerek, onların yarattığı öznelliğin saçmalığını vurgular.

"Hokkabazın Çağrısı"

"Hokkabaz'ın Çağrısı"[115] adlı öykü bu bölümde ele alınan diğer öyküler gibi otomatik yazı tekniği ve özerk monolog kullanılarak karakterin bilincinin

[115] Erbil, *Gecede*, s. 49-52. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

gösterildiği öykülerdir. Birinci tekil şahıs anlatıcının dilinden anlatılan bu öyküde, karakterin bilincinin yansıtılmasıyla ona dayatılan öznellik ve neden delirdiği gösterilir. "Ayna" ve "Bunak" öykülerinde olduğu gibi bu öykü̈deki karakterin delirmesine sebep olan da milliyetçi ideolojidir.

"Hokkabaz'ın Çağrısı", işi hokkabazlık olan bir adamın bilincinden geçenleri aktarır. Öyküden fakir bir adam olduğunu anlaşılan bu hokkabaz karısını ve çocuklarını öyküde söylenmeyen bir sebepten ötürü kaybetmiş ve delirmiştir. Bu öykü̈deki karakterin cümleleri birbirleriyle olan bağlarını tamamiyle kaybetmiştir. Birbirinden kopuk, bir araya geldiğinde hiçbir anlam üretmeyen bu cümleler karakterin deliliğini yansıtmanın yanı sıra karakterin milliyetçi ideolojinin ürettiği söylemi benimsediğini ve bunu yeniden ürettiğini gösterir:

> Ooo!.. Tanrım, tanrım şu gördüğünüz ben. Ben ağla. Ben ağla. Olmaz tanrım. Ulusların bir bayrağı vardır. Tutarlar üfleyerek ve taze tavuk yumurtaları yedirirler yavrularına, o yavrular ki, olsun diye besili sakatsız aksın savaşlara ülkemizi yükseltsin diye bir emekle böbrekleri ve ciğerleri sağlamlansın diye…İşte o yavrulardan biri benimdir ve hatta üç tanesi ve o yavrunun annesi ve onun bir kardeşi ki, ilk karımdan olup, ilk karım ekmek parası için o yavruyla üç aylıkken o bebek anasının o hain ve gaddar kadının ooo! Ağla ben. Ağla. (…) Ve Türk ulusunu yükseltmek sana verilmiştir diye üç kez seslenip ve iç dış Avrupa ve Hint fakirizminle donatıldığım halde, dört dil, Latince ve Rumca ve sihir dili ve Türk dili ve Tanrının dilini görüp, öğrenip gene de bir gecekonduyu ve ilk yavrumun hain anasını bile çok gören Türk dilini bilerek ve göreceksiniz ki, hepsi çıktıktan sonra, Türk bayrağı çıkar ve herkes ayağa kalkıp İstiklal marşını söyler. (50-51)

Alıntıda görüldüğü gibi otomatik yazı tekniği kullanılarak karakterin bilincinin bütün karmaşıklığı gösterilir. Karakterin cümlelerinin çoğu hem tek başlarına hem de bir araya geldiklerinde hiçbir anlam ifade etmez. Çoğu özne ve yüklemden yoksundur ya da dilbilgisel olarak tamamlanmamışlardır: "Tanrım, tanrım şu gördüğünüz ben. Ben ağla. Ben ağla." Bazıları ise birbirleriyle ilgisi olmayan sözcüklerin ilişkisiz bir biçimde bağlanmasıyla oluşmuştur ve dilbilgisi kurallarına uymazlar: "Tutarlar üfleyerek ve taze tavuk yumurtaları yedirirler yavrularına, o yavrular ki olsun diye

besili sakatsız aksın savaşlara ülkemizi yükseltsin diye bir emekle böbrekleri ve ciğerleri sağlamlansın diye." Karakterin bilincindeki boşlukları, atlamaları ve çağrışımları gösteren bu dil, yukarıda değinildiği gibi onun delirdiğini ve durumunun saçmalaştığını gösterir. Özerk monolog tekniğiyle ise anlatı zamanıyla anlatılan zaman örtüştürülerek yani zaman karakterin zihninden geçen cümlelerin akışıyla çakıştırılarak karakterin bilinci dolayısıyla öznelliği ve deliliği doğrudan yansıtılır.

Karakterin delirdiğini gösteren bu dil içinde sarfettiği cümleler ise milliyetçilik ideolojisinin ürettiği söylemi yeniden üretir. Girişte değinildiği gibi Althusser'e göre, ideoloji toplumsal yapının dayandığı ve toplumsal yaşantının kendisinden türediği temel düşünce ve değerler toplamıdır. Bu düşünce ve değerler ise kurumlar aracılığıyla ya da bireylerin onları benimsemesi, düşünceleri ve eylemleri yoluyla yeniden üretmesiyle toplumsal yaşamda işlerlik kazanır. Karakter de alıntıda görüldüğü gibi kişilerin çocuklarına savaşlara göndermek için baktıklarını söyler, kendisinin sihir diliyle birlikte Türk dili de bildiğine vurgu yapar ve Türk bayrağı ortaya çıktığında herkesin ayağa kalkıp İstiklal marşını söylediğini ifade eder. Böylelikle milliyetçilik ideolojisinin ürettiği söylemlerin yaygınlaşmasını sağlayan Türk bayrağı, İstiklal marşı ve Türk dili gibi elemanları, asker evlat yetiştirme görevini kabullendiğini gösterir. Tüm bunlar, delirmiş olan karakterin milliyetçilik söylemini yeniden ürettiğini gösteren cümlelerdir. Ancak bu ideoloji ve onun dayandığı söylem aynı zamanda karakteri delirtmiştir. Böylelikle otomatik yazı tekniği ve özerk monolog kullanılarak karakterin deliliği ve onun öznelliğini kuran söylem ve ideoloji gösterilmiş olur.

"Ölü"

Leylâ Erbil'in *Gecede* adlı öykü kitabında bulunan bir diğer öykü olan "Ölü" otomatik yazı ve özerk monolog kullanılarak karakterin bilincinin dolayısıyla da öznelliğinin gösterildiği bir diğer öyküdür. "Ölü"[116] öyküsü, "yüksek memur" olan kocası ölmüş bir kadının onun ölümden sonra düşündüklerinin ve onun ölümüyle nasıl sarsıldığının birinci tekil şahıs anlatıcı kullanılarak anlatıldığı bir öyküdür. Bu öyküde de "Ayna" ve "Bunak" öykülerinde olduğu gibi öykünün anlatıcı-karakteri olan kadının öznelliğinin ataerkil toplumsal ideolojiyi benimsemekle kurulmuş olduğu ve bunun sonucu olarak delirdiği otomatik yazı ve özerk monolog kullanılarak gösterilir. İlk bölümde incelenen "Kutsal Aile"deki ve "Diktatör" deki anne karakterleri ve bir önceki bölümde incelediğimiz "Gündelik" adlı öyküdeki A ve B adlı kadınların ataerkil ideolojinin ürettiği öznelliği benimseyerek baştan çıkarıcılık ve ev kadınlığı rolünü kabullendikleri gösterilmişti. Bu öyküdeki anlatıcı-karakter de aynı rolü benimsemiştir. Öyküdeki kadın karakter, kocasının ölümünden sonra sarsılmış ve delirmiştir, çünkü onun ölümden sonra emekli aylığıyla nasıl geçineceğini, daha doğrusu geçinemeyeceğini düşünür. Kocasının ölümünden sonra aynı refah içinde yaşayamayacağını bilir; onu sarsan ve delirten budur:

> Aaaa inatçı seni yatma! ille de öleceksin değil mi, kalk şöyle bakayım, ben ne olacağım sonra; hiç başıboş koymaya gelmez bunu gözünü ayırmayacaksın üstünden, hemen saçmalar narin domuz, elini versen kolunu kapar, dur bari ben içeyim viskini, güzel güzel bir viski, black label, kara label…(Müslümanlıkta karalar giymek yoktur? eşyaların yerini değiştiririm: perdeleri, sehpaları, banyoya her girenin aklını karıştıracak gavur kavanozlarını dizerim aynanın önüne, Odorno, Taffme, tüm Bleu Beate'lerimi ne işe yaradıklarını kimselerin bilemeyeceği, bunları neresine sürüyor acaba diye gizlice açacağı kapaklarını, açar açar prensesliğinden utanmadan açar bakar, şu adamı nelerle esir etmiş kendine diye meraktan açar, gösteririm ben de, ona gülümserim, en tiksintili

[116] Erbil, *Gecede,* s. 53-61. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

> dudak çıkıntımla, mevluta limon küfü bir giysi diktiririm, saçlarımı ensemde toplarım, kulaklarım gözüksün, ölü aylığıyla geçinebilir miyim? Pul koleksiyonunu da satarım, gözü denli bakardı ona.) Otuz yıl nasıl da geçindik, senden başkasıyla bir türlü yatamadım otuz yıl, biliyorum sen de yatmadın, kolay değil, ne fırsatlar geçti eline, ince kalın, esmer beyaz, çeşitli fırsatlar, kimseye o gözle bakmamışındır ki…(Ayda kaç lira verirler ölüsüne?) (54-55)

Alıntıda görüldüğü gibi karakterin bilincinin doğrudan sergilenmesiyle öznelliği de ortaya konulmuş olur. Buna göre karakterin öznelliği ataerkil toplumsal ideoloji tarafından kurulmuştur. O da "Ayna" ve "Bunak"taki karakter gibi kocasına bağımlı bir hayat yaşar. Karakterin cümleleri içinde saydığı parfüm adları ve kocasının ölü aylığıyla geçinemeceğinden yakınması, "Bunak" ve "Ayna" öykülerindeki pırlantaya olan bağlılığıyla maddiyata ve bulunduğu konuma düşkünlüğü gösterilen anne karakteri gibi kocasının ölümünden önce yaşadığı refahı yaşayamayacağından korktuğunu gösterir. Öyküdeki kadın, bütün hayatı boyunca kocasına bağımlı bir hayat yaşadığı için de onun ölümüyle ne yapacağını şaşırarak delirir. Karakterin bilincinin otomatik yazı tekniği ve özerk monolog kullanılarak sergilenmesiyle delirdiği gösterilir. Karakterin sarfettiği cümleler arasındaki neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmıştır ve bu cümleler onun zihninden geçen çağrışımları olduğu gibi yansıtır. "Ayna" ve "Bunak"ta olduğu gibi bu öykülerde de cümlelerin sonuna gelen soru işaretleri, ya da cümlelerin arasındaki üç noktalar ve virgüller karakterin düşünceleri arasındaki boşlukları ve neden-sonuç ilişkisinin kaybolduğunu gösterir. Karakter monoloğuna öncelikle muhtemelen karşısında olduğunu tahayyül ettiği ya da öldüğü halde hâlâ yanında tuttuğu ölü kocası oturamadığı, devrildiği için ona yatmamasını söyleyerek başlar, ardından kocasının sevdiğini söylediği ama bir ölü olduğu için içemediği viskiden bahseder. Bu monolog içinde "güzel güzel bir viski, black label, kara label" gibi sözcükleri anlamsız bir şekilde tekrar eder. Diğer cümlelerde ise banyoda aynanın önüne dizmeyi düşündüğü parfümlerin adlarını sıralar. Ardından da kocasını aldatma planlarına geçer ve kocasının ölümünden

sonra alacağı emekli maaşıyla geçinemeyeceği konusundaki kaygılarını dile getirir. Onun pul koleksiyonunu satmayı ve ölüsünün para edip etmeyeceğini düşünür. Böylelikle, karakterin düşüncelerindeki bütün savrukluk ve boşluklar otomatik yazı aracılığıyla ortaya çıkar. Anlatılan zaman ile anlatı zamanının çakıştırılması yani özerk monolog kullanmasıyla ise anlatıcı-karakterin zihinsel akışı bütün karmaşıklığıyla sergilenir. Öyküdeki bu anlatım biçimleri aracılığıyla karakterin öznelliği ve neden delirmiş olduğu sergilenmiş olur.

Karakterin sarfettiği bütün bu sözler onun ataerkil toplumsal ideoloji tarafından kurulmuş öznelliğini sergiler. Kate Millett *Cinsel Politika* adlı kitabında kadının "ataerkil düzendeki yeri, ekonomik bağımlılığın sürekli bir işlevidir" der ve kadının toplumsal yerini erkek yani kocası aracılığıyla elde ettiğini vurgular.[117]Alıntıda görüldüğü ve yukarıda da değinildiği gibi kadının tek düşündüğü şey, kocasının ölü aylığıyla daha önce sahip olduğu pahalı parfümlere, elbiselere sahip olamayacağıdır. Bir başka deyişle, toplumdaki konumunu ona kazandıran kocası ve onun mal varlığıdır. Kadın, sözlerinden anlaşıldığı gibi aynı zamanda kocasını bunlarla kendine esir ettiğini dile getirir. Ancak kocası ölüp tüm bu imkânlardan yoksun kalınca delirir. Öyküde, ataerkil toplumsal ideolojinin ürettiği öznelliğin onu delirttiği sarfettiği savruk cümleler aracılığıyla gösterilmiştir.

"Tanrı"

Gecede adlı öykü kitabında bulunan bir diğer öykü olan "Tanrı"nın[118] başkarakteri yine bir kadındır. Ancak bu öykünün karakteri yukarıda çözümlenen "Ayna",

[117] Millett, *a.g.e.*, s. 73.

[118]Leylâ Erbil, *Gecede,* s. 62-78. Bundan sonra sayfa numarası bu öyküden yapılan bütün alıntılardan sonra parantez içinde verilecektir.

"Bunak" ve "Ölü" adlı öykülerde olduğu gibi toplumun üstsınıflarına ait olan ya da olmaya çalışan bir kadın değildir. Bu öyküdeki karakter, altsınıfa mensup ve oldukça fakir bir kadındır. Kocası Almanya'ya çalışmaya giden ve bir daha geriye dönmeyen; adı Zarife Eyigıcıklar olan bu kadın dört çocuğuna bakmak zorunda kalmıştır. Zarife Eyigıcıklar, kocasının Almanya'dan dönmemesi, çocuklarına bakma yükümlülüğü ve çocuklarından ikisinin öyküde belirtilmeyen bir sebeple ölmesi sonucu delirmiştir. Öykü, tüm bunlar sonucunda delirmiş bu kadının kocasını bulması için ricada bulunduğu Türk Konsolosluğuna ve kocasının ardından gittiği Almanya'da yatırıldığı tımarhaneden ablasına yazdığı mektuplardan oluşur. Tümü ben diliyle yazılan bu mektuplar, mektup türünün geleneksel özelliklerini taşımaz. Bilindiği gibi mektuplar düzyazının sıralı, mantıklı cümle yapısıyla yazılır.[119] Bu öyküdeki karakterin yazdığı mektuplar ise onun deliliğini yansıtır. Ve yukarıda incelenen öykülerde olduğu gibi karakterin öznelliğini ve neden delirdiğini gösterirler.

Yukarıda değinilen öykülerde kadın karakterler ataerkil toplumsal ideolojinin kendilerine sunduğu öznelliği benimsemişlerdi. "Tanrı"da ve çözümlediğimiz diğer öykülerde görüldüğü gibi ataerkil ideolojinin kadına çizdiği rol sadece cinselliği ön plana çıkarılmış bir öznelliktir, bu anlamda kadın karakterin adının Zarife Eyigıcıklar olması da bunu gösterir. Zarife, aynı zamanda "Ölü" öyküsündeki karakter gibi ekonomik olarak kocasına bağlıdır ve yukarıda da vurgulandığı gibi çalışmak için Almanya'ya giden kocası dönmeyip çocuklarına bakmak zorunda kalınca delirir: "Ben Zarife Eyi Gıcıklar. Ben Zarife Eyi Gıcıklar beş yıldır Alamanyada çalışıyor olan kocam Şuayip Eyigıcıklar, ben burada dört çocuğumla yalnızım. Gitti gideli beş kuruş göndermedi." Zarife'nin Türk Konsolosluğuna gönderdiği mektuplardan birinden alıntılanan bu bölümde kocasının Almanya'ya

---

[119]Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002), s. 38.

gittikten sonra beş kuruş göndermediğini ve çocuklarına bakmak zorunda kaldığını söylemesi onun kocasına olan ekonomik bağımlılığını gösterir.

"Tanrı" öyküsündeki kadın karakter ataerkil ideolojiyi kabul etmenin yanı sıra diğer öykülerdeki karakterlerden farklı olarak dinsel söylemin ürettiği öznelliği de içselleştirmiştir. Böylelikle kendi durumunu da bu söylem aracılığıyla açıklar. Bu nedenle öykünün adının "Tanrı" olması anlamlıdır. Öyküden alıntılanan aşağıdaki parça anlatıcı karakterin durumunu sergiler:

> Bir gün uzatarak bir paket bu Necdet Bey dünya ahret kardeşim, "Her vakit ki ne vakit tanrı içine bir sıkıntı bir korku, bir yanma koyar açar bu kitabı okursun" –doktorumsa bunlar için hemen iğneleri bastır dedi- dedi ki Tanrım mağfiretini bağış eder ve seni önce kocandan çektirip, düşürüp buralara, iki yavrunun canını da –amelle- alarak seni dener, nasıl ki hazreti Aliyi, İbrahimi, Hatçeyi, Zekeriyayı, Yunusu, Keleşin gelinini, Günsüz Cemili, Partalın Sıtkıyı, Muhammetten önce ve sonra bütün peygamberleri ve insanları denemiş sabırlarını ölçmüş kendisine olan bağlılıkları gözden geçirmiş, geçirmektedir bu işin biteceği yoktur şimdi sıra bizim günümüzündür, bizlerindir, seçtiğini kendisinin koynunda şifa vardır onun, ezasından kaçılmaz ve korkulmaz, cefasına gönül verilir, o biraz hain ve hoyratça sever acıtarak kendinin yapar… Çünkü ablacığım düşünürsen bir, beni denemek kendisine almak niyeti olmasaydı, orada durup dururkene ne zoruna tüm acıları bana yazmış olsun? Şuayip az mı severdi yuvasını? ağlayarak gitmedi mi köyümüzden bir aya varmaz aldırırım seni ve yavrularımı ve o iki yavrunun Bircanım'la Cancan'ımın ne günahı vardı, her çocuk amel olur. Beni böyle türlü acılarla yoğurduktan sonra temelli eline kalayım onun olayım diye pişirdikten sonra işte ben şimdi içimin kuyusundan duyuyorum. Necdet de öyle söyledi bunlarla hep bir amaç var idi, ne vakit ki Tanrının ruhundan biraz uzak kalırım bu kitabı okurum açar. (71-72)

Zarife'nin tımarhanedeyken ablasına yazdığı mektuptan alıntılanan bu bölümde Zarife, ablasına öyküden Almanya'ya müslümanlığı ve Türklüğü yaymak için gelmiş bir adam olduğu anlaşılan Necdet'in din konusunda kendisine verdiği tavsiyeleri anlatır. Alıntıda ve çözümlenen diğer öykülerde olduğu gibi "Tanrı"da da otomatik yazı tekniği kullanılarak delirmiş olan karakterin dili doğrudan metne yansıtılmıştır. Necdet'in din konusundaki tavsiyeleriyle, doktorunun tavsiyeleri (manevi acılarına iğnenin iyi geleceği), Zarife'nin yeniden ürettiği dinsel söylem, bunlar arasındaki zihinsel atlamalar, boşluklar olduğu gibi gösterilir. Buna koşut

olarak özerk monolog yöntemi kullanıldığı için anlatıcı-karakterin düşünceleri akışı içinde sergilenmiştir. Böylelikle ona dayatılan dinsel söylemle kurulmuş öznelliği ve neden delirdiği de gösterilir. Buna göre Necdet, ona tüm acılarını sineye çekmesini çünkü Tanrı'nın kullarını deneyerek onları sınadığını söyler. Zarife de sözleriyle Necdet'in kendisine aşıladığı dinsel söylemi yeniden üretir, bu sözler neredeyse dinsel bir metni yansılar: Okur, Tanrı'nın Muhammet'ten önceki ve sonraki bütün peygamberleri ve insanları denediğini, insanların sabırlarını ölçtüğünü böylelikle insanların kendisine bağlılıklarını sınadığını bu sefer Zarife'nin ağzından dinler. Tanrı'nın istediği kuluna cefa, istediği kuluna şifa verdiğini dile getirir. Zarife dinsel söylemi benimseyerek ablasına kocasının (Şuayip) onu terk edişinin ve çocuklarının ölümünün sebebini Tanrı'nın kendisini sınaması olarak açıklar. Zarife'nin tüm bu söyledikleri Necdet'in kendisine aşıladığı dinsel söylemi benimsediğini ve yeniden ürettiğini ortaya koyar. Necdet aynı zamanda dinsel söylemi kullanarak cinselliği meşrulaştırmak yoluyla Zarife ile birlikte de olur. Böylelikle kadına biçilen ve dinsel söylemin de yeniden ürettiği cinsel rol gösterilir:

> İzinli günlerimizde bizi parka çıkarırlar ve Necdet de birkaç gün yanımsıra konuşarak dolaştık ve bir gün bu sapıtmış Şuayip'i anlatarak ona açıldım ve oturduk çimenlere beni affet abla, çimenlere birbirine kenetlenmiş ve açılmayan sağel parmakları sola solunkiler sağa sıkışmışken, acı gücü ile beni yatırıp çimenlere ve uzanınca tatlı dilli çözüldü parmaklarım ve bana o kitaptan olacak parçalar okudu. (74)

Zarife'nin, Necdet'in parçalar okuduğunu söylediği kitap dinsel nitelikli bir kitaptır. Necdet Zarife'nin mağdur durumundan faydalanarak onunla birlikte olur ve dinsel söylemin bunu meşrulaştırdığını göstermek için bu kitaptan parçalar okur. Zarife de bu durumu çaresizce kabul eder. Bu durum diğer alıntıda olduğu gibi otomatik yazı tekniğinin kullanılması ve böylelikle Zarife'nin delirdiğinin gösterilmesiyle ortaya konulur. Dilbilgisi kurallarına uymayan, yüklemlerin ve öznelerin ortada olmadığı, "ve"lerin sürekli tekrar edildiği bu cümleler karakterin zihnindeki boşlukları ve

atlamaları yansıtır. Ancak bu cümleler aynı zamanda Necdet'in onun durumundan nasıl faydalandığını da gösterir. Böylelikle kadına dinsel söylemin biçtiği cinsel rol ve bunu kabullenişi gösterilir.

Bu bölümde ele alınan öykülerde ön plana çıkan anlatım araçlarından olan otomatik yazı tekniği aracılığıyla karakterlerin öznelliklerini kuran söylem ve ideolojiler ile bu söylem ve ideolojilerin karakterleri delirttiği gösterilmiştir. Böylelikle karakterlerin durumlarının saçmalaştığı da sergilenmiş olur. Onlar ürünleri oldukları söylem ve ideoloji içinde anlamsız, birbirleriyle ilişkileri olmayan cümleleri böylelikle de kendilerine dayatılan öznellikleri tekrar ederler. Ancak onların delilikleri ve saçmalaşmış durumları öykülerdeki anlatım teknikleri aracılığıyla görünür kılınarak kişiyi çevreleyen ve öznelliğini kuran söylemler ve ideolojiler açığa çıkarılır. Jale Parla, Althusser'in "yaşamımızı gerçekmiş gibi görünen bir ağla kuşatan ideolojik söylemleri"[120] edebiyatın görünür kıldığını savunduğunu söyler:

> Althusser'e göre, bu maddi temeller din, aile, eğitim ve siyasi kurumların ürettiği ve her gün basında, televizyonda, dergilerde, reklam ve reklam ve ilanlarda karşımıza çıkan, varlıkları her an hissedilen ideolojik söylemlerdir. Bu söylemler bir doğruyu ya da gerçeği yansıtmayabilir, ama gene de yaşamımızı gerçekmiş gibi görünen bir ağla kuşatırlar. Bu ağ sürekli olarak örüldüğü ve üretilen söylemler de sürekli olarak yinelenip pekiştirildiği için zamanla kültürel bir yapı gibi değil doğal bir yapı gibi algılanmaya başlar.(…) Althusser'e göre edebiyatın ideolojiyle ilişkisi bu ağı görünür kılmasındadır. Bir yandan ağı ören söylemleri kullanırken bir yandan da onları söker; bu söylemlerin ölüm, hava, su denli doğal olmadığını, insan/kurum üretimi olduklarını göstererek bir anlamda okuru ideolojik söylemlerin odaklaştığı ve bilinci uyuşturduğu merkezlerden uzaklaşmaya çağırır. [121]

Girişte de değinildiği gibi, Althusser bireylerin ideoloji yoluyla işletildiğini, öznelliklerinin ideoloji dolayımıyla kurulduğunu belirtir. Foucault ise kişinin öznelliğinin toplumsal alanın her yerine yayılmış söylemleri benimsemesiyle

---

[120] Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007) s. 42.

[121] Parla, *a.g.e.*, s. 42.

kurulduğunu ifade eder. Bu bölümde ve bir önceki bölümlerde çözümlenen öykülerde gerçeküstücülüğün anlatım teknikleri aracılığıyla karakterlerin öznelliğinin yansıtılmasıyla ideoloji ve söylemin kurduğu öznellikler gösterilmiştir. Bu yolla Jale Parla'nın da belirttiği gibi öznelliği kuran ağlar görünür kılınır. Öznelliği kuran bu ağların delilerin dilleri ve bilinçleri aracılığıyla görünür kılınması ise aslında ideoloji ve söylemler tarafından yaratılan öznelliğin sınırlayıcılığına yönelik güçlü ve yıkıcı bir eleştiridir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

Modernitenin öznellik anlatısı, bütünlüklü, akılcı, özgür iradesiyle hem kendi eylem ve davranışlarına hem de dış dünyaya yön verebilecek "mitsel" bir insan ve özne görüşüne dayanmaktadır. Althusser ve Foucault, modernitenin insancı ve özcü öznellik görüşüne kuramlarıyla karşı çıkarlar. Althusser, öznelliğin devletin baskıcı ve ideolojik aygıtları aracılığıyla vücuda gelen ideoloji yoluyla kurulduğunu söylerken, Foucault öznelliğin dil ya da çeşitli temsil biçimleriyle anlam ve değer üreten oluşumlar olarak adlandırdığı söylem; ve toplumsal ilişkilere yayılmış, her yerde olan bir iktidar yoluyla kurulduğunu dile getirir. Böylelikle Althusser de Foucault da fail bir özneden söz etmenin mümkün olmadığını öznelliğin özneleştirme ve tabiyetle kurulduğunu kuramlarıyla ortaya koyarlar.

Leylâ Erbil'in öykülerinde bu bağlamda öznelliğin özneleştirmeyle nasıl kurulduğu, kurulan öznelliğin karakterler tarafından nasıl deneyimlendiği ve kurulan bu öznelliğin onları delirttiği öykülerinde öne çıkan edebi türlerle ve anlatım teknikleriyle gösterilir.

Yazarın *Hallaç* adlı öykü kitabında yer alan "Baltık" fantastik bir ülke ve bu ülkenin yönetiminin uyguladığı şiddetin kişinin toplumsal ideoloji doğrultusunda özneleştirilmesinin ve bu şiddetin olağanlaşmasının öyküsüdür. Öyküdeki cezaevi ve ülkenin yönetim sistemi; aslında hümanizmin, akılcılığın, özgür iradenin sona erdiği dolayısıyla da tabi olmadan özne olunamayan bir düzenin tüm bu ideallerin yerini aldığı bir dünyayı gösterir ve bu dünya doğaüstünün doğallaştığı fantastik bir kurgu içinde anlatılır. "Kutsal Aile", fantastik bir kurgu aracılığıyla kişilerin ataerkil toplumsal ideoloji ve bu ideolojinin ürettiği tarih söylemi yoluyla özneleşmelerini

gözler önüne serer. Bir başka deyişle, kişinin aile içinde belirlenmiş rolleri benimseyerek özne olduğunu gösterir. "Diktatör" öyküsü ise tekinsiz türü aracılığıyla şiddetin aile içine nasıl taşındığını; bunun evde kurulan düzen aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünü ve şiddeti benimseyerek özne olmuş aile bireylerini yansıtır. "Üç Arkadaş ya da Oyun" ise savunma düzenine, savaşa dönüşmüş arkadaşlık ilişkisini tekinsiz türü aracılığıyla sergiler ve kişinin toplumsal ilişkilere yayılmış iktidar ilişkileri/mücadeleleri aracılığıyla özne olmasını anlatır. Erbil'in 1960 yılında yayımlanan ilk öykü kitabı olan *Hallaç*'ta bulunan "Baltık", "Kutsal Aile", "Diktatör" ve "Üç Arkadaş ya da Oyun" adlı öykülerinde öne çıkan türsel özellikler/ teknikler aracılığıyla toplumsal kurumlar ve iktidar ilişkileri ağıyla sarılı karakterler sergilenir ve bu karakterler aracılığıyla özgür/muktedir/fail öznenin mümkün olmadığı görünür kılınır. Bir başka deyişle, bu öykülerde öne çıkan türsel özellikler/teknikler yoluyla öznelliğin toplumsal kurumlar ve iktidar ilişkileri yoluyla kurulduğu gösterilmiştir.

Leylâ Erbil, öykülerinde öznelliğin nasıl kurulduğunu gösterdiği gibi, öykülerindeki anlatım teknikleri aracılığıyla bunun nasıl bir öznellik olduğunu da ortaya koyar. *Hallaç*'ta bulunan "Gündelik" ve "Konuşmalardan Bıkan" adlı öykülerdeki karakterlerin iktidar ilişkileri ağı içinde kurulmuş öznelliği otomatik yazı ve apaçık imge yoluyla gösterilir. "Gündelik" adlı öyküde otomatik yazı tekniğinin aracı olan apaçık imge ve karakterin zihninin akışını sergileyen dil; ataerkil toplumsal ideolojinin ve bu ideolojinin ürettiği söylemin dayandığı iktidar mücadelesinin yarattığı öznelliği görünür kılar. "Konuşmalardan Bıkan" adlı öyküde kadın-erkek ilişkilerinde yürürlükte olan iktidar ilişkisi ve bu ilişkinin daima güçlü tarafında olmak isteyen karakterin öznelliği otomatik yazı tekniği ve apaçık imge aracılığıyla sergilenir.

"Gündelik" ve "Konuşmalardan Bıkan" adlı öykülerdeki karakterlerin öznelliğinin iktidar ilişkileri içinde kurulduğu ve bu ilişkilerin onların eylemleri ve düşünceleri aracılığıyla yeniden üretildiği; otomatik yazı tekniğinin aracı olan dil ve apaçık imgelerle sergilenirken, *Hallaç*'ta bulunan diğer öyküler olan "Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" adlı öykülerde ise toplumsal ideolojiye ve onun yarattığı baskıya direnemeyerek yenilmiş ve delirmiş karakterlerin saçmalaşmış eylemleri ve bilinçleri otomatik yazı aracılığıyla sergilenir. Buna göre, Erbil'in ilk öykü kitabı *Hallaç*, öznelliğin kuruluşunu ve kurulan bu öznelliği farklı türsel özellikler ve anlatım teknikleri yoluyla görünür kıldığı bir öykü kitabıdır. Erbil, daha ilk öykü kitabında öykülerindeki anlatım teknikleri ve karakterler aracılığıyla öznelliği kuran devlet, aile gibi kurumlar ve iktidar ilişkilerini görünür kılmakla öznelliğin kişinin özgür iradesi ve bilinçli eylemlerinin bir sonucu olmadığını ortaya koyar. *Hallaç*'ta aynı zamanda "Bilinçli Eğinim I" ve "Bilinçli Eğinim II" öyküleri yoluyla görüldüğü gibi delirmiş karakterlerin bilinçlerinin sergilenmesiyle hem toplumsal ideolojinin bu karakterler üzerinde yarattığı baskı hem de onların yarattığı öznelliğin saçmalığı gösterilir. Böylelikle *Hallaç*'taki bu iki öykünün karakteri *Gecede* (1968) ve *Eski Sevgili* (1977) adlı öykü kitaplarındaki delirmiş karakterlerin de habercisidir.

Leylâ Erbil, *Hallaç*'tan sonra yayımlanan diğer öykü kitapları olan *Gecede*'de (1968) ve *Eski Sevgili*'de (1977) ise toplumsal ideolojinin ve söylemin delirttiği karakterleri ele alır. Toplumsal ideolojiyi ve onun ürettiği söylemleri benimsemiş, onların birer sözcüsü durumuna gelmiş, *Gecede* adlı öykü kitabında bulunan "Ayna", "Hokkabazın Çağrısı", "Ölü", Tanrı" öykülerinin ve *Eski Sevgili*'deki "Bunak" adlı öykünün karakterleri toplumsal ideolojiye hiç direnmeden delirmişlerdir. Bu öykülerin karakterlerinin bilinçleri dolayısıyla delilikleri de otomatik yazı tekniği

aracılığıyla sergilenir. "Ayna" ve "Bunak"ın anne karakteriyle, "Hokkabaz'ın Çağrısı"nın fakir babası milliyetçi ideolojiyi ve onun söylemlerini, "Ölü"nün ölmüş bir memurun karısı olan karakteri ise ataerkil ideolojinin kendisine biçtiği rolü benimsemiş ve delirmiştir. "Tanrı" adlı öyküde ise Zarife Eyigıcıklar dinsel söylemi benimseyerek ataerkil toplumsal ideoloji tarafından kendisine biçilen rolün sebep olduğu acıları ve onun yol açtığı deliliğini hafifletmek ister.

Görüldüğü gibi Leylâ Erbil, ilk öykü kitabı olan *Hallaç*'tan başlayarak öykülerinde kurguladığı karakterler ve ön plana çıkardığı türsel özellikler ve anlatım teknikleri aracılığıyla öznelliğin toplumsal ideoloji ve onun ürettiği söylemler tarafından kurulmuş olduğunu ortaya koyar. *Hallaç*'ta devlet, aile gibi kurumların ve iktidar ilişkilerinin öznelliği nasıl kurduğu ortaya konulduğu gibi, bu araçların kurduğu öznellik ve bu öznelliğin karakterleri delirttiği de gösterilir. *Gecede* ve *Eski Sevgili* öykü kitapları ise karakterlerin öznelliğinin merkezde olduğu kitaplardır. Erbil'in öykülerindeki deli karakterler aslında toplumsal koşulların hasta kıldığı insanlardır. Dinsel baskının, ataerkil toplumsal düzenin, sınıfsal farklılıkların ezdiği ve delirttiği karakterler öykülerde kullanılan dil ve anlatım özellikleri aracılığıyla ortaya konulur. Böylelikle hem toplumsal ideolojinin bu karakterler üzerinde yarattığı baskı hem de bu ideolojinin kurduğu öznelliğin saçmalığı, birey üzerindeki yıkıcı etkisi ve bireysel var oluş biçimlerini ortadan kaldırdığı gösterilir.

Leylâ Erbil edebiyat yaşamının da ilk üç kitabı olan *Hallaç*, *Gecede* ve *Eski Sevgili* öykü kitaplarında devlet şiddetinin yanı sıra aile kurumu, din, milliyetçilik gibi büyük ideolojiler ve onların ürettiği söylemlerin kurduğu/dayattığı öznellikleri öykülerindeki çeşitli türsel özellikler ve anlatım teknikleri aracılığıyla sergileyerek aslında egemen toplumsal düzeni kuran ideolojileri ve söylemleri görünür kılar. Böylelikle devlet, aile gibi aygıtlar ve din, milliyetçilik gibi ideolojilerin yarattığı

öznellik biçimleri sergilenerek bu ideolojiler, söylemler ve kurumlar ve bu kurumların yarattığı öznellik biçimlerinin büyüsü bozulur.

Leylâ Erbil, yayımladığı ilk öykü kitabı olan *Hallaç*'tan bu yana insana bakış açısının Marksist düşünce tarafından şekillendirildiğini ve yapıtlarındaki karakterleri bu bakış açısıyla oluşturduğunu ısrarla vurgular. Erbil'in ilk yapıtlarını yayımladığı dönem olan 1960'lar, Türk edebiyatında köy ya da şehirdeki sınıf çatışmalarının yansıtılmaya çalışıldığı toplumcu gerçekçiliğin yaygın olduğu bir dönemdir. Marksist görüşün edebiyat alanındaki yansımalarından biri olan toplumcu gerçekçi edebiyat ise, öznelliğin ve öznenin deneyimlerini dışlayarak, estetik ve biçimsel araçları yadsıyarak toplumsal alandaki sınıf çatışmalarını ve dış dünyayı gerçekçi bir anlatımla metne yansıtmaya dayanır. Buna karşın, Leylâ Erbil, öykülerinde karakterlerin öznelliğini ve bu öznelliği kuran toplumsal kurumları ve yapıları merkeze alarak ve bunları edebi teknikler ve kurduğu dil aracılığıyla göstererek kapitalist, milliyetçi, muhafazakâr gibi terimlerle nitelendirilebilecek toplumsal düzenin yarattığı öznelliği gözler önüne serer. Böylelikle Türk edebiyatında modernist edebiyat çizgisindeki Marksist görüşü temsil eder. Toplumsal düzeni eleştirirken, sadece sınıf çatışmalarını göstermek yerine toplumsal yaşamı bir ağ gibi kuşatmış, onun her alanına yayılmış ideolojileri ve söylemleri ve bunların bireylerin bilinçlerini ve öznelliklerini nasıl belirlediğini öykülerinde kullandığı edebi araçlarla görünür kılar. Toplumsal ideolojinin kutsallaştırdığı aile, devlet gibi kurumların dayandığı şiddeti, bu şiddetin kişiler tarafından da benimsendiğini bu ideolojinin yarattığı kadınlık ve erkeklik rollerini, kişilerarasındaki güç savaşını su yüzüne çıkarır. Toplumsal kurumların ve söylemlerin yarattığı bireyleri metinlerin diline ve biçimine müdahele ederek göstermekle ideolojinin yarattığı toplumsal düzeni her boyutuyla ve çok sert bir biçimde eleştirir.

KAYNAKÇA

Akarsu, Bedia. *Çağdaş Felsefe Akımları.* İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1979

Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtlar.* Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and the Other Essays.* Çev. Benn Brewster. New York: Monthly Review Press, 2001.

Barker, Chris. *Cultural Studies: Theory and Practice.* London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2000.

Best, Steven ve Douglas Kellner. *Postmodern Theory: Critical Interrogations.* New York: Guilford Press, 1991.

Craib, Ian. *Psikanaliz Nedir?* Çev. Ali Kılıçlıoğlu. İstanbul: Say Yayınları, 2008.

Cohn, Dorrit. *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Davies, Tony. *Humanism.* London, New York: Routledge, 1997.

Erbil, Leylâ. "Baltık." *Hallaç.* İstanbul: Can Yayınları, 1960.

Erbil, Leylâ. "Kutsal Aile." *Hallaç.* İstanbul: Can Yayınları, 1960.

Erbil, Leylâ. "Diktatör." *Hallaç.* İstanbul: Can yayınları, 1960.

Erbil, Leylâ. "Üç Arkadaş ya da Oyun." *Hallaç.* İstanbul: Can Yayınları, 1960.

Erbil, Leylâ. "Gündelik." *Hallaç.* İstanbul: Can Yayınları, 1960.

Erbil, Leylâ. "Konuşmalardan Bıkan." *Hallaç.* İstanbul: Can Yayınları, 1960.

Erbil, Leylâ. "Bilinçli Eğinim I." *Hallaç.* İstanbul: Can Yayınları, 1960.

Erbil, Leylâ. "Bilinçli Eğinim II." *Hallaç.* İstanbul: Can Yayınları, 1960.

Erbil, Leylâ "Ayna." *Gecede*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.

Erbil, Leylâ. "Hokkabazın Çağrısı." *Gecede*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.

Erbil, Leylâ. "Ölü." *Gecede*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.

Erbil, Leylâ. "Tanrı." *Gecede*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.

Erbil, Leylâ. “Bunak.”*Eski Sevgili.*. İstanbul:Kanat Kitap, 2007.

Erbil, Leylâ. *Cüce.* İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2003.

Foucault, Michel. “Özne ve İktidar. ”*Özne ve İktidar*. Der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Foucault, Michel. “Omnes et Singulatim: Siyasi Aklın Bir Eleştirisine Doğru.” *Özne ve İktidar*. Der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Foucault, Michel. “Hakikat Kaygısı.” *Özne ve İktidar*. Der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2005.

Foucault, Michel. “Bir Özgürlük Pratiği Olarak Kendilik Kaygısı Etiği.” *Özne ve İktidar*. Der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Foucault, Michel. “İktidarın Halkaları.” *Özne ve İktidar.* Der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Foucault, Michel. “Michel Foucault’nun Oyunu.” *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. Der. Işık Ergüden, Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Foucault, Michel. “The Archeology of Knowledge.” *Literary Theory*. Der. Julie Rivkin ve Michael Ryan. Malden, MA: Blackwell Publications, 1998.

Foucault, Michel. “Disipline and Punish.” *Literary Theory.* Der. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, MA: Blackwell Publications, 1998.

Freud, Sigmund. “The Uncanny.” “http://www. rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html” [10 Nisan 2009].

Gergen, Kenneth J. *An Invitation to Social Construction.* London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2000.

Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark.* İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Hall, Donald E. *Subjectivity.* New York: Routledge, 2004.

Hilav, Selahattin, Engin Ertem ve Onat Kutlar, haz. *Gerçeküstücülük*. İstanbul: De Yayınevi, 1962.

Irwin, William Robert. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy.* Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1976.

Jameson, Fredric. “Metin İdeolojisi.” *Modernizmin İdeolojisi*. Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Kefeli, Emel. *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002.

Keskin, Ferda. “Foucault’da Öznellik ve Özgürlük.” *Toplum ve Bilim*, 73 (Yaz 1997): 30-44.

Mathhews, J. H. *Toward the Poetics of Surrealism.* Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1976.

Miéville, China. “Marxism and Fantasy: An Introduction.” *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Der. David Sandner. Westport, Conn: Praeger, 2004.

Millett, Kate *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınevi, 1973.

Mitchell, Edward, “Auschwitz.com'dan Sonra Şiir Olabilir mi?” *Virgül*, 23 (Ekim 1999): 6-10.

Önemli, İdil. “Leylâ Erbil ile Söyleşi.” *Varlık*, 1134 (Mart 2002): 26-29.

Parla, Jale. *Don Kişot’tan Bugüne Roman.* İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Ravel, Judith. *Michel Foucault: Güncelliğin Bir Ontolojisi.* İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2006.

Sarup, Madan. *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. A. Bâki Güçlü. Ankara: Ark Yayınevi, 1995.

Sheringham, Michael. *Everyday Life Theories and Practices from Surrealism to the Present.* Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

Short, Robert. “Dada and Surrealism,” *Modernism: 1890-1930.* Yay. Haz. Malcolm Bradbury and James Mcfarlane. New York: Penguin, 1991.

Sirman, Nükhet. “Kadınların Milliyeti.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*: *Milliyetçilik.* c.4. Der.Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Taylor, Charles. *Sources of the Self : The Making of the Modern Identity.* Cambridge, Mass: Cambridge University Press, 1992.

Timuçin, Afşar. *Descartes Felsefesine Giriş.* İstanbul: Kuram Yayınları, 1980.

Todorov, Tzvetan. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal bir Yaklaşım.* İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Tunç, Ayfer. “Karanlık Bahçenin Görkemli Ağacı.” *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. Yay. Haz. Süha Oğuzertem. İstanbul: Kanat Kitap, 2007.

Venn, Couze. *Occidentalism: Modernity and Subjectivity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2000.