T.C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kadın Çalışmaları Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

BENZERLİK BİLGİSİNDEN DİŞİL BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİĞE: LATİFE TEKİN ROMANLARI SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM VE MUİNAR'DA ALTERNATİF KADIN ÖZNELLİĞİ

Deniz Gündoğan

2501060223

Tez Danışmanı

Doç.Dr. Özden Sözalan

İstanbul 2009

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

KADIN ÇALIŞMALARI Bilim Dalında **2501060223** numaralı **DENİZ GÜNDOĞAN'IN** hazırladığı **"RÖNESANS BENZERLİK BİLGİ KURAMINDAN BÜYÜLÜ GERÇEKLİĞE: LATİFE TEKİN ROMANLARI SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM VE MUİNAR'DA ALTERNATİF KADIN ÖZNELLİĞİ"** konulu **YÜKSEK LİSANS / ~~DOKTORA~~ TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI,** Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15. Maddesi uyarınca **20/11/2009 CUMA** günü saat.**11.00'da** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ..."ne* **OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF.DR.BEDİA DEMİRİŞ	Kabul	
PROF.DR.JALE PARLLA	Kabul	
DOÇ.DR.ÖZDEN SÖZALAN	Kabul	
DOÇ.DR.İNCİ KERESTECİOĞLU	KABUL	
YRD.DOÇ.DR.SEMA BULUTSUZ	Kabul	

Besim Ömer Paşa Caddesi Beyazıt-34452-İstanbul
Tel:0212 526 13 38 – 0212 514 01 35 Fax: 0212 520 85 04

ÖZ

Bu tez çalışması, Latife Tekin'in büyülü gerçekçi romanları Sevgili Arsız Ölüm'ün ve Muinar'ın yakın okumasına odaklanır. Söz konusu romanların ayrıcalıklı edebi söylemini, özellikle toplumsal, kültürel ve ataerkil baskı altındaki kadın karakterlerin alternatif bir kadın öznelliği inşasını ortaya çıkarmayı amaçlayarak güçlü bir feminist okumayı hedef alır. Bu tez çalışması esas olarak beş bölüme ayrılır. Kuramsal Çerçeve adı altında olan birinci bölümde, Sevgili Arsız Ölüm'ün ve Muinar'ın ayrıcalıklı edebi söylemine bağlı üst kurmaca statüsünü gün ışığına çıkarmak amacıyla, Michel Foucault'un Kelimeler ve Şeyler kitabındaki on altıncı yüzyıl-benzerlik bilgisi incelenir. Ardından bu bağlamda hem üst kurmaca kavramı hem de üst kurmaca anlatım yolu olan ve söz konusu romanların biçemi büyülü gerçekçilik anlatımına yer verilir. Bu iki edebi eğilim bileşiminden, Sevgili Arsız Ölüm ve Muinar çerçevesinde on altıncı yüzyıl Foucaultyen benzerlik bilgisine dayalı ayrıcalıklı bir üst kurmacanın bilgisine erişilir. Bu bağlamda, birinci çözümleme bölümünde, Sevgili Arsız Ölüm'de Foucaultyen benzerlik bilgisi aracılığıyla alternatif kadın özne inşasına, ikinci çözümlemede ise Sevgili Arsız Ölüm'de büyülü gerçekçi eğilimler ve eril iktidarın çöküşüne odaklanmaktayım. Ardından, Muinar'da Foucaultyen benzerlik bilgisini ve aynı biçimde alternatif bir kadın kurgusunu ve son çözümleme bölümünde de Muinar'da büyülü gerçekçi hünerler aracılığıyla eril iktidarın el değiştirmesini incelemekteyim. Bu tez, bütün bu bilgilerin ışığında, yukarıdaki ayrıcalıklı edebi eğilimleri Fransız feminist kuramcı ve yazar Helene Cixous'un ecriture feminine kavramına bağlayacaktır. Dolayısıyla bu tez çalışması, söz konusu çok yönlü ve birbiriyle kesişen edebi eğilimler ışığında Sevgili Arsız Ölüm'e ve Muinar'a ilişkin olası dişil büyülü gerçeklik adı altındaki ayrıcalıklı edebi söylemi ortaya çıkarmayı amaçlar.

Anahtar sözcükler: Edebi söylem, benzerlik, büyülü gerçeklik, üst kurmaca, kadın öznelliği, ecriture feminine, dişil büyülü gerçeklik.

ABSTRACT

This thesis attempts to explore a close reading of magical realist novels Dear Shameless Death and Muinar by Latife Tekin. The thesis aims to reveal the distinct literary discourse of the aforementioned novels and the construction of alternative female subjectivity under social and patriarchal constraints, so as to launch on a profound feminist re-reading. My thesis is organized basically in five chapters. In the first chapter of theoretical framework, I initially focus on Michel Foucault's similitude episteme in his book The Order of Things, so as to elicit the distinct metafictive characteristic of Dear Shameless Death and Muinar. Next, I explore magical realism which is a significant strategy of metafiction. These two perspectives, combined together, encourage a distinct metafiction of Foucauldian similitude, relating to Dear Shameless Death and Muinar. According to the aforementioned context, in the first analysis chapter I focus on Dear Shameless Death and the function of Foucauldian smilitude so as to elicit an alternative female subjectivity in the novel. In the second analysis chapter, I explore magical realist devices in the novel to destruct the male creative power. In the third chapter I focus on Foucauldian similitude and Muinar, to engender an active female subjectivity. Eventually in my last analysis chapter I aim at exploring magical realist skills, which displace male creative power in the novel. Last of all, my thesis tries to connect all this literary distinction to the notion of ecriture feminine, with a strong reference to French feminist critic and writer Helene Cixous. Thus by analyzing Latife Tekin's novels within aforementioned multilateral literary perspectives, my thesis attempts to engender a distinct literary discourse of Dear Shameless Death and Muinar as possible feminine magical realist writing.

Key words: Literary discourse, similitude, magical realism, meta fiction, female subjectivity, ecriture feminine, feminine magical realism.

Sevgili Babaanne'min anısına, özlemle…

Büyülü bir çocukluk geçirebilmiş bütün kadınlar için…

ÖNSÖZ

İngiliz romancı Angela Carter, kadın ve erkek ilişkilerin bütünsel mitik şemasında, erkek tasarlayandır, kadın ise elden çıkarılandır der **The Sadeian Woman** adlı yapıtında. Carter'ın bu sözü özellikle Batı kültürünün etkin erkek, edilgen kadın gibi ikili karşılıklar içeren toplumsal ve edebi anlatımının da güçlü bir göstergesidir. Ne var ki yalnızca Batı kültüründe değil, genel bakış çerçevesinde toplumsal yapıdaki ataerkil oluşum, kadını aklın yaratıcı gücünden ikincil konuma ötelediğinden, böylesi bir oluşumun gerek erkek gerekse kadın yazarlar tarafından edebiyat yapıtlarına çok çeşitli bir biçimde yansıması elbette hiç şaşırtıcı değildir. Kadın, genel olarak geçmişten günümüze değin, erkek yazarların yapıtlarında eril tahayyülün bir anlamda fantezi-nesnesi olarak edilgen, sessizleştirilen ve çoğu kez eğretilemeli bir biçimde dilsizleştirilendir. Bu bağlamda feminist edebiyat eleştirisi, ortaya çıkışından günümüze değin çeşitli biçimlerde ve kuramlarda çeşitlenerek, kadını hem okur hem de yazar çerçevesinde ötelenmeyen ve edilgenleştiril(e)meyen bir özne olarak konumlandırmayı amaçlar.

Yukarıdaki bağlamda, 1980 sonrası Çağdaş Türk Edebiyatının ayrıcalıklı ve özgün sesi Latife Tekin'in romanları ile ilgili bir çalışma yapma düşüncesi—çoğu kez akademik yaşamın dışında da beni oldukça heyecanlandırsa da— ilk kez üç sene önce, Kadın Çalışmaları Bilim Dalı'nda öğrenciyken, feminist edebiyat eleştiri derslerinde çoğu çağdaş dünya edebiyatı kadın metinlerini yeniden okumaya tabi tutmamla oluştu. Böylesi okumalar, özellikle Latife Tekin'in çoğu romanına işleyen ve aslında günümüze değin birçok edebi çözümlemeyi de beraberinde getiren büyülü gerçekçi anlatımı da daha farklı bir gözle görmeme sebep oldu. Bu anlamda, Latife Tekin'in gerek edebi biçemi, konusu ve gerekse büyülü gerçekçi anlatımıyla kesişen iki romanına—**Sevgili Arsız Ölüm**(1983) ve **Muinar**(2006)— odaklanmayı seçtim. Tekin'in böylesi bir anlatımının, erkek egemen zihin ve anlatılar karşısında kadının edebiyattaki eril temsilini alaşağı etme yolunda güçlü ve ayrıcalıklı bir direniş sahası açtığını Tekin'i yıllar önce ilk ve yüksek lisans tezi olarak bu konuyu incelemeye başladım.

Ne var ki zaman ilerledikçe ve incelemem derinleştikçe, bu tez çalışmasında büyülü gerçeklik anlatımını yalnızca tek bir edebi saha olarak ele almaktan çok,

farklı ve feminist edebiyat eleştiri pratiğinde Latife Tekin romanları dâhilince birbiriyle kesişen edebi eğilimler ile—Michel Foucault'nun on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisi, üst kurmaca ve Fransız feminist kuramcı Hélène Cixous'un écriture féminine –kadın yazını— birleştirebileceğini gördüm. Böylesi bir bakış açısı ise beklediğimden daha geniş ve gerçekte daha karmaşık düzeyde bir çalışma olarak kendini ortaya koydu. Bununla birlikte, edebi gelenekleri ve tek tip (eril) gerçeği sorunsallaştırmada büyük rol oynayan büyülü gerçekçi anlatımın şimdiye değin değinilmemiş ayrıcalıklı bir yönüne vurgu yapmak ve kesinlikle bu vurgu üzerinden edebiyatta edilgen kadın kurgusuna karşın alternatif bir öznelliği ortaya koymak benim için son derece kamçılayıcı ve mutluluk verici oldu. Bu tez çalışması sonucunda, söz konusu Latife Tekin romanlarına ilişkin ulaştığım olası dişil büyülü gerçeklik kavramı, diğer (dünya) çağdaş kadın yazarlarına ait böylesi bir izlekteki yapıtlarının iznin sürülmesiyle de daha derinlikli ve kuramsal bir sahaya dönüşebilir.

Dolayısıyla üç yıl önce Kadın Çalışmaları Bilim Dalı'ndaki derslerimin bir uzantısı olarak ortaya çıkan bu kamçılayıcı tez çalışmasının, günümüz edebiyat bilgisine dönüştürücü bir biçimde katkı sağlayabilme düşüncesi önemli ve mutluluk verici. Bu anlamda, bu tezi gerçekleştirmemi sağlayan Kadın Çalışmaları Bilim Dalı'ndaki değerli hocalarıma, özellikle bu süreç içinde akademik, manevi ve son derece arkadaşça desteğiyle beni her daim yüreklendiren, yazdıklarımı tekrar tekrar okuyan sevgili tez danışmanın Doç Dr. Özden Sözalan'a, her zaman beni sabırla dinleyen ve desteklerini esirgemeyen sevgili dostlarıma, sevgisini, desteğini ve emeğini yalnızca bu süreçte değil hayatımın her anında sonsuz hissettiğim Aykut İbrişim'e, hayatın her koşulunda maddi manevi desteklerini ve sevgilerini benden esirgemeyen sevgili anne ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ ii

ABSTRACT iii

ÖNSÖZ v

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KURAMSAL ÇERÇEVE: SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM VE MUİNAR'DA EDEBİ SÖYLEM 22
1.1 Tekrarlamalar ve Benzerlik: Dünyanın Üslubu 23
1.2 Dil ve Yazı Yolu ile Tekrarlamalar ve Benzerlik: Şeylerin Yazımı 29
1.3 Üst kurmaca ve Kapsayıcı Bir Kavram Olarak Post-Modernist Edebiyat 32
1.3.1 Üst kurmaca ve Anlatımı 35
1.3.2 Üst Kurmacada Büyülü Gerçeklik Kavramı ve Anlatımı 38
1.3.3 Edebiyatta Büyülü Gerçeklik 52
1.3.4 Çağdaş Kadın Edebiyatında Büyülü Gerçeklik ve Eril Zihin Üzerinde Yıkıcı Etkisi: Sessizlikten çığlığa 56

İKİNCİ BÖLÜM
2. Sevgili Arsız Ölüm Ve Foucaultyen Benzerlik Bilgisinde Alternatif Kadın Öznelliği 64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 78
3. Sevgili Arsız Ölüm'de Büyülü Gerçekçi Eğilimler Ve Eril İktidarın Çöküşü 78

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 96
4. Muinar ve Foucaultyen Benzerlik Bilgisinde Alternatif Kadın Öznelliği 96

BEŞİNCİ BÖLÜM 119
5. Muinar'da On Binyıl Öncesinden Bugüne Büyülü Gerçekçi Hünerler ve Erkek Egemen İktidarın El Değiştirmesi 119

SONUÇ 141

BİBLOGRAFYA 144

GİRİŞ

O nerede?
Etkinlik/Edilgenlik
Güneş/Ay
Kültür/Doğa
Gündüz/Gece

Baba/Anne
Kafa/Kalp

Madde, çukur, zemin—adımların atıldığı, tutulduğu ve toprağın boşaltıldığı yer—
Erkek
———
Kadın

Her zaman aynı eğretileme: onun izinden gidiyoruz, o bizi taşıyor, bütün çehrelerinin altından, söylem nerede oluşturuluyorsa. Okursak ya da konuşursak, bu aynı düzen ya da çift örgü oluşumunda edebiyat, felsefe, eleştiri genelinde bize önderlik ediyor, yüzyıllar boyu süre giden bir temsil ve yansıma.
Düşünce daima karşıtlıklar üzerinden etkisini gösterir,
Konuşma/Yazma
Söz/Yazı
Mağrur/Alçak

"Sorties: Out and Out, Attacks/Ways Out/Forays"[1], 1975.

[1] Fransız post yapısalcı feminist eleştirmen ve kuramcı Helen Cixous'un 1975 yılında aynı adlı makalesinin giriş bölümünden alınan yukarıdaki parçanın İngilizceden Türkçeye çevirisi bana aittir. (ç.n.).

Fransız postyapısalcı feminist eleştiri yazarı ve kuramcısı Hélène Cixous'un özellikle Batı kültürünün erkek egemen diline yönelik yukarıdaki saptamaları ve karşı atakları cinsiyetin özellikle dil yoluyla kurulduğunun ve bu yolla edebiyatta görünür hale geldiğinin altını çizer. Böylesi bir dil inşası, yazar biçemin(in) edebiyattaki güçlü bir yansımasına dönüşür. Edebiyatta biçem, bir başla deyişle üslup, güçlü bir anlamda kendi deneyimlerimizin toplamından damıttıklarımız aracılığıyla sistematik bir biçimde oluşuyorsa eğer, bu deneyimleri başkalarına aktarmak ideolojik bir meseledir. Zira ideoloji, siyasal ve toplumsal bir öğreti oluşturan düşünceler bütünüyle birlikte kendi deneyimlerimizin çarpışımlarından da meydana gelerek yazıdaki biçemin başkalarına ilettiğimiz bir alandır. Dolayısıyla ataerkil ideoloji, bir başka deyişle toplumsal ve kültürel ilişkiler içinde erkek ve kadın arasında hiyerarşinin oluşumu ve yeniden üretimi bağlamında kadın, yalnızca yaşamda değil romanlarda, şiirlerde, oyunlarda da ataerkil kültür kodlarıyla öteki'leştirilerek[2] erkek egemen zihin tarafınca edilgen, dilsizleştirilendir; hatta aşağılanarak kurban temsiline dönüştürülendir; çoğu zaman uç konuma itilendir. Böylece ataerkil düzen kendini eril zihnin her daim pekiştirilen kodlarıyla yeniden üretir. Bu bağlamda cinsiyet ile edebi biçem arasındaki ilişki ayrıca önemlidir. Zira feminist edebiyat eleştirmeni Maggie Humm, feminist edebiyat eleştirisini kadın hareketi ile birlikte gelişen ve (toplumsal) cinsiyet ile edebi biçem arasındaki etkileşimden doğan diyalektik bir alan olarak tanımlar. Bu etkileşimin sistematik bir açılımını, kadın imgelerinin çoğunlukla erkek egemen yazarlarca kaleme alındığı üzerinden iktidar ve cinsel ayırımlarla ilgili sorunsalı kapsayan dil konusunda konumlandırır. Dahası, Maggie Humm, edebiyat eleştirisi geleneğinin, ekonomik ve toplumsal geleneğinin bir parçası olduğunu ve kadın eserlerinin, değerlendirmesinde de sistematik bir biçimde dışarıda bırakılarak eril normlar üzerinden konuşlandırıldığını belirtir. (1994:22). Annette Kolodny, 1980'de yazdığı "Dancing Through the Minefield" adlı makalesinde, Jale Parla'nın

[2] Burada, kadının erkeğin karşı kutbuna koyduğu öteki olarak nitelendirilmesinde hiç şüphesiz Simone de Beuvoir'in 1949 yılında çıkan **Le Deuxieme Sexe** (İkinci Cins) adlı yapıtının önemi büyüktür. Beuvoir, varoluşçu felsefeci Sartre'ın da izinden giderek benlik kuramlarında benliğin ikili yüzü üzerinde durarak bir tarafın yaratıcı ve dönüştürücü diğer tarafın uzlaşımcı ve uyumlu tarafıyla her daim çekişme içinde olduğunu belirtir; bu bağlamdan yola çıkarak da kadının erkeğin karşısında öteki olarak konumlandığını, kadının ikincilliğinin onun doğal yapısı olarak kabul görüldüğünün açılımını yapar. Kadının öteki olarak kabul görmesinin esas nedenini toplumsal ve kültürel konumuna ve erkek egemen toplumdan gördüğü baskıya bağlar. **Kadınlar Dile Düşünce:Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet,** İstanbul, İletişim Yayınları 2004.

da aktardığı üç saptaması vardır: "Edebiyat tarihi keyfidir, hatta kurgudur; metin okuma yöntemleri bu kurguyu sürdürmemiz üzere bizi koşullandıran yöntemlerdir, bu yüzden gerek eleştirel değerlendirmeler gerekse bu değerlendirmelere dayandırılmış "temel okuma" listeleri keyfidir." (1994:20). Dolayısıyla feminist edebiyat eleştirisi ataerkil kodlarla toplumsal ve kültürel olarak belirlenen cinsiyetin yazı üzerindeki etkilerinin izinden gider; geleneksel erkek egemen edebiyat tarihini keskince eleştirir. Edebiyat tarihi, dolayısıyla dil, kültürel ve sözel inşa ediliyorsa, kadını erkeğin karşı kutbu öteki olarak sembolize eden geleneksel edebi kodların da değişmesi pekâlâ mümkündür. Dolayısıyla eril metinlerin yeniden incelenmesi ve bu bağlamda kadının kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiği ve bu anlamda okurlara yepyeni okuma(lar) sunulması—yeni yöntemler eşliğinde feminist odaklı okuma— hem feminist yazın hem de feminist okur bağlamında önemlidir. Burada aslında feminist eleştirinin öncelikli yapı taşı okur olarak kadına yönelik eleştirinin ilk adımı atılır. Zira kadın okurun metinleri erkek okurlar farklı algılayacağı, erkek yazarların yapıtlarındaki ataerkil ideolojiyi, gün ışığına çıkararak kadının eril temsilini ve bu bağlamda klişe kadın imgelerini yeniden düşünerek feminist açıdan yorumu ve eleştirisi önemlidir. Feminist eleştirinin ikinci yapı taşı yazar olarak kadına yönelik eleştiri de edebiyat tarihindeki kadın yazarların ve kadın yazar biçeminin izinden giderek kadın yazarların ayrı bir edebi geleneğinin bulunup bulunmadığı meselesini açımlar. Kadın yazar geleneğinin ataerkil toplumda ne biçimde konumlandığını da sorgulayarak kadına özgü bir estetiğin peşinden gider. (Moran,1999:256). Kadının, toplum tarafından belirlenen konumunu her açıdan inceleme alanına alan ve edebi eserlerde kadın eğretilemesine, kadın temalarına ve temsiline odaklanan feminist edebiyat eleştirisi ataerkil kültür dâhilince belirlenen okuma-yazma ilkelerini ve yöntemlerini ardında bırakarak kadını eril metinlerin ötesinde özne olarak konumlandırmayı amaçlar.

Bu bağlamda, Maggie Humm'a göre, on dokuzuncu yüzyılda Margaret Fuller, **Women in Nineteenth Century** (1845) adlı kitabında, toplumda kadın imgesinin güçlü yönünü açığa çıkararak kadının, erkek egemen toplum tarafınca olumsuzlanan ve ötelenen tarafının gerçekte güçlü yanını ortaya koyar; toplumdaki kadın-erkek rollerinin birbirinin kutbu olması yerine kadının içindeki cevheri işlemesi gerektiğinin altını çizer. Böylece Fuller, Jale Parla'nın da belirttiği gibi,

kadının erkeğin karşı kutbu olarak konumlandırılmasını da alaşağı ederek kadının toplumun ona biçtiği rollerden de kurtulmasını sağlar. Böylece, bir yüzyıl öncesine göre eşit haklar meselesinin de önüne geçen daha ayrıcalıklı bir kadın kültürü yaratma çabasına girer Fuller (2004:24). Çağdaş feminizmin, özellikle ikinci dalga feminizmin[3] öncü metinlerinden sayılan **Sexual Politics**[4] adlı yapıtta Kate Milliett ataerkil Batı kültürünü ve toplumunu edebiyat yoluyla keskin bir eleştiriye tutar; özellikle D.H Lawrence metinlerinden Henry Miller'a Norman Maller'e ve kadar uzanan bir yelpazede cinselliğin erkek egemen politikasını ve erkeğin kadın üzerindeki iktidarında kadının cinselliğinin nasıl kullanıldığını, gözler önüne serer. Millet şöyle der: "Cinsellik politik nitelik taşıyan bir sınıflandırmadır ve bu politika bir cinsin öbür cinse egemen olmak için kullandığı yolları ifade eder." (1987:45). Millet'in söylemiyle, erkek egemen merkezli cinselliği ve kadının ötelenerek sembolik düzlemde-dilde yanlış tasviri ve metalaştırılması 1970lere değin ilk kez edebiyat eleştirisi yoluyla alaşağı edilir.

Gene benzer izlek üzerinde, (yeni) feminist okumalar bağlamında Millett'in yapıtından dokuz sene sonra ortaya çıkan ve bu kez on dokuzuncu yüzyıl edebiyat geleneğini inceleyerek kadının edebiyattaki konumunu ayrıcalıklı bir biçimde inceleyen Susan Gubar ve Sandra Gilbert, feminist edebiyat eleştirisi üzerine en önemli yapıtları **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**'ı [5] ortaya koyar. Kadının erkek egemen otoritenin baskısıyla kuşatılmışlık hissettiğini ve bu kuşatılmışlık ve kapatılmışlığın da edebiyat eserlerine kadın üzerinden maddi ve ruhbilimsel kontroller aracılığıyla yansıdığının altını çizerler; on dokuzuncu yüzyıl kadınında yazarlık kaygısı kavramının ortaya çıkışını incelerler. Kadın, evde melek gibi davranmıyorsa eğer, erkek egemen toplumda bir canavardır görüşü, kadının kendisini de bir canavar olarak görmesini engelleyemez. Zira evdeki melek imgesi, ataerkil toplumda erkeğin zihninde ideal bir kadın tipidir ve son derece uysal, sadık ve "masum"dur. Bu

[3] Feminist eleştiri ile feminist edebiyat eleştiri arasında keskin ayrım olamayacağı gibi, feminist edebiyat eleştirisi gerçekte birinci dalga feminizmin özellikle orta ve üst sınıftan kadınların eşit haklar üzerinden mücadelesinin ardından ikinci dalgada, 1960 ve sonrasında ivme kazanmıştır. İşçi sınıfı kadınları ve siyah kadınlar

[4] Türkçeye, **Cinsel Politika** olarak çevrilmiştir. Çev: Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınları, 1973.

[5] Türkçeye, **Tavan arasındaki Deli Kadın-Kadın Yazar ve On dokuzuncu Yüzyılda Edebi İmgelem**, olarak çevrilebilir (ç.n.).

bağlamda Gilbert ve Gubar, kadınların kapatılmışlık duygusu üzerinden baş etmek zorunda kaldıkları histeri, anoreksi, agorafobinin kadın yazarların eserlerinde sıkça görülmesinin on dokuzuncu yüzyıl bağlamında tesadüf olmadığını belirerek Jane Austen, Bronte Kardeşler, Emily Dickenson ve George Eliot'ın ayrıntılı metin çözümlemelerini hem psikolojik hem de tarihi paradigmalar içinde ele alır. Ancak eleştirmen Toril Moi, **Sexual/Textual Politics**[6] (1985) adlı yapıtında, Gilbert ve Gubar'ın tek parçalı kadın kimliği yarattığını belirtir ve Gilbert ve Gubar'ın bir anlamda özcülüğün tuzağına düştüğünün altını çizer. Ne var ki Gilbert ve Gubar'ın bir sonraki yapıtı **No Man's Land,** bu anlamda edebiyat tarihini yeniden gözden geçirir; daha çok yirminci yüzyılın metinlerine odaklanarak kadın, (toplumsal) cinsiyet ve kurguya yönelir.

Bununla birlikte, feminist edebiyat eleştirmeni Elaine Showalter da **A Literature of Their Own**[7]da özellikle yazar olarak kadına dönük eleştirisinde, İngiliz roman tarihindeki kadın yazarlara ayrıntılı bir biçimde değinerek edebiyat alanında kadının tarihçesini açımlar. Showalter, kadınlara ilişkin evrensel metin tanımlanmasından çok kadına ait bir alt kültürden bahseder; on dokuzuncu yüzyılın Sarah Grand gibi bir anlamda göz ardı edilen yazarlarına odaklanır. **Towards a Feminist Poetics** (1979) adlı bir sonraki yapıtında kadın okur-kadın yazar kategorilerine yoğunlaşır. Toplumsal cinsiyet ayrımı ve yazı arasındaki ilişkiyi "biyolojik, dilbilimsel, psikanalitik ve kültürel" olarak tanımlayarak bunları çözümlenmenin yolunun kadın merkezli bir feminist eleştiriden geçtiğini vurgular (Humm,1994:33). Showwalter, feminist eleştiri pratiğinde ilkin hiç şüphesiz Virginia Woolf'un A **Room of One's Own**[8] adlı yapıtından etkilenir. Woolf'un bu yapıtı hem biçemi hem de içerik-özyaşamsal akıcılığı bağlamında özellikle kadın yazara feminist eleştiri pratiğinin gerçekte ilk modern eleştirisidir.

Burada Woolf öncelikli olarak yalnızca kadın olduğu için Oxbridge'de okumasının yasak olduğunu dile getirir. Bu bağlamda "Oxbridge" sözcüğüne de dikkat etmek gerekecektir. Zira Woolf'un Oxford ve Cambridge üniversitelerinin adlarının alaşımından türettiği bir yerdir Oxbridge. Kadının, erkek egemen toplulukta

[6] Türkçeye **Cinsel/Metinsel Politika** olarak çevrilebilir. (ç.n.).
[7] Türkçeye, **Kendine Ait Bir Edebiyat** olarak çevrilebilir. (ç.n.).
[8] Türkçeye **Kendine Ait Bir Oda** olarak çevrilmiştir. Çev: Suğra Öncü, İstanbul , İletişim Yayınları, 2002.

üniversite eğitimine ilişkin zorluğun eğretilemeli bir biçimdir bu gerçekte. Woolf, ardından, kadının toplumsal ve kültürel bağlamda maruz kaldıkları eşitsizliklere, özellikle aile içi kısıtlamalara değinir ve Kadınlar ve Kurmaca Yazın" bağlamında bu eşitsizliğin izini sürer. Özellikle British Museum'a gittiğinde profesörlerin, sosyologların kadını betimleyen eserlerine eleştirel bir gözle bakar, bu kalemlerden çıkma "KADINLAR VE YOKSULLUK" başlıklı metinlerin ardından gelenleri gözler önüne serer:

> Ortaçağdaki durumları,
> Fiji Ada'sındaki alışkanlıkları,
> Tanrıça olarak tapınılmaları,
> Tinsel yönden daha zayıf olmaları,
> İdealizmleri,
>
> Beyinlerinin daha küçük oluşu,
> Daha derin bir bilinçaltına sahip olmaları,
> Zihinsel, tinsel ve bedensel yönden daha aşağı düzeyde olmaları,
>
> Shakespeare'in onlar üzerindeki düşünceleri,
> Lord Birkenhead'in onlarla ilgili düşünceleri,
> Dean Inge'nin görüşleri,
> Dr. Johnson'ın görüşleri,
> Mr. Oscar Browning'in görüşleri… (2002:33)

Kadının durumunu, kurmaca yazın ve kadın etkileşimini ve özellikle toplumsal-ailesel kısıtlamalar ve baskıları ele alırken Woolf ünlü sorusunu da yöneltir okura: "Shakespeare'in Judith adında son derece yetenekli bir kız kardeşi olmuş olsaydı neler olurdu?" (Woolf, 2002:53) Böylesi bir sorunun olası cevabı ise Woolf için basittir. Shakespeare, Latince, Ovid, Virgil, Horace, gramer ve mantık öğrendiği liseye ardından tiyatro serüvenine atılacağı Londra'ya gitmiştir. Kısa sürede iş bulup herkesin tanıyacağı başarılı bir oyuncu olmuştur; sanatı ve zekâsıyla kraliçeyi de etkilemiştir. Son derece yetenekli kız kardeşi aynı ölçüde yaratıcıdır ancak Shakespeare gibi evin dışının yolunu tutamamıştır; okula gönderilmemiştir;

evlendirilmek istenmiştir; karşı çıktığı için babası tarafından dövülmüştür. Bunun üzerine Judith evden kaçarak ağabeyi gibi Londra'nın yolunu tutmuştur. Ne var ki hiçbir kadının tiyatro oyuncusu olamayacağı gerçeği her defasında her kapıda yüzüne çarpmıştır Judith'in. Sonunda oyunca menajer Nick Green ona acıyarak yardım elini uzatmıştır. Ancak Judith, bu adamdan hamile olduğunu öğrenecek ve bir kış gecesi canına kıyacaktır. (2002:55). Böylece Woolf, bir kadın bedenine sıkışmış bir şair ruhunun toplumsal ve kültürel ataerkil kodlarla nasıl işlendiğinin, eleştirinin erkeklere özgü bir paradigma içinde ele alındığının ve kadın için böylesi zorlukları aşmanın ne demek olduğunun ayrıntılı bir incelemesini yapar.

Böylece günümüze değin feminist edebiyat eleştirisi bağlamında bağımsız kadın eleştiri pratiği kendini ortaya koyar. Ne var ki bu eleştiri pratiği kadın hareketinin birçok farklı bakış açısını da içinde barındırır. 1960lardan bu yana kimi feministler yazara, kimisi okura dönük eleştiriyi odak noktası alırlar; kimileri Marksist ya da psikanalitik, postyapısalcı eleştiriye odaklanırlar. Kimileri de beyaz Batılı feminist eleştirilerinin yanlış temsillerine karşı siyah feminizm eleştiri bağlamında, Afro-Amerika'nın ve Karayipler'in kendine özgü gelenekleri, (sözlü) tarihine yönelik toplumsal bir belleği görünür kılmak amacıyla siyah feminizmlere yönelir; ya da Chandra Mohanty, Gloria Anzaldua gibi Üçüncü dünya feminizmin önde gelenleri, Batı'daki geleneksel eleştirinin Üçüncü Dünya'ya dair göz ardı ettiklerini kuramsallaştırmak amacıyla melez ve çok türlü yazı bağlamında belleği ve özyaşamsal deneyimlerini sistematik bir biçimde ortaya koyarlar. Evrenselliğin politikasına, kültürel anlamdaki kontrollere ve yanlış temsillerle odaklanırlar.

Yukarıda çok kısaca ana hatlarıyla feminist edebiyat eleştiri pratiği özetlenmeye çalışılmıştır. Gerçekte bu giriş kısmında ele alın(a)mayan çoklu feminist edebiyat eleştirileri pratiği daha geniş bir çalışmanın ışığında incelenmelidir. Ne var ki, feminist edebiyat eleştirisinin gerçekte en öncelikli amacı (toplumsal) cinsiyet ile edebi biçemin etkileşimini ortaya çıkararak kadınlara ait dışta tutulan bir edebiyatın özelliklerini ve örneklerini gün ışığına çıkarmaktır; feminist odaklanmayı bir anlamda dil üzerinde yoğunlaştırmaktır.

Bu bağlamda tezin inceleme konusu olan Latife Tekin romanları—**Sevgili Arsız Ölüm** (1983) ve **Muinar** (2006) —feminist edebiyat eleştirisindeki öncelikli olarak okura ve yazara yönelik eleştirileri içerdiğini pekâlâ söyleyebiliriz. Öncelikle

her iki roman da erkek egemen edebi biçeme ve kadının erkeğin karşı kutbu öteki olarak nitelendirmesine karşı ayrıcalıklı feminist bir edebi söylem geliştirerek yeni (feminist) okuma(lar) önerir bize. Bu tezin asıl amacı aşağıda açıklayacağım çok yönlü ve gerçekte birbirinden ayrı gibi görünen edebi eğilimlerin **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar'**da aynı çatı altında toplanarak Latife Tekin'de güçlü bir feminist edebiyat eleştirisi ve somut (bedensel) kadın direnişi sahası açarak kadın egemen bir edebi söylem oluşturduğunu ortaya çıkarmaktır.

Öncelikle **Sevgili Arsız Ölüm** ve **Muinar,** Fransız felsefeci ve kuramcı Michel Foucault'un **Kelimeler ve Şeyler** (2006) adlı yapıtında "Dünyanın Üslubu" bölümünde on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisini içerir. Foucault bu bilgide, on altıncı yüzyılda, tekrarlamaların ve benzerliklerin Batı kültüründe yapıcı bir rol oynadığını belirterek metinlerin çözümlemelerine ve yorumlanmalarına da önderlik ettiğini söyler. Evren, birbirine dolanan benzerliklerle doludur ve bilgiye giden yol tekrarlar dizisi benzerliklerden oluşur. Dünya üzerindeki şeyler birbirini tekrarlar ve bunlar belli biçimlerde kendilerini gösterir. Bu, özellikle insanın çevresindeki her şeyle iletişim halinde olmasıdır: İnsan evrendeki her şeyle konuşur; hava, su, toprak, ay, yıldız vs. Böylesi bir iletişimde evren ve insan birbirinde yansıyarak gene birbirine doğru çekilir ve bu kesişimden bilgi elde edilir. Foucault'ya göre, böylesi benzerliğin semantik dokusu on altıncı yüzyılda çok zengindir ve düşüncenin yeryüzünde birbirine dolanan, karışan, birbirini güçlendiren ve sınırlandıran anlamıdır (2006). Söz konusu benzerlikler—convenientia, aemulatio, kıyas ve sempati—çoğu zaman birbirleriyle kesişerek birbirilerini güçlendirirler. Gerçekte, Foucault'un anlayışına göre, evrendeki tekrarlar dizisi, benzerlikler, bir çember oluşturur. Bu çember yalnızca kendine doğru kıvrılır, kendine dönüşlü bir biçimde kendini yansıtır ve dünyanın kayıtsız şartsız benzerlikler şeklinde algılanmasını sağlar. Bu, Foucault'ya göre *Aynı*'nın bilgisidir; benzerliklerin tekrarlamalar eşliğinde, birbirinde yansımasıyla on altıncı yüzyılda her daim aynı bilgiye ulaşılır; benzerliklerden, dünya ile insanın birbirinde yansımasından oluşan bilgi kendini *Aynı*'nın bilgisine hapseder. Foucault, bu bilgide metinlerin çözümlenmesinde de Aynı'nın bilginin egemen olduğunu belirtir. Benzerlikler dili her daim birbirine dolanan, birbirini yansıtan ve dolayısıyla kendine dönüşlü bir dildir.(During, 1992:75). Bu tez çalışmasında **Sevgili Arsız Ölüm'**ün ve **Muinar'**ın anlatımının da

çoğunlukla evrenin benzerlikler dilini kullandığını ve bilgiye bu yolla ulaştığını öne sürebilirim. Bu bağlamda her iki romanın dilinin de kendine dönüşlü bir biçimde gene kendini yansıttığını ileri sürebilirim. Bu bağlamda her iki roman da dil üzerinden kendine dönüşlü olduğundan post-modernist anlatım çerçevesinde üst kurmacaya dönüşür.

Modern ve post modern anlatılarla ilişkilendirilen üst kurmaca kavramı, **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar**'da Foucaultyen benzerlik bilgisi çerçevesinde, sistematik ve bilinçli bir biçimde kendine gönderme yapar. Üst kurmaca, edebiyat eleştirmeni Patricia Waugh'un da belirttiği gibi gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırarak bilinçli olarak anlatının kurmaca olduğunun, anlamın yalnızca içsel- sözel ilişkilerden oluştuğunu, dolayısıyla dilinin de yalnızca kendine dönüşlü olduğunun altını çizer. Bu bağlamda, evrenin bilgisinin kendine dönüşlü halini içeren **Sevgili Arsız Ölüm** ve **Muinar** güçlü bir anlamda Foucaultyen üst kurmaca olarak adlandırılabilir. Ne var ki burada Foucault'un benzerlik bilgisi geleneksel çizgisine alternatif bir biçimde göze çarpar. Bu kullanım hiç şüphesiz romanların büyü ve gerçeğin alaşımını içeren büyülü gerçekçi anlatımından doğar.

İlk kez 1920lerde, öncelikle Almanya'da sanat ve resimde, anlatımcılık sonrası kendini gösteren büyülü gerçekçi anlatım zaman içinde edebiyatı da içine alır. Büyülü gerçekçi anlatım içinde us dışı edimleri, büyüyü, halk hikâyelerini, mitolojiyi barındıran ancak bütün bu öğelerin gerçeklik olgusundan kopmayarak aktarıldığı, okurda us dışının herhangi bir şüphe uyandırmadığı, mümkün olan ile mümkün olmayanı gerçekçi bir atmosferde bir araya getiren ve gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiye de gönderme yapan edebi melez bir anlatım biçimidir. Bu edebi biçim özellikle kadın yazarlar tarafından egemen edebi gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiye gönderme yaparak onu oldukça esneten ve sorunsallaştıran üst kurmacanın alternatif çoğul gerçeklikler yaratmasına giden ayrıcalıklı bir yoldur. Özellikle tek tip eril gerçekliğin alaşağı edilmesinde büyü ve gerçeğin alaşımı, gerçeğin sınırlarının genişletilmesi önemlidir. Latife Tekin, gerek **Sevgili Arsız Ölüm'de** gerekse **Muinar**'da büyü ve gerçeğin alaşımını Anadolu halk hikâyeleriyle, Anadolu efsaneleriyle, mitolojiyle birleştirerek, evrenin bilgisini büyü ve gerçeğin alaşımına sarmalar. Burada büyü, us dışı edimler ve us dışı varlıkların kabulü, Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisinde ayrıcalıklı bir konuma

bürünür. Tekin, benzerlikler bilgisinde büyülü gerçekçi anlatımıyla benzerliklerin ve *Aynı*'nın dilini öteye taşır; *Aynı*'nın kendine hapsolan dilini ve anlatımını büyü ve gerçeğin alaşımıyla dışa açar. Bu bağlamda özellikle egemen benzerlikler bilgisi, büyülü gerçekçi dilin anlatımı dışa açan, benzerlikleri öteye taşıyan kullanımı ile Foucault'nun on altıncı yüzyıl anlatısına alternatif bir biçimde gelişir. Bu durum, gerek **Sevgili Arsız Ölüm**'ü gerekse **Muinar**'ı on altıncı yüzyıl benzerlikler bilgisine dayalı Foucaultyen edebi söylemin ayrıcalıklı bir üst kurmacası haline taşır.

Yukarıdaki bağlamda, bu tez çalışmasında, söz konusu romanların Foucaultyen edebi söylemin ayrıcalıklı bir üst kurmacası haline geldiğini öne sürmekteyim. Bu ayrıcalık, yineleyeceğimiz gibi, büyülü gerçekçi anlatımın benzerlikler dilini, dolayısıyla Foucaultyen edebi söylemi, öteye taşıyarak bu gerçeklikte bir fark yaratması sonucunda kendini gösterir. Dolayısıyla evrenin benzerlikler diline sarmalanan her iki roman da, büyülü gerçekçi anlatımın özellikle erkek egemen dildeki yıkıcı etkisiyle farklılaşır. Gerek **Sevgili Arsız Ölüm**'de gerekse **Muinar**'da daha çok kadına atfedilen büyülü gerçekçi edimler, evrenin dilinde bir *farklılık* yaratarak egemen otorite karşısında alternatif bir kadın öznelliği inşasına olanak sağlar. Böylesi ayrıcalıklı Foucaultyen üst kurmaca, aslında on altıncı yüzyıl benzerlikler bilgisi dâhilinde on altıncı yüzyıl bilgisine büyük bir *farklılık* ya da *kırılma* ile geri dönüş olarak nitelendirilebilir. Zira Foucault'un benzerlik bilgisinde büyük bir fark ve kırılma yaratan, söz konusu romanların büyülü gerçekçi dilidir. Bu bağlamda, daha çok modernist ve post modernist eserlerle özdeşleştirilen büyülü gerçeklik ve edebiyattaki—özelikle kadın kurgusu anlamında—yıkıcı etkisi bu tez çalışmasında yeni bir paradigma çerçevesinde algılanabilir.

Sevgili Arsız Ölüm'ün ve **Muinar**'ın yukarıdaki ayrıcalıklı üst kurmaca statüsü ve büyülü gerçekçi anlatımı, romanların feminist okumasını da gün ışığına çıkarır. Yineleyeceğimiz gibi evrenin benzerlikler diline dolanan büyülü gerçekçi anlatımlarda, evrenin benzerlikler bilgisini izleyen kadın karakterlerdir—Atiye, Dirmit, Muinar ve Elime. Benzerliklerin izinden, özellikle erkek egemen otorite karşısında alternatif bir kadın öznelliği oluşturmak amacıyla giderler. Tez çalışmasında da inceleneceği gibi buradaki kadın karakterler büyüyü ya da büyülü edimleri, kendilerini çevreleyen baskıcı- egemen otoriteye karşısında somut bedensel

bir kadın direnişi sahası açmak için kullanırlar. Böylesi bir direniş ataerkil toplumsal ve hatta siyasi baskı karşısında alternatif bir öznellik inşasına olanak sağlar.

Görüldüğü gibi, yukarıdaki edebi eğilimler—on altıncı yüzyıl- Foucaultyen benzerlik bilgisini, üst kurmaca kavramı ve büyülü gerçeklik— söz konusu romanlar bağlamında birbirleriyle yakından ilintilidir. Bu üç edebi eğilim gerçekte birbirine dolanarak bir çember oluşturur. Bu üç edebi eğilim, özellikle egemen eril otorite karşısında alternatif, edilgen olmayan ve dilsizleştirilemeyen bir kadın özne inşasında önemlidir. Bu tez çalışmasının sonunda söz konusu çemberi tamamlamak amacıyla kısaca aktarılan bu edebi eğilimleri Fransız feminist edebiyat eleştirisi kuramcısı ve yazarı Hélène Cixous' un ecriture feminine kavramına bağlamak önemlidir. Zira bu bağ, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın okura önerdiği feminist okumayı daha da pekiştirerek bu tez çalışmasında söz konusu romanlar için önereceğim olası dişil büyülü gerçekçi anlatıma giden yolu da açacaktır.

Hélène Cixous, tez çalışmasında da ayrıntılı bir biçimde inceleneceği gibi, kadına özgü bir söylemin peşindedir. Kadın için baskıcı Batı kültürünün dil ile ilişkisini açığa çıkarma çabasında erkeğin üstün ve merkez olduğu dile karşı atak geliştirir. Yapıtlarını 1970lerde, Fransız Feminist Eleştiri bağlamında vermeye başlayan Cixous, Batı kültürün diline karşı bir atak geliştirmek için büyük ölçüde postyapısalcı kuramcı Derrida'ya gönderme yapar. Batı kültürünün ve dilinin Derrida'nın kuramsallaştırdığı logocentrism (söz merkezlilik) ile sınırlı kalmadığını ancak kültürün bir güç simgesi olarak fallusun öne çıktığını belirtir; dolayısıyla Batı kültürünün ve dilinin fallus merkezli olduğunu söyler. Fallus merkezli dil de, giriş bölümünün en başında gene Cixous'un "Sorties" makalesinden aktarılan ikili karşıtlıklarla kendini gösterir. Zira Batı düşüncesinde, dildeki örüntü kendini hiyerarşi ile ortaya koyar. Dolayısıyla erkek-kadın karşıtlığı fallus merkezli bir ideolojinin ürünüdür. Cixous, böylesi bir düzende kadının edilgen konuma itilmesine, sessizleştirilmesine ve öteki olarak tanımlanmasına karşın, kadın yazınına-dişil bir dile ihtiyaç olduğunu dile getirir ve dilde sözde yaratıcı güç olan fallusu ikili karşıtlıklara yer vermeyecek bir biçimde alaşağı etme çabasına girer. Bu çabanın yolu, kadın cinsiyetinin belirleyiciliği bağlamında cinsiyetle yazı şekilleri arasındaki etkileşime odaklanmaktan geçer. Fallus merkezli dili değiştirmek için kadın söylemi üzerine odaklanan ecriture feminine, dişil yazı bağlamında kadın

yazını ortaya koyma çabasındadır: "Kadınların gerçek fiziksel istekleri, eğer yazıda sembolize edilirse, zıt bir dil oluşturacağı bu eleştirinin başlangıç noktasıdır." (Humm, 1994:144). Cixous'ya göre, böylesi bir dişil dil ve kadın yazını kesinlikle doğrusal eril dilin karşısındadır, parçalıdır, kadının bedeninden ve özyaşamsal hikâyesinden yola çıkarak son derece şiirsel ve tek tip gerçeklikte yoğun eğretilemelerle bir fark ve kırılma açan bir biçemdir. Cixous, kadın yazınını fallus merkezli dil içinde büyük bir fark ve kırılma yaratan bir anlatım olarak tanımlar. Böylesi bir fark ve kırılma, kadını baskı altına alarak dilden dışlayan eril gerçekliğin anlatımın yapısını da bozguna uğratır.

Dolayısıyla burada Cixous'un dişil yazı ve kadın yazını kavramı, hem büyülü gerçekliğin tek tip gerçeklik karşısında özellikle kadın kurgusu bağlamında çoğul gerçekler, alternatif kadın öznelliği inşası ile hem de benzerlikler diline dayalı Foucaultyen edebi söylemin ayrıcalıklı üst kurmaca statüsü ile kesiştiğini pekâlâ söyleyebiliriz. **Sevgili Arsız Ölüm** ve **Muinar**, özellikle büyülü gerçekçi anlatımıyla ve dil kullanımıyla Cixous'nun dişil dilini çağrıştırır bize: Doğrusallıktan uzak, parçalı, şiirsel, erkek egemen anlatımın ironik eğretilemeler eşliğinde altının oyulduğu ve dilde yaratıcı gücün eril değil dişil olduğu bir anlatım. İlerleyen bölümlerde de inceleneceği gibi her iki roman da Foucault'un benzerlik bilgisinde alternatif bir biçimde büyü ve gerçeğin alaşımına sarmalanması eşliğinde, kadını dışlayan erkek egemen- fallus odaklı dilde büyük bir *farklılık ve* bir *kırılma* oluşturur. Böylesi bir kırılmadan alternatif bir kadın özne inşası gün ışığına çıkar. Dolayısıyla yukarıdaki üç edebi eğilimin Cixous'un dişil yazı ve kadın yazını kavramlarıyla da kesişmesi, Latife Tekin'in bu tez çalışmasında söz konusu olan romanları **Sevgili Arsız Ölüm'**ün ve **Muinar**'ın ayrıcalıklı bir edebi paradigma içinde algılanmasını sağlayacaktır. On altıncı yüzyıl benzerlik bilgisine dayalı Foucaultyen edebi söylemin bir üst kurmacası haline gelen romanlar bize olası dişil büyülü gerçeklik kavramını getirecektir. Yineleyeceğimiz gibi böylesi bir kavram, Foucault'un benzerlik bilgisinin Latife Tekin romanlarınca alternatif bir biçimde—büyü ve gerçeğin alaşımı ile— somut feminist amaçlar ve feminist bir okuma ile yollarını kesiştirir. Her iki romanda da kadın karakterler, evrenin benzerlikler bilgisini alternatif bir biçimde kullanarak kendilerine somut bir kadın direniş sahası açarak alternatif bir kadın öznelliği inşa ederler. Dolayısıyla benzerlik bilgisi, olası dişil

büyülü gerçeklik anlatımıyla bir anlamda el ele ilerler ve yalnızca anlatının içsel ve sözel bağlamına değil, kadın kurgusuna da büyük bir farklılık getirir. Dolayısıyla bu tez çalışmasında, daha geniş bir anlamda, **Sevgili Arsız Ölüm**'deki ve **Muinar**'daki benzerlik bilgisine dayalı Foucaultyen edebi söylemin, büyülü gerçekçi anlatımla alternatif bir biçimde birleşmesi sonucunda eril zihin karşısında kadın odaklı bir edebi söylemin oluştuğunu ileri sürüyorum: Olası dişil büyülü gerçekçi anlatım. Dahası böylesi ayrıcalıklı bir edebi söylem, on altıncı yüzyıl bilgi kuramına da büyük bir *farklılık* ve *kırılma* ile geri dönüş olarak nitelendirildiğinden daha çok modern ve post-modern anlatılara gönderme yapan büyülü gerçekliği yeniden tanımlamamıza ve bu bağlamda özellikle edilgen olmayan bir kadın özne inşası odaklı feminist okumayı yeniden düşünmemize olanak sağlar.

Yukarıda sözü edilen edebi eğilimleri **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar'**da tek çatı altına toplamaktaki esas amacım, her iki romanın esnek anlatımı ve birbiriyle kesişen ortak edebi dilidir. Söz konusu romanlara Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisini uygulamak ise gerçekte bu tez çalışmasına ve öne sürülen olası dişil büyülü gerçeklik kavramına giden yolu açtığı için son derece kamçılayıcıdır. Foucault'un benzerlik bilgi kuramı, her iki romanda da baskın ve çoğunlukla Anadolu kökenli olan halk hikâyeleri ve mitolojisine koşut gider. Ne var ki böylesi bir koşutluk, kadın karakterlerin erkek egemen otoritenin baskılarına karşı alternatif bir öznellik inşa etmesine ve anlatıda büyük bir farklılık yaratmasına zemin hazırlar. Bütün bu öğeler, gerek **Sevgili Arsız Ölüm**'ün gerekse **Muinar**'ın **feminist** odaklı okumasında ve edebi söyleminde böylesi bir paradigma çerçevesinde ele alınmamıştır.

Latife Tekin, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ardından sırasıyla, **Berci Kristin Çöp Masalları** (1984), **Gece Dersleri** (1986), **Buzdan Kılıçlar** (1989), **Aşk İşaretleri** (1995), **Ormanda Ölüm Ölmüş** (2001), **Unutma Bahçesi** (2004) ve **Muinar** (2006) adlı eserleri vermiştir. Özellikle ikinci romanı **Berci Kristin**, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün birikimiyle yazılmıştır ve büyük şehirde bir gece kondu semtinin büyülü kuruluş hikâyesini anlatır. Anadolu halk hikâyeleri ile bezeli bu roman ayrıca bir inceleme konusu olup birçok çözümlemeye tabii tutulmuştur. **Gece Dersleri** ise, Tekin'in birinci tekil şahıs anlatıcı(ları) kullandığı ilk romanı olup, 1980 öncesi siyasi yaşamın son derece kişisel bir dökümüdür. **Gece Dersleri**, eskiden bir militan olan anlatıcının

geçmişiyle sancılı ve öfkeli bir biçimde hesaplaşmasının parçalı ve dağınık ancak anlamda bütünsel bir anlatısıdır. Jale Parla'nın **Don Kişot'tan Bügüne Roman** adlı yapıtında Nurdan Gürbilek'ten şöyle aktarır: "Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin'e oranla çok daha görsel algılanabilecek bir metin var şimdi karşımızda. Daha parçalı; kesintisiz bir anlatı zinciri olarak değil, kâğıt üzerinde bıraktığı boşluklarla parça parça algılanan, öyle algılanması istenmiş roman… Sevgili Arsız Ölüm ile Berci Kristin'de görülmeyen bir üslupçuluk vardır… **Sevgili Arsız Ölüm**'ün gerilimsiz akışı, **Berci Kristin**'in ne kadar episodik olursa olsun bir duvar halısı gibi dokunmuş bütünlüklü yapısı bozulmuş…" (2000:344). Dahası, Latife Tekin, bir anlamda yoksulların yaşamlarına daha farklı bir anlayışla, siyasi ve felsefi boyutuyla **Gece Dersleri**'nde dokunmaya başlar. Ardından yoksulluk ve edebiyatın dilde anlam bulduğu bir roman **Buzdan Kılıçlar** gelir; burada büyük şehirde yaşamın kıyısında yaşayan insanların zenginlik hayallerinin sıra dışı sesinden gider Tekin. Kalbinin yoksullardan yana olduğunu söylerken onların kazanmasını sağlayacak farklı bir dil arayışına girer; şehirde parayı arayan insanın, sokağın olağan diliyle yazar **Buzdan Kılıçlar**'ı: "Buzdan Kılıçlar'ın sırrı, çözülmezliği sokak diliyle yazılmış olmasından gelmiyor. Kitabı, yoksul insanların kendilerine dair bilgi ve birikimi bilinçli olarak aktardıklarını kabullenerek okumaya başlamak gerekiyor." (Özer, 2005:142). **Buzdan Kılıçlar**'ın ardından **Gümüşlük Akademisi**'nin kurulmaya ve yazıya hikâyeler olarak döküldüğü yıllarda Tekin'in dille hesaplaştığı **Aşk İşaretleri** gelir. Bu, aslında oldukça içe dönük bir yaşam anlayışının Tekin'in dilindeki habercisidir: "Dili, kendilerinin kullanmadığı bir biçimde kullanan birinin etkisi altına giren gençlerden söz ediyorum bu kitapta." der Latife Tekin (2002). **Aşk İşaretleri**, büyük şehirde varoşta yaşayan bir grup gencin yaşamı bağlamında bir anlamda "aydınlanma"nın hikâyesidir. **Aşk İşaretleri**'nde Tekin, ilk ilki romanında görülen Anadolu halk hikâyelerine ve mitolojisine dayalı anlatımın izlerini silmiştir. Ardından gelen **Ormanda Ölüm Yokmuş**'ta Yasemin ve Emin'in düş kırıkları ve acılar eşliğindeki aşkını anlatır; insanın bir yerden başka bir yere kendine bir anlamda başka bir gözle bakmasının romanıdır bu. Ormandan şehre dönüşün hüzünlü ve alegorik hikâyesidir. 2004 yılında yayımlanan **Unutma Bahçesi** ise **Ormanda Ölüm Yokmuş'un** kahramanlarının şehirdeki hikâyesinin izdüşümüdür. Şeref'in "unutma bahçesi"ne dünya üstündeki her şeyi bilinçli bir biçimde unutmak

isteyenleri misafir eder. Unutma Bahçesi'nde özellikle Tebessüm'ün ve bahçedekilerin unutma-unutamama hikâyesi üzerinden şehirden kaçıp kurtulmak isteyenlerin ütopyasını sunuyor bize: "Bomboş unutabilsek, unutmadan yanayım ben... Ama unuttukça insanın anıları çoğalıyor." (2004).

Bu tez çalışmasında, belirttiğimiz gibi, Latife Tekin'in yukarıda saydığımız romanlarına değil ancak yalnızca **Sevgili Arsız Ölüm**'e ve **Muinar**'a odaklanılacaktır. Zira her iki roman Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisini içerir ve bu bilgi Anadolu halk hikâyeleri, halk söylenceleri, Anadolu mitolojisine sarmalanması bağlamında birbirine koşut gider. Dahası her iki roman özellikle kadın kurgusu bağlamında da birbirine koşuttur; büyülü gerçekçi dilin eril anlatım üzerindeki yıkıcı etkisi **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar**'da karşı- bir feminist söylem geliştirerek alternatif bir kadın öznelliği inşa eder. Dolayısıyla, bu tez çalışmasının esas amacı olan olası dişil büyülü gerçekliğe giden yolda, gerek Foucault'un benzerlik bilgisine dayalı üst kurmacası gerekse büyülü gerçekçi anlatım yalnızca **Sevgili Arsız Ölüm** ve **Muinar**'da kendini güçlü bir biçimde ortaya koyar; feminist edebiyat eleştirisi bağlamında hem okur olarak kadına yönelik, hem de yazar olarak kadına yönelik eleştiride eril zihnin ulaşamayacağı bir pratik geliştirir.

Bu tezin birinci bölümünde, kuramsal çerçeve bağlamında, **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar**'daki Foucaultyen edebi söylemi gün ışığına çıkarmak amacıyla Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisine odaklanılacaktır. Ardından, benzerlikler dili örüntüsüyle oluşan üst kurmaca kavramı ve anlatısı incelenecektir. Bir sonraki bölümde, üst kurmacanın bir uzantısı olan büyülü gerçekçiliğe ve edebiyattaki serüvenine odaklanılacaktır. Bu bağlamda, büyülü gerçekçi anlatımın özellikle çağdaş kadın edebiyatında erkek egemen dil karşısındaki yıkıcı etkisi ayrıca incelenecektir. Kuramsal çerçevenin ardından, "Sevgili Arsız Ölüm ve Foucaultyen Benzerlik Bilgisinde Alternatif Kadın Öznelliği" adlı bölüm, romanı Foucaultyen paradigma içinde ele alarak kadın kurgusuna odaklanacaktır. "Sevgili Arsız Ölüm'de Büyülü Gerçekçi Eğilimler ve Eril iktidarın Çöküşü" adlı bölüm ise, romandaki büyülü gerçekçi anlatımın erkek egemen otorite karşısında yıkıcılığını ve gene alternatif bir kadın öznenin inşasını inceleyecektir. Bir sonraki bölüm "Muinar ve Foucaultyen Benzerlik Bilgisinde Alternatif Kadın Öznelliği", romanda Foucault'un benzerlik bilgisi ışığında kadın kurgusuna yönelecektir. "Muinar'da On Binyıl

Öncesinden Bugüne Büyülü gerçekçi Hünerler ve Erkek Egemen İktidarın El Değiştirmesi" adlı son çözümleme ise gene büyülü gerçekçi anlatımın egemen otorite karşısında nasıl işlediğine ilişkin dişil bir direniş sahası inşasını ele alarak tezin tümüne ilişkin olası dişil büyülü gerçeklik anlatımına odaklanacaktır.

Sevgili Arsız Ölüm ve Muinar'ın Büyülü Dünyası

Latife Tekin'in bu tez çalışmasındaki söz konusu romanlardaki büyü ve gerçeğin alaşımına ilişkin anlatım ile özellikle büyülü edimler ve büyülü varlıkları daha net kavrayarak erkek egemen otorite karşısındaki işlevine odaklanmak, romanların çözümlemeleri için ayrıca önemlidir. Latife Tekin, özellikle 1980 sonrasında, özyaşamsal ilk romanı **Sevgili Arsız Ölüm** ile Türk Edebiyatı'nda hem biçem hem de içerik anlamında yepyeni bir anlatım ortaya koyarak post-modernist edebiyatın örneklerini verir. **Sevgili Arsız Ölüm** ile başlayan ve özellikle yazı (dil)-yokluk-yoksunluk arasındaki ilişkiyi büyü ve gerçeğin alaşımından oluşan büyülü gerçekçi anlatımla hikâyeleyerek geleneksel edebi gerçekliğin ve geleneksel edebi tarihin de dışına çıkar. Böylesi bir anlatım biçimi o güne değin çokça denenmemiş olup edebiyatta tek tip gerçeklik-toplumsal gerçeklik karşısında çoğul gerçekler ve çoğul kimlikler inşasında önemlidir. Zira köyden büyük şehre göç eden bir aileyi ve modernleşme süreci içinde çektikleri sıkıntıları anlatan Tekin, Anadolu halkının konuşma kalıplarını, halk hikâyelerini, masalları Anadolu mitolojisini yeniden harmanlayarak yeni bir biçem yaratmak ister. Bu biçem, yukarıda söz edilen feminist edebiyat eleştirisi için de ayrıca önemlidir. Hem yazara dönük hem de okura dönük feminist edebiyat eleştirisi çerçevesinde Tekin özellikle **Sevgili Arsız Ölüm**'de Nurdan Gürbilek'in " Mırıltıdan Dile" adlı makalesinde aktardığı gibi, dil ile yokluk-yoksunluk arasındaki ilişkiye odaklanır: "Yoksulluğu hep dilsizlik olarak tarif etti Latife Tekin. Anlattığı hikâyelerde hep ikiye ayrılıyor dünya. Dilsizler, saf, sade, çocuk kalmış insanlar var bir yanda. Bir de ötekiler, dile hâkim olanlar, dil sayesinde kendilerine dışarıdan, başkalarına yukarıdan bakabilenler… Tekin'in dille kurduğu bağı, yazıyla ilişkisini bu eksende anlamlandırmak istiyorum… Bu iki dünya arasında bir geçiş; bir mırıltıdan dile geçiş… Mırıltı sözcüğünü seçmem boşuna

değil. Latife Tekin hem yazdıklarından hem de kendisiyle yapılan söyleşilerde ısrarla bu sözcüğü tekrarlardı. Yoksulları, yoksul olmayanların öğrenemeyeceği "sessiz işaretleriyle" yüzyıllardan beri durmadan mırıldanan insanlar olarak tanımladı. (2005:38). Gürbilek'in Tekin üzerine bu uzun alıntısından da anlaşılacağı gibi, dil hem gerçek anlamda yoksulluğa gönderme yaparken edebi tarihin içinde dile düşememişleri—dilden yoksunları—da büyük ölçüde içerir. **Sevgili Arsız Ölüm'**de Aktaş ailesinin ilkin köyde başlayan sonra büyük şehirde devam eden yaşam mücadelesi, baba Huvat, anne Atiye, kardeşler Nuğber, Halit, Mahmut, evin sessiz gelini Zekiye ve özellikle Dirmit'in yoksulluğu ve dolayısıyla dilden yoksunluğu Latife Tekin'in özyaşamsal hikâyesi ve sezgileriyle, özellikle kadın karakterlerin görünürlüğü üzerinden mitik ve halk hikâyeleri dilinde aktarılır. Bu bağlamda Latife Tekin, yukarıda söz edilen feminist edebiyat eleştirisinde erkeğin karşı kutbu olarak konumlanan kadının—romanda Atiye'nin ve Dirmit'in dilden yoksunluğunu ve karşı mücadele biçimlerini—edebi tarihin içine katar. Aşağıda değineceğimiz büyülü gerçekçi anlatımla özellikle kadını erkek egemen anlatıma alternatif bir biçimde dile düşürür; dilden yoksunluğu görünür kılar. Dahası Nurdan Gürbilek'in tanımladığı mırıltıyı bir anlamda dile çevirir. Kadının içindeki cevheri işlemesine ilişkin, kendilerini çevreleyen ataerkil baskıya karşı yokluk dilinden yepyeni bir dil ve kadın kurgusu yaratır.

Sevgili Arsız Ölüm, 1983 yılında yayımlanmasından bugüne dek çokça çözümlemelere konu olur. Öncelikle romanın konusu hayli eğretilemeli ve büyü ve gerçeğin alaşımı anlatımına karşın sadedir ve yineleyeceğimiz gibi Latife Tekin'in kendi yaşamından damıttıklarıdır:

"1957 yılında Kayseri'nin Bünyan kasabasına bağlı Karacefenk köyünde doğdum. Yürümeyi öğrenir öğrenmez okula başladım. Okul, evimizin erkek odasıydı. Sedirlerin altından cinlerle oynaşırken okumayı, yazmayı öğrendim. Karacafenk'te sedirlerin altında cinler ve periler yaşardı. Çocukluğum onların arasında geçti. Gizlice onların derneğine girdim. Evlerini gezdim. Düğünlerine gittim. Dillerini, gündüz ve gece oyunlarını öğrendim. Babam İstanbul'da çalışırdı. Annem, yüreği yaralı, garip bir kadın… Okuyup yazar, dikiş diker, iğne yapar, Kürtçe ve Arapça bilirdi… Babam İstanbul'dan torba dolusu parayla döner, köyü

başına toplardı. Evimiz tuhaf aletlerle doluydu… Zemberekli saat, radyo, gramofon, mavi kocaman bir yolcu otobüsü… Tulumba, kamyon ve traktör…" (Özer, 2005:22)
Yukarıdaki özyaşamsal bağlamda, maceraya son derece düşkün, okuma yazması olmayan baba Huvat, çoğu kez ailesini köyde bırakarak büyük şehirde yeni umutların, yeni keşiflerin peşi sıra gider; otobüs, televizyon, su tulumbası şehirden köye getirdiği yeni keşiflerdir. Huvat, bütün bunlarla köyde itibarını arttırmak ister; ancak bir gün yanında şehirli bir kadınla gelerek bütün köy halkını şaşırtır. Huvat'ın evlendiği ve köydekilerin aksine okuma yazma bilen Atiye, sahneye edilgenlikten ve sessizlikten fırlar; köy halkı ilkin kendilerine yabancı olan bu kadını dışlarlar. Ne var ki Atiye özellikle erkek egemen toplumda kadın direnişini kendi yollarıyla, bedeninden fırlayan ayrıcalıklı büyülü edimlerle, açacaktır. Köyde Atiye dört çocuk dünyaya getirir: Nuğber, Halit, Seyit, Dirmit ve Mahmut. Böylesi erkek egemen bir ailede büyümekte olan genç kadın Dirmit, annesi Atiye'den daha ayrıcalıklı bir biçimde kadın direnişi sağlayarak eril zihin karşısında alternatif bir kadın öznelliği yaratacaktır.

Sevgili Arsız Ölüm'de Akçalı köyünde, Aktaş ailesinin yaşamı gündelik olaylar ekseninde büyüyle, olağan dışı edimlerle harmanlanır; köylüler büyülü, us dış edimler ve gerçeğin alaşımı çerçevesinde, us dışı olayların gerçek hayatın olağan bir parçası olarak kabul gördüğü bir yaşam sürer. Bu, ileride açıklanacak büyülü gerçekçi anlatımın da kayıtsız şartsız koşuludur gerçekte. Aktaş ailesinin köyden büyük şehre göçüyle birlikte şehirdeki yaşamı da köydeki büyülü gerçekçi yaşama benzer; us dışı olaylar gene gerçeklikten kopmadan aktarılır; büyülü edimler her günlük sıradan yaşamın bir parçası olarak kabul görür. Ne var ki şehirdeki yaşam çok zorludur aile için. Daha iyi şartlar için geldikleri büyük şehirde işsizlik ve yoksulluk aileyi pençesine alıverir; baba Huvat, Halit, Seyit ve Mahmut işsizlikle boğuşur. Aile, yeni gelinleri Zekiye ile tek göz bir eve yerleşir. Artık anne Atiye ve özellikle Dirmit, büyük şehre alışma ve mücadele sürecinde, erkek egemen aile içindeki baskılara karşın kendilerince somut bir kadın direnişi ortaya koyma çabasına girer; eril otorite karşısında edilgen olmayan, sessizleştirilemeyen alternatif bir kadın öznelliği inşa ederler. Bu çerçevede Latife Tekin, 1950-1960 ların kırsaldan büyük şehre iç göç meselesini, iç göç ekseninde modernleşme sürecini ve etkilerini, 1970-1980 arası askeri müdahaleler eşliğindeki sivil ve siyasi huzursuzluğu büyü ve

gerçeğin ışığında doğrusal olmayan bir biçimde ele alarak edebi ile tarihi bir anlamda yeni bir biçemde buluşturur.

Muinar ise anlatımı ve büyülü gerçekçi dil kullanımıyla Tekin'in "evinin diliyle" (2005) yazdığı **Sevgili Arsız Ölüm**'ü çağrıştırır; ancak **Muinar**, daha parçalı, zamansız ve mitik bir metindir. Tek bir olay örgüsü etrafında dönmez. Muinar bir iç sestir, bir gölgedir. Günün birinde yazar Elime'nin içinde uyanan ve ona evrenin alternatif benzerlikler bilgisini, kadınca dilini dağ tepe gezdirerek öğreten bir kocakarıdır. "Dünyayı kurtarmak için inmiş ruhlar, bir tek kadınların içinde 'bir şey' sakladığına inanıyorlar" der Latife Tekin Muinar için. Bu bağlamda roman, iki kadın üzerinden, Muinar ile Elime'nin sayısız konudan—politika, fal, bulmaca, araba yarışları, nükleer savaşlar, Amerika, Kürt, Ermeni meseleleri, erkeğin kadına hükmetmesi, sessizleştirilen, atılan kadınlar, doğa, yok oluş Körfez savaşı, yazma edimi, yazarlık vs.— çene çalmasının parçalı mitik hikâyesidir. Muinar, tarih öncesinden, on binyıl öncesinden devşirdiği kadın hikâyeleriyle yirmi birinci yüzyıla kadar uzanan, kadına gerçekte unuttuğu evrenin bilgisini hatırlatmayı amaçlayan ve bunu da büyü ve gerçeğin alaşımı ile melez bir anlatımla ortaya koyan bir metindir. Us dışı olayların okurda şüphe uyandırmadığı ancak zamansız, doğrusal olmayan ve fallus odaklı dile meydan okuyan siyasi ve feminize edilen bir anlatıdır.

Latife Tekin'in bu tez çalışmasındaki romanlarına ilişkin büyülü gerçekçi dünyası, öncelikle **Sevgili Arsız Ölüm'**de yineleyeceğimiz gibi, Anadolu halk hikâyeleriyle, mitolojisiyle, İslam ve İslam öncesi büyülü anlatılarla bezelidir. Aynı edebi örüntü **Muinar**'da da çokça yer alır. Ne var ki **Sevgili Arsız Ölüm**'de baskın us dışı edimler ya da varlıklar "cin"lerdir. Cinlerle konuşma ya da doğaüstü varlıklarla iletişime geçme, denizle, güneşle, ay ile konuşma, edebiyat eleştirmeni Berna Moran'ın da belirttiği gibi çoğunlukla **Dede Korkut Hikâyeleri'**ne, **Evliya Çelebi**'ye, **Deli Dumrul Hikâyeleri'ne** gönderme yapar. Evrendeki diğer varlıklarla iletişime geçme ve gerçekte bir monologu sürdürme özellikle **Dede Korkut Hikâyeleri**'nde görülür. Bu bağlamda, özellikle **Dede Korkut Hikâyeleri**'nin izini süren Sema Aslan da Dede **Korkut Hikâyeleri**'nde çaresizlik hissinin, insanları evrendeki diğer varlıklara doğru çektiğinin altını çizer. Örnek olarak avdan dönen ve evini yıkık bir halde gören Salur Kazan ilkin bu isyanını toprakla, suyla ve daha sonra köpekle paylaşır. Düşmanları tarafından idam edilecek olan Uruz bir ağaçla

konuşmak ister. (2008). Bütün bu öğeler **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar**'da baskındır; romandaki kadın karakterler çoğu zaman çaresizlik ve kendilerini çevreleyen egemen otoriteyi alaşağı etmek hissiyle evrenin diline, taşın, toprağın diline sığınır. Ne var ki söz konusu romanlardaki böylesi bir kaçış, **Dede Korkut Hikâyeleri** gibi bir monolog yerine diyalog olarak karşımıza çıkar. Dahası, **Sevgili Arsız Ölüm'**de ve **Muinar'**da evrenin diline sığınma, gerçekte Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgi kuramına da koşut giden ayrıcalıklı bir durumdur.

Sevgili Arsız Ölüm'de özellikle Atiye karakterinin Azrail ile konuşmaların ve Azrail-Atiye trajikomik savaşının kökeni de **Deli Dumrul Hikâyesi'ne** bağlanır (2008). Azrail de tıpkı Atiye'nin göğsüne indiği gibi, Deli Dumrul'un göğsüne çökerek onunla yaşam pazarlığı yapar. Azrail, Deli Dumrul'dan yerine yaşamını bağışlayacak birini bulduğu takdirde onu serbest bırakacağını belirtir. (2008). Böylesi büyülü pazarlıklar Atiye karakteri üzerinden de **Sevgili Arsız Ölüm**'de çokça karşımıza çıkar. Dahası **Muinar**'da da Güldin Gaşka adlı zamansız- mitik kadın karakter, Azrail ile karşılaşarak ona meydan okur ve halk hikâyelerindeki gibi evrendeki diğer varlıklarla iletişim haline geçer.

Sevgili Arsız Ölüm'de ve aynı zamanda **Muinar**'da görülen bir başka ortak büyülü gerçekçi öğe, her iki romanda erkek egemen otoriteyi tehdit eden Sarıkız Efsanesi'dir. **Sevgili Arsız Ölüm**'de, Akçalı Köyü'ne gelerek köydeki erkekleri kontrolü altına alma istemi ve erkek egemen iktidarı tersyüz etme çabası böylesi mitik bir kadın kurgusu üzerinden aktarılır. Gerçekte Sarıkız Efsanesi Ali Erdin'in **Kaz Dağı'nın Sarı Kız Efsanesi** kitabına göre şöyledir:

"Bir zamanlar, Çanakkale'nin Ayvacık yöresinden Cılbak Baba adında bir çoban, karısı öldükten sonra kızını yanına alarak Güre'nin Kavurmacılar Köyü'ne yerleşir. Baba sürülerini otlatırken, kızının canı sıkılmasın diye ona da bir miktar kaz alır. Dağlara birlikte çıkıp, birlikte dönerler. Cılbak Baba hacca gitmek ister ve kızını köyde aile reisi imam olan bir aileye teslim eder. Sarıkız çok alımlı bir genç kız olmuştur. Köyün delikanlıları onunla evlenmek için yarış halindedir. Ama Sarıkız hiç birine yüz vermemektedir. Buna katlanamayan delikanlılar Sarıkız'ın namusu hakkında olmadık dedikodular yaparak, Hacdan dönen babanın kulağına kadar ulaştırırlar. Madem ki iş bu hale geldi, bu lekeyi

temizlemek gerek diyerek, babası kızının ölüm fermanını imzalar. Ama kendi elleriyle dünyadaki biricik kızını öldürmeye kıyamaz. Ertesi gün Sarıkız'ı ve kazları alarak yaylaya çıkar. Sarıkız, köyün çıkışında kendisine bozuk yumurta atarak hakaret edenlere beddua eder. Cılbak Baba, kızını oyuna getirerek, dağda yalnız bırakıp köye geri döner. O güne kadar kimse Kazdağı'nda yalnız başına sabahlayıp geri dönmemiştir. Yıllar sonra, Sarıkız'ın ermişlik mertebesine yükselip kazlarıyla birlikte dağlarda dolaştığına dair söylentiler duyan baba, kızının hasretine dayanamayarak onu ilk bıraktığı yere, Sarıkız Tepesi'ne çıkar. Kızını karşısında görünce yaptıklarından bin pişman olduğunu anlatır. Namaz vakti yaklaşınca, abdest almak için kızından acele su ister. Sarıkız, babasına su dolu bir kova getirir. Ancak su tatlı değil tuzludur. Baba, tuzlu su yerine tatlı su istediğini kızına iletir ve tuzlu su aniden tatlı suya dönüşür. Gözleri yaşla dolan baba, köylülerin dediği gibi artık kızının ermiş olduğuna inanır. Cılbak Baba kızından özür diler. Baba utancından karşı tepeye koşar. Çok geçmeden Kazdağı'nın üzerine siyah bir bulut çöker. Bulutlar dağıldıktan sonra Sarıkız ve babasını arayan çobanlar, onları iki ayrı tepe üzerinde ölü olarak bulurlar ve oraya gömerek taştan türbe yaparlar." (1996:200-205). Görüldüğü gibi Sarıkız, erkek egemen söylem odaklı bir efsanedir; ne var ki çözümlemelerde de görüleceği gibi Latife Tekin büyülü edimleri daha çok kadına atfederek böylesi edimlerin eril otorite üzerindeki yıkıcı etkisine odaklanacaktır; Tekin güçlü bir anlamda eril efsaneyi siyasallaştırarak onu feminize edecektir. Bu edebi tutum, bu tezde öne sürülen olası dişil büyülü gerçekliği de pekiştirecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM
1. KURAMSAL ÇERÇEVE: SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM VE MUİNAR'DA EDEBİ SÖYLEM

Bu kuramsal bölüm, bu tez çalışması içinde birbiriyle kesişen farklı edebi eğilimleri inceler. Söz konusu edebi eğilimleri birbirleriyle kesiştirerek kullanmaktaki amacım Latife Tekin'in **Sevgili Arsız Ölüm** ve **Muinar** adlı romanlarındaki (ayrıcalıklı) edebi söylemi ve benzer alternatif kadın öznelliğini ortaya çıkarmaktır. Böylece her iki romanın, feminist bakış açısıyla derinlikli bir biçimde yeniden okunmasına zemin hazırlanacaktır.

Bu bölüm öncelikle Michel Foucault'un **Kelimeler ve Şeyler**[9] (2006**)** adlı yapıtında, "Dünyanın Üslubu" adlı bölümünde on altıncı yüzyıl "benzerlik" bilgisine odaklanır. Tezin giriş bölümünde de belirttiğim üzere, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın anlatısı büyük çoğunlukla Foucault'ın on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisi betimlemesini içerir. Her iki romanın da hikâyelemesi birbirine sonsuz bir biçimde ayna tutan tekrarlamalar ve benzerlikler üzerine odaklanır. **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar**'daki her bir benzerlik şekli birbirine dönerek kendi kendini yansıtır. Bu durum da her iki romanın kendine dönüşlü bir dile sahip olmasını, dolayısıyla yalnızca roman diline odaklanmayı sağlar. Böylesi benzerlik ve tekrarlardan oluşan kendine dönme, gerçekte **Sevgili Arsız Ölüm**'ü ve **Muinar**'ı Foucaultyen edebi söylem odaklı bir üst kurmaca haline getirir. Dolayısıyla, bu kuramsal bölümün ikinci aşaması, bir edebi kavram olan üst kurmaca ve üst kurmaca anlatısına odaklanır.

Latife Tekin'in bu tez çalışmasındaki romanlarında, benzerlik bilgisine dayanarak bir üst kurmaca yaratılırken, aynı zamanda büyü ve gerçeklik alaşımını da birlikte kullanılır. Tezin giriş kısmında da belirtildiği üzere, **Sevgili Arsız Ölüm**'deki ve **Muinar**'daki Foucaultyen benzerlik bilgisi, romanların büyülü gerçekçi dilini de büyük ölçüde yaratan Anadolu halk hikâyelerinden, Anadolu mitolojisinden, masallardan beslenir. Bu biçim bir hikâyeleme ayrıca önemlidir. Böylesi bir

[9] Özgün adı, **The Order of Things**, New York, Vintage Books, 2002.

hikâyeleme yalnızca Foucaultyen bir üst kurmaca yaratmakla kalmaz; bu üst kurmacayı da bir adım öteye taşıyarak daha ayrıcalıklı bir anlatım zemini hazırlar. İlerleyen bölümlerde de açıklanacağı gibi, romanların büyülü gerçekçi dili, birbirini her daim tekrar eden, kendini birbirine kapalı bir biçimde çoğaltan ve kendine dönüşlü benzerlikler dizisine bir ayrıcalık getirir. Büyülü gerçekçi anlatım, özellikle de aşağıda açıklanacağı bağlamda büyülü gerçekçi yazı(m), her iki romanın içerdiği benzerlik dilini tekrarlamalar ile kendi içine hapsetmez; aksine, Latife Tekin'in kullandığı büyülü anlatım, benzerlikleri ve tekrarlamaları roman dilinin dışına doğru açar. Dolayısıyla bu tezin inceleme konusu olan büyülü gerçekçi dil ve anlatımı, Foucaultyen benzerlik bilgisinde büyük bir fark yaratır; hatta bir kırılma ortaya koyar. Böylece büyülü gerçekçi her iki roman da Foucaultyen edebi söylemin ayrıcalıklı bir üst kurmacası haline gelir.

Son olarak, yukarıda söz edilen bağlam çerçevesinde, bu kuram bölümü büyülü gerçekçilik kavramına ve onun özellikle çağdaş edebiyattaki serüvenine odaklanır. Büyülü gerçekçilik kavramının tanımı ve tarihsel gelişimi anlatılır. Ayrıca, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın büyülü gerçekçi dili, gerçekçiliğin değişmez tek tip biçimini ve dolayısıyla romanlardaki eril otoriteyi altüst etme çabasına giriştiğinden, büyülü gerçekçi anlatımın özellikle çağdaş kadın yazarlar tarafınca geleneksel edebi anlatım karşısında nasıl bir alternatif biçim geliştirildiği de ayrıntılı bir biçimde incelenir. Böylece, başlangıçta da söz edildiği üzere, böylesi farklı edebi eğilimlerin aynı çatı altında toplanması, gerek **Sevgili Arsız Ölüm**'ün gerekse **Muinar**'ın ayrıcalıklı ve feminist bakış odaklı yeni- okumasını sağlar.

1.1 Tekrarlamalar ve Benzerlik: Dünyanın Üslubu

Öncelikli olarak, Foucault, on altıncı yüzyılda, tekrarlamaların ve benzerliklerin Batı kültüründe yapıcı bir rol oynadığını söyler: "Benzerlik, Batı kültüründe XVI. yüzyılın sonuna kadar yapıcı bir rol oynamıştır. Metinlerin çözümlenme ve yorumlanmalarına büyük ölçüde o egemen olmuştur; simgeler oyununu düzene sokan, görünen ve görünmeyen şeylerin bilgisine izin veren, onları temsil etme sanatına rehberlik eden o olmuştur. Dünya kendi üzerine dolanmaktaydı; yeryüzü

gökyüzünü tekrarlamakta, çehreler yıldızlarda yansımakta ve bitki insana yarayan sırlarını saplarında geliştirmekteydi. Resim mekânı taklit etmekteydi. Ve temsil – ister şenlik, ister bilgi olsun- kendini tekrar olarak sunmaktaydı: hayatın tiyatrosu ve dünyanın aynası; her dil onun kendini haber verme biçimine bu başlığı koyuyor ve onun konuşma hakkını böyle formüle ediyordu." (Foucault,2006:45). Burada, bilginin tekrarlardan oluştuğu görülür. Foucault'ya göre, bilginin kaynağı tekrarlamalarından gücünden geçer. Foucault, burada benzerlik adlı diğer kavramı da ele alır ve bu kavramı tekrarlama ile aynı anlama gelecek biçimde kullanır. Ona göre tekrarlamalar, benzerliğin biçimlerinden başka bir şey değildir gerçekte. Benzerlik kavramını bilgi edinme faaliyetlerinin düzenlenmesine yönelik kullanır. Dünya üzerindeki şeyler birbirini tekrarlar ve bunlar belli biçimlerde kendilerini gösterirler: "Benzerliğin semantik dokusu XVI. yüzyılda çok zengindir. Ve düşüncenin yeryüzünde birbirine dolanan, karışan, birbirini güçlendiren veya sınırlandıran. birçok kavramı vardır; esaslı olan dört tanesi vardır: Convenientia, aemulatio[10] (conventientia'nın başka bir biçimi), kıyas ve sempati." (A.e.). Bu benzerlikler, zaman zaman birbirleriyle çakışıp kesişerek birbirilerini güçlendirirler. Dolayısıyla birbirlerinden de çok farklı değildirler. Gerçekte, Foucault'un anlayışına göre, bir çember oluştururlar. Bu çember yalnızca kendine doğru kıvrılır, kendini yansıtır ve dünyanın kayıtsız şartsız benzerlikler şeklinde algılanmasını sağlar.

Birinci benzerlik şekli convenientia'dır. Bu, dünya üzerindeki şeylerin, hareketlerin, etkilerin birbirine yaklaşması, birbirileriyle uzamsal boyutta konuşmasıdır: "Birbirine yaklaşan, bitişen şeyler "yakın"dırlar; birbirine temas etmekte, kenarları birbirine karışmakta, birinin sonu diğerinin başlangıcını belirlemektedir. Bu sayede, hareket ve şeyler arasında iletişim kurulmakta, etkiler, tutkular ve özellikler için de aynı durum söz konusu olmaktadır. Böylece, şeylerin bu kavşağından itibaren ortaya bir benzerlik çıkmaktadır. Ve sonra bu temastan yeni benzerlikler doğmaktadır; ortak bir rejim kendini dayatmaktadır… Dünyanın geniş ölçekli senktası içinde farklı varlıklar kendilerini birbirine göre düzenlemektedir; bitki hayvanla, kara denizle, insan çevresindeki her şeyle iletişim kurmaktadır.

[10] Bu tez çalışmasında, Foucault'un özgün adı **The Order of Things (**2002) olan yapıtının Mehmet Ali Kılıçbay çevirisini kullanmaktayım. Yapıtın Türkçe çevirisinde bazı kavramlar özellikle özgün dilinde bırakılmıştır. **Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerin Arkeolojisi** , Ankara, İmge Yayınları, 2006.

Benzerlik, sıraları geldiğinde başka benzerlikler sağlayan komşulukları dayatmaktadır. Yer ve benzerlik birbirine dolanmaktadır." (A.e.s.47). Bununla epeyce yakından ilintili ikinci benzerlik şekli ise aemulatio'dur. Convenientia'dan çok farklı olmamakla birlikte, aemulatio yer yasasından kurtulur ve daha serbest bir mesafe içinde hareket eder: "…Sanki uzamsal hareket kopmuş ve zincirin birbirinden ayrılmış olan halkaları, çemberlerini birbirlerinden uzakta, temassız bir benzerliğe göre yeniden üretiyorlarmış. Bu cins benzerliğin içinde yansımaya ve aynaya ilişkin bir şey vardır; dünyaya dağılmış şeyler, onun aracılığıyla birbirlerine cevap vermektedirler. İnsan yüzü, uzaktan gökyüzüyle, Tanrının bilgeliğiyle yetersiz bir şekilde rekabet etmektedir; aynı şekilde, iki göz sınırlı parlaklığıyla, geniş ve aynı gökyüzünün yaydığı büyük aydınlığı yansıtmaktadır. Şeyler…bu ilişkiyle evrenin bir ucundan diğerine, aralarında bağlantı veya yakınlık olmadan birbirilerini taklit edebililer: dünya, aynada yeniden ikili hale gelmesiyle kendine özgü olan mesafeyi ilga etmektedir…" (A.e.s.49.). Burada Foucault, evrende birbirinin " doğal ikizliği" işlevini üstlenen imgeler bulunduğunu belirtir. Örnek olarak, karanlık gökyüzü, yıldızların serpili olduğu gökyüzünün aynasıdır. Böylece, aemulatio convenientia gibi bir dizi benzerlikler zinciri oluşturmaktan çok evrende benzerlikler üzerine kurulu yansımalarla halkalar meydana getirir.

Foucault'ya göre, on altıncı yüzyıl bilgisinde üçüncü benzerlik şekli kıyas'tır. Bu biçim, Yunan bilim ve Orta Çağ'a kadar uzanır. Foucault, kıyas'ta convenientia ve aemulatio benzerliklerinin son derece baskın çıktığının altını çizer: "Convenientia ve aemulatio, bu kıyas'ın içinde çakışmaktadır. Kıyas, tıpkı aemulatio gibi benzerliklerin harika çarpışmalarını sağlamaktadır; ama convenientia gibi bağlar ve eklemlerden de söz etmektedir. Gücü muazzamdır, çünkü ele aldığı benzerlikler bizatihi şeylerin görünen ve kitlesel benzerlikleri değildir; ilişkilerin daha ince benzerliklerinin bulunması onun için yeterlidir." (Foucault, 2006:51). Bunu göstermek için Foucault "şeyler" ve "parlaklık" arasındaki ilişkiye odaklanır: "Örneğin, yıldızların içinde parladıkları gökyüzüyle olan ilişkileri aynı zamanda ot ile yeryüzü, canlılar ile oturdukları dünya, madenler ve elmaslar ile içine gömüldükleri kayalar, duygu organları ile harekete geçirdikleri çehre… arasında bulunmaktadır. Bir kıyas… kendi üzerinde tersine de dönebilir. Bitki ile hayvan arasındaki eski kıyas (bitki, başını aşağıda tutan, ağzı–veya kökleri– toprağa gömülü

olan bir hayvandır) burada ne eleştirilmekte ne de reddedilmektedir." (A.e.). Böylece Foucault'ya göre kıyas, gözle görünmenin ötesinde tekrarlamalar dizisi yaratarak çok daha kapsayıcı bir benzerlik yaratır. Bu kapsayıcı özellikle ilintili olarak dördüncü ve son benzerlik biçimi de sempati'dir. Foucault, sempati için ne bir mesafe ne de bir bağlantı önerir: "Burada hiçbir yol önceden belirlenmemiştir, hiçbir mesafe tahmin edilmemiştir, hiçbir bağlantı hükme bağlanmamıştır. Sempati dünyanın derinliklerinde, serbest durumda rol oynamaktadır. En geniş mekânları bir anda aşmaktadır: sempati, gezegenden, hükmü altındaki insana bir şimşek gibi inmektir; tek bir temastan doğabilir." (A.e.). Foucault, bu durumu açımlamak için "cenaze törenlerinde kullanılan matem güllerini örnek verir. Matem gülleri, onları koklayan herkesi hüzünlü ve ölümcül hale dönüştürür. Böylece sempati, "şeylerin dünyadaki hareketine yol açmakta ve en uzaktaki yakınlaşmaları harekete geçirmektedir." (A.e.). Burada aslında uzamsal bir ilişki ya da yakınlaşmadan çok, eğretilemeli bir yakınlaşma söz konusudur. Böylece sempati, "Aynı'nın o kadar güçlü ve ısrarlı bir halidir ki, benzer'in bir biçimlerinden biri olmakla yetinmemektedir; özümleme, şeyleri birbirine özdeş kılma, onları karıştırma, bireyselliklerini kaybetme gibi tehlikeli bir güce de sahiptir. Sempati dönüştürür. Bozar ama bunu özdeş'in yönünde yapar…" (A.e.). Bu, gerçekte dünya üzerinde var olan her şeyin sonsuz halkalar biçiminde birbirini tekrarladığı, birbirine çekildiği karşılıklı süre giden bir oyundur.

Bununla birlikte, bu dört benzerliğin tanımlanmasına karşın sözü edilen çember tamamlanmaz. Benzerlik bilgi kuramının sistemi hâlâ açıktır ve kapanmayı bekliyordur. "Convenientia, aemulatio, kıyas ve sempati, şeylerin birbirlerine benzeyebilmeleri için kendi üstüne kapanmak, ikizini oluşturmak, kendini yansıtmak veya zincirlemek zorunda olduğunu söylemektedirler. Bunlar, benzerlik yollarını ve bu yolların nerelerden geçtiklerini söylemektedirler; ama benzerliğin nerede olduğunu, nasıl gömüldüğünü, hangi işaretle tanındığını bildirmemektedirler." (Foucault, 2006:57). Dolayısıyla her bir biçim benzerliği açığa çıkarmak, evrenin bilgisine ulaşmak içim imza(lar) gerekir: "Gömülü benzerliklerin, şeylerin yüzeyinde işaret edilmeleri gerekir; görülmez kıyasların görülür bir işarete ihtiyacı vardır… benzerlik, çakışan parçalardan meydana gelmemiştir; tek bir aynılıktır ve onun kuşkulu kıvılcımlarını aydınlık bir keskinliğe dönüştüren bir karar unsuru olmasaydı kıstası olmadan kalırdı." (A.e.). Dolayısıyla Foucault, imzasız benzerliğin olmadığını

savunur. Böylece, şeylerin ardına gizlenen benzerlikler ancak ve ancak imzalarıyla kendilerini gün ışığına çıkarabilirler: "Benzerlikler bilgisi bu imzaların dökümüne ve onların şifrelerinin çözülmesine dayanmaktadır. Örneğin, bitkilerin doğalarını öğrenmek için onların kabuklarında duraklamak yararsızdır, doğrudan doğruya işaretlerine gitmek gerekir. İmzalar sistemi, görünür ile görünmez arasındaki ilişkiyi tersine döndürmektedir. Benzerlik, şeyleri dünyanın tabanında görünür kılan şeyin görünmez biçimiydi; fakat bu biçimin de kendi hesabına aydınlanabilmesi için, onun derin görünmezliğinden çekecek bir figür gerekir." (A.e.). Foucault'ya göre bu figürler imzalardır gerçekte. Benzerliklerin yansımasıyla gün ışığına çıkarılmayı bekleyen imzaların her biri bir başka benzerliği de işaret eder. Onların şifresi çözülmelidir. Söz konusu imzaların tekrarlamalar ve benzerlik içinde yolunu nasıl bulduğunu Foucault bu şöyle özetler: "… Sessiz yansımalar, onları işaret eden kelimelerle ikizlenmişlerdir. Ve diğer hepsini kapsayan ve onları tek bir dizinin içine kapatan sarmal bir benzerlik sayesinde, dünya konuşan bir insanla karşılaştırabilir… Fakat bu dilin kendinin üzerinde biraz durmak gerekmektedir. Bu işaretlerin işaret ettikleri şeye nasıl gönderme yaptıklarının üzerinde… Boğanotu ile gözler arasında sempati vardır: eğer bitkinin üzerinde onun göz hastalıklarına iyi geldiğini belirten bir sözmüş gibi duran bir imza bulunmasaydı, bu öngörülemez ilişki karanlıkta kalırdı. Benzerlikleri işaret eden sempatiler ve rekabetlerdir. Gözler yıldızlardır, çünkü ışığı tıpkı karanlığın içindeki yıldızlar gibi çehrenin üzerine yaymaktadırlar ve çünkü körler dünyada, en karanlık gecede gören keskin gözlüler gibidirler." (A.e).

Böylece, birbirini ortaya döken tekrarlamalardaki imzaların çözülmesiyle birlikte benzerlik bilgi kuramının sistemi de kendi üstüne kapanmış olur. Tekrarlamalar ve benzerlik her daim bir başka dizi tekrarlamaları ve benzerliğe gerek duyar; böylece başka benzerlikleri de açığa vurur: "Her benzerlik bir imza taşır; fakat bu imza aynı benzerliğin ortak bir biçiminden ibarettir…işaretlerin bütünü benzerlikler çemberinin üzerine, birincisini noktası noktasına ikizleştiren ikinci bir çember kaydırmaktadır. Bu benzerliktir…"(Foucault, 2006:61). Dolayısıyla, bu açıklamalardan da görüldüğü üzere, on altıncı yüzyıl bilgisi benzerlik yolunu izler. Foucault, bu bilgiyi hem çok zengin hem de çok fakir olarak tarif eder. Çok zengindir ve kalabalıktır çünkü sınırsızdır. Kendini daima başka tekrarlamalara açar. Ancak bu bağlamda fakirdir çünkü kendi hesabına başka bir benzeşmeye gönderme yapar ve bu da salt benzerliğe

işaret eder; her şey birbirine çekilir ve birbirinde sabitleşir. Böylece benzerlik bilgisi Aynı' nın bilgisinden başka bir şey değildir gerçekte. Foucault'ya göre on altıncı yüzyıl bilgisi kendini hep aynı bilmeye mahkûm eder. (A.e.).

Foucault bu noktada, dünya üstünde var olan şeylerle ilintili olarak, işaretlerin imzalar aracılığıyla çözülmesiyle birlikte mikro-kozmos ve makro-kozmos arasındaki ilişkiye de büyük ölçüde işaret eder. Mikro-kozmos, merkezinde insanın yer aldığı somut ve görünür bir dünyaya işaret eden eski bir kavram olmasına karşın, on altıncı yüzyıl bilgisinde son derece belirleyicidir: "…Her şeyin daha büyük bir ölçekte aynasını bulacağı" ve bunun da makro-kozmik boyutta bir teminat sağlayacağını söyler Foucault: "… Büyük bir dünyanın var olduğunu ve bunun dış çevresinin yaratılmış bütün şeylerin sınırını çizdiğini, öteki uçta göğün, yıldızların, dağların, nehirlerin ve fırtınaların muazzam düzenini kendi sınırlı boyutları içinde yeniden üreten ayrıcalıklı bir yaratığın var olduğunu ve benzerlikler oyununun bu kurucu benzetmenin fiili sınırları içinde serpildiğini işaret etmektedir. Mikro-kozmos ile makro-kozmos arasındaki ilişki işaretler aracılığıyla talep ettikleri benzerlikler her zaman birbirine yaslanırlar. Birbirlerini destekleyecekleri ve güçlendirecekleri tamamen kapalı alanları vardır. Doğa, işaretler ve benzerlikler oyunu olarak, kozmosun ikiz figürüne uygun olarak kendi üzerine kapanmaktadır." (Foucault, 2006:65). Bu bağlamda Foucault'ya göre, bilginin teminatı ve gelişimi için mikro-kozmos ve makro-kozmos ilişkisi önemlidir.

On altıncı yüzyıl bilgisinde, yukarıda sözü edilen ilişkinin merkezinde, bir başka önemli bilgi teminatı da büyü için de geçerlidir. (Foucault, 2006:65). Bu tezin inceleme konusu olan **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın içerdiği büyü Foucault'un bilgi kuramı betimlemesiyle son derece örtüştüğünden, on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisini açımlarken bu noktaya değinmek ayrıca önemlidir. Zira büyü[11] de bilginin teminatının büyük bir göstergesidir: "Bu bilgi… büyüyü aynı anda ve aynı düzlem üzerinde kabul etmek zorundaydı. XVI. yüzyıl bilgileri bize, rasyonel bilginin, büyü uygulamalarından türeme kavramların ve eski metinlerin keşfedilmesiyle otorite olma gücü artmış koskoca bir kültürel mirasın karışımından

[11] Burada büyü, on altıncı yüzyıl bilgisi dahilince doğaüstüne ve bilinmeyene gönderme yaparak doğal güçlerin kontrolünü içerir; ne var ki **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar**'da doğal güçlerin kontrolünün yanı sıra tinsel güçlerin—cinler, melekler— de kontrolünü içerir.

meydana gelmiş gibi gözükmektedir. Büyü… bu biçim bir bilgi kuramının özünde vardır." (A.e.s.66-67).

Foucault'ya göre, yukarıda açımlanan bütün bilgilere dayanarak, on altıncı yüzyıl bilgisinde içine büyüyü de katarak kendini yalnızca "Aynı" şeyi bilmeye adar. Bu, sonu olmayan bir yolculuktur aslında: "Her yerde tek bir oyun vardır… doğa ve söz sonsuza kadar kesişerek… tek büyük bir metin oluşturabilirler…" (A.e).

İlerleyen bölüm, bu benzerlik bilgisinin dil ve yazı(m) ile ilişkisini ayrıntılı bir biçimde inceler. Bu inceleme, gerek **Sevgili Arsız Ölüm**'ün gerekse de **Muinar**'ın ayrıcalıklı ve feminist edebi söylemini ortaya dökmekte oldukça etkili olacaktır.

1.2 Dil ve Yazı Yolu ile Tekrarlamalar ve Benzerlik: Şeylerin Yazımı

Bu bölüm, benzerlik bilgisinin dil ve yazı(m) ile ilişkisini incelemektedir. Bu ilişki, benzerlik bilgisinin dünya üzerinde var olan şeyler ve tekrarlamaların tamamlayıcısıdır. Foucault, şeylerin yazımı için şöyle der: "Bu dil... ışık geçirmez, esrarlı, kendi üzerine kapalı bir şey, parçalı ve bir noktadan diğerine esrarlı bir kitle olup, dünya figürlerine şurada veya burada karışmakta ve onlara dolanmaktadır… Doğayı tanımak için, açılan, hecelenen ve okunan kitap eğretilemesi, dili dünya cephesinde, bitkilerin, otların, taşların ve hayvanların arasında ikamet etmeye zorlayan çok daha derin başka bir dönüşümün görülebilir tersinden başka bir şey değildir." (2006:69).

Foucault, böylesi bir dili kendi içinde kapalı bir sistem olarak tarif eder. Bu sistem kesinlikle benzerlik bilgisine gönderme yapar. Bu durum, Foucaultyen edebiyat eleştirmeni Simon During tarafından da **Foucault and Literature**[12] desteklenir: "…dil, yalnız başına bir var oluş sistemi demektir… dil, açıkça bir tekrarlamalar dizisidir, bir kıtlık silsilesidir—sınırlı bir dünya içinde yer alır… Labirente benzeyen dilin her şeyi açıklamak için sonsuzluğa doğru yol alırken aslında gene kendini ikizleştirerek kendi üzerine düşer… Aynı'nın üzerine kapanır. (During, 1992:79). During'in Foucault ve edebiyat üzerine söylediklerine

[12] Türkçeye **Foucault ve Edebiyat** olarak çevrilebilir. Simon During, London, Routledge Classics, 1993.

odaklanarak, Foucault'un on altıncı yüzyıl dilini kendi üzerine kapanan, kısıtlı, yalnızca tekrarlara ve dolayısıyla benzerliğin ta kendisi olduğu ileri sürülebilir: "…Dil, her daim kendini gene kendi üzerinde yineleyen ve bu bağlamda kendi sınırlılığı üzerine düşendir… çünkü düştüğü yerde yansımalar ve kıyaslar bulur…" (A.e.). Bu çağın dili, metinler ve metinlerin yorumlamaları arasında kendini yalnızca Aynı'nın dilini bilmeye mahkûm eder: "Şeylerin bilgisi, içlerinde var olan benzerlikleri gün ışığına çıkarmaktan geçirerek onları birbirine kapalı ve bağımlı hale getirmektir. Aynı şekilde salt dil de kendini benzerlikler söylemine adar ve böylece tekrarın yorumunu, benzerliğini ortaya döker." (A.e.).

Foucault, yukarıda açıklamalarla, on altıncı yüzyıl bilgi kuramında dili şöyle yorumlar: "Dil, bir yazının, şeyler üzerindeki bir izin, dünyaya yayılmış olan ve onun en silinmez figürlerinden birini meydana getiren bir işaretin basit ve maddi biçimi altında var olmaktadır. Üstünde, yeni bir söylem halinde verilen işaretleri yeniden ele alan yorum ve altında yorumun, herkes tarafından görülebilir nitelikteki işaretlerin altında saklı olan metindir. Bu nedenle üç dil varlığı ortaya çıkmaktadır… Dilin içindeki figürler ise sabitleşecektir; dil mekânını işaretlerin genel rejimi içinde bulabilecektir." (2006:80). Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzerine, dile ilişkin tüm işaretler yalnızca tekrarlara gönderme yapar; böylece dil kendi üstüne dolanır; kendi kendini yansıtır. Bir başka deyişle burada dil kendine dönüşlüdür. Foucault'ya göre bu, on altıncı yüzyıl yazımının doğasıdır.

Dahası Foucault, günümüz edebiyatının—modern ve post-modern edebiyatın—da yukarıdaki benzerlik bilgisini ve dil anlayışını yansıttığını ima eder sözlerinde. Şeylerin yazımı ve günümüz edebiyatı da işaretlerin tekrarlamalarından, kopyalarından oluşur: "…Edebiyat'ın olduğu haliyle, bir bakıma modern çağın başında oluştuğu ve kendini böyle belirlediğini söylemek mümkündür… XVII. ve XVIII. yüzyıllarda dil sanatı bir işaret yapma biçimiydi. Bir adlandırma, sonra da aynı anda hem gösterimsel hem de süslemesel olan. Bu adı yakalama. Onu kapatma sanatı… On dokuzuncu yüzyılın tümü boyunca ve günümüze kadar—Hölderlin'den Mallarmé ye, Antonin Artaud'ya— edebiyat ancak derin bir kopuştan geçip, bir cins "karşı söylem" oluşturarak ve böylece dilin temsili ve işaret eden işlevinden, XVI. yüzyıldan beri unutulmuş olan şu ham varlığa geçerek özerk olabilmiş, diğer bütün dillerden ayrılabilmiştir… Onun artık söylediğinin düzeyinde değil de, işaret eden

biçimi içinde sorgulayarak, edebiyatın bizatihi düşünülmektedir." (2006:82). Foucault'ya göre edebiyat, bu uzun alıntıyla da anlaşılacağı üzere, dilin unutulmuş varlığına, yansımalarına adeta geri dönüştür.

Bu ima, Simon During tarafından gene **Foucault and Literature** yapıtında da kendini gösterir: "Foucault'ya göre, çağdaş edebiyat… Kendini mimesis[13] kullanımıyla tanımlanmaz. Ne var ki çağdaş edebiyat, bir dizi dilbilimsel edimlerin (metinlerin ve sözcelerin) birbirinden ayrılamaz aynılıkta iç içe geçmesinden oluşmaktadır. Bu, dilin varlığıdır." (1992:86). Dolayısıyla, çağdaş edebiyat ve dil, birbirine eklemlemiş ve her daim aynı şeye gönderme yapan ve hep Aynı'nın bilgisine dönen bir dizi dilbilimsel edimdir. Bu yaklaşım çerçevesinde edebiyat ve dil, metinlerin, seslerin ve sözcelerin içinde kaybolarak hiç sona ermeyen tekrarlar, kıyaslar, dolayısıyla birbirine dönen benzerlikler içinde yer alır— bu durum, Foucault'ya göre günümüz edebiyatı için de geçerli bir imadır.

Yukarıda, Foucault'un on altıncı yüzyıl bilgisinin kısa bir özeti verilmiştir. Bu özet, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın (ayrıcalıklı) edebi söylemini ve feminist okumasını ortaya dökmek için son derece yararlı olacaktır. Bununla birlikte, yukarıda açıklanan kendi üzerine dönüşlü benzerlik bilgi kuramı dili, tezin giriş bölümünde de belirtildiği gibi bir üst kurmaca oluşturur. Ancak bu üst kurmaca, Latife Tekin'in büyülü gerçekçi dil kullanımı ile sözünü ettiğimiz ayrıcalıklı bir konuma bürünür. Bir başka deyişle, Latife Tekin'in sözünü ettiğimiz romanlarında, benzerlik bilgisine dayalı kendine dönen ve dolayısıyla gene kendini yansıtan dil, büyü ve gerçekliğin alaşımına dayanır. Kendi kendini yansıtan tekrarlamalar, kıyaslar ve benzerlik bilgi kuramı böylesi bir anlatımın bir parçası haline gelir. İlerleyen bölümlerde de inceleneceği üzere, büyü, gerçeklik ve benzerlik bilgi kuramının alaşımı, romanları benzerliğin de ötesine taşıyarak romanları bir üst kurmaca haline getirir. Dahası bu, metinleri derin feminist bir okumaya da hazır hale getirir. Bu durum da hem **Sevgili Arsız Ölüm**'ün hem de **Muinar**'ın ayrıcalıklı edebi söylemini belirler: Foucaultyen benzerlik bilgisine dayalı ayrıcalıklı bir üst kurmaca. Dolayısıyla, ilerleyen bölümde üst kurmaca kavramını ve bu kavramın kısa gelişimi açıklanacaktır. Bu açıklama çerçevesinde, post-modern edebiyat açılımına

[13] Aristo'nun kavramsallaştırdığı "mimesis", doğa ve insan davranışlarının sanatta ve edebiyatta taklit üzerinden temsilidir; "doğa"nın taklididir.

da kısaca değinilecektir. Zira günümüz edebiyatında üst kurmaca ve post-modernizm birbirini kapsayan kavramlar olarak karşımıza çıkar. En son olarak da, bir üst kurmaca yaratma yolu olarak büyülü gerçeklik ve büyülü gerçekçi anlatım konu edilecektir. Bu bağlam çerçevesinde, büyülü gerçeklikte feminist bakış açısı da incelenecektir. Zira büyülü-gerçeklik edebiyatta, kalıplaşmış otoriteyi ve özellikle toplumsal gerçekçilik içinde tek tip kadınlık ve erkeklik gerçekliklerini alaşağı ederek gelenekleri yıkıcı bir edebi anlatım ortaya koyar.

1.3 Üst kurmaca ve Kapsayıcı Bir Kavram Olarak Post-Modernist Edebiyat

Bu bölüm, üst kurmaca kavramını açıklamadan önce, bu kavramı da ince alan post-modernist edebiyat üzerine kısaca bilgi verecektir. Gerçekte post-modernist edebiyat hem üst kurmacaya hem de onun bir yolu olan büyülü gerçekçi anlatımı içerir. Tezin giriş bölümünde de belirtildiği gibi, gerek **Sevgili Arsız Ölüm,** gerekse **Muinar** büyülü gerçekçi dili ile—aynı zamanda Foucaultyen benzerlik kuramı çerçevesinde de— bir üst kurmaca niteliği taşıdığından, bütün bu özellikleri içine alan post-modernist edebiyatın özelliklerine bakmak önemlidir.

Post-modernizm, özellikle 1960 sonrası öncelikle Amerika'da ortaya çıkan bir akımdır. Düşünce olarak ilkin mimaride, plastik sanatta ve edebiyatta kendini ortaya koyar. (Hutcheon, 1998:5). Yaşam biçimi olarak da benimsenen post-modernizm, modernizm sonrasını işaret eder; ancak ona başkaldırış değildir. Modern edebiyatta önemli bir ayrımı ifade eden ancak tarifi zor bir kavramdır. Burada post-modernizm, modernizme katı bir karşı çıkıştan çok, onun oyunbaz bir uzantısıdır. Bu uzantı, modernist kurgudaki gibi kargaşadan bir anlam çıkarmak yerine, edebiyatta ve kurguda oyunbaz ve ironik yolların keşfidir. Post-modern edebiyat modern anlayıştan çok daha farklı bir öz ve biçimi beraberinde getirir; öncelikle gerçek olgusunu sorunsallaştırır. Buna göre de tür ayrımı ortadan kalkar. Yorumlama sınırı

ortadan kalkar; okur metni okuduğu sırada adeta yeniden inşa ederek retoriğe, yer-zaman bütünlüğünün kırılmasının, dil oyunlarının içine çekilir. Post-modern edebiyatta konu bağlamında da geri dönüşler vardır; daha önceden kaleme alınan metinlerin yeniden yorumlanarak farklı bakış açılarıyla ele alınması söz konusudur; dolayısıyla yazın da belirli bir edebi tür ile sınırlı kalmayarak gerek söylem çoğulluğu, kolâj gerekse yeni denemeler-söz dizimi parçalama, metinler arası göndermeler, üst kurmaca, özne-nesne temsil sorunu açılımlarıyla modern edebiyat eğilimlerinden farklılık gösterir. Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman'**da, bir anlatı türü olarak post modernist romanın üst-kurmaca, temsilin sorunsallaştırılması, parodi, ironi öğelerini de barındırdığını, bu bakımdan Miguel de Cervantes'in Don Quijote ile modernitenin öncü yazarlarından ve yapıtlarından olduğu kadar post-modernizmin de habercisi olduğunu belirtir (2000:30-35). Dahası modernizm sonrası edebi tür için de Rene Wellek'ten şu sözleri aktarır Parla: "tür kavramı geçersizleşmiştir… Zamanımızın hemen hemen bütün yazarlarında tür farklılıkların bir önemi kalmamıştır. Sınırlar sürekli ihlal edilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler atılmakta ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır. Öyle ki tür kavramının kendisi sorgulanmaktadır." (A.e.)

Post-modernizmi, edebiyat eleştirmeni Hutcheon da söyle dile getirir: "Post-modernizm, kendinden bilinçli ve kendine dönüşlü herhangi yaratıcı bir çabanın göstergesidir… Parçalılık, süreksizlik, belirsizlik, çoğulculuk, üst-kurmaca, heterojenlik, metinlerarasılık, merkezsizlik, yerinden oynatma… Bunlar post-modernist açılımın belli özellikleridir… Bununla birlikte post-modernizm, günümüz romanını betimlemek için çoğu yazar tarafınca benimsenmektedir."(1998:10-11).

Yukarıdaki açıklamalara dayanarak Hutcheon tanıma devam eder: "…post-modernizmin merkezini oluşturan şey onun var oluşsal belirsizliğidir. Merkezin bulunmayışının farkındalığı, dillerin önceliğinin olmayışı… Bütün bunlar post-modernizmi, modernizmden ayıran özelliklerdir." (A.e.,s.15). Dolayısıyla, post-modernist edebiyat da kendi kurallarını ve haklarını elde tutan metinlerden oluşur. Bu belirgin özellik çerçevesinde de, edebi anlatımda genişçe bir devinim gözlemlenir. Bununla birlikte, edebi türler arasındaki sınırlar da giderek bulanıklaşır: "Post-modernist sanatçı ya da yazar bir filozof gibidir… Yarattığı metinler daha önceden belirlenmiş kurallara dayanmaz; ya da tanıdık kategorilerin metinlere

uyarlamasına yönelik belirleyici yargıları içermez. Aksine, o kurallar ve yargılar yapıtın veya eserin aradığı şeyin ta kendisidir." (A.e.,s.16.). Böylece metin, çoğul, kesişen ve aynı zamanda da çatışan bir dizi sesten meydana gelir. Edebiyat eleştirmeni McHale de, metin tarafından yansıtılan herhangi bir istikrarlı bir dünyanın da gerçekte gene parçalılığa ve oyunbaz dilin birbiriyle yarışan doğasına işaret eder (A.e.,s.20). Dolayısıyla, post-modernist metin önceden ne önceden belirlenmiş kurallara göre işler ne de metinde bir merkez yaratmaya çalışır; aksine, sözceler ve işaretler arasındaki benzerlikleri, kıyasları bozar. Burada, kesin bir var oluştan çok yokluk vardır. Edebiyat yazarı ve eleştirmeni Ibn Hassan özellikle yokluk ve onun getirisi olan merkezsizleştirme ya da bozumu **The Dismemberment of Orpehus: Towards a Postmodern Literature** adlı yapıtında ayrıntılı bir biçimde dile getirir. Hassan'a göre, hiyerarşinin, büyük anlatıların, merkezin, sınırların ve hatta edebi türlerin ihlâlidir post-modernist metin. Bütün bunlar yerini düzensizliğe, oyuna, içkin bir çözülmeye, metinler-arası göndermelere ve dolayısıyla dış dünyanın bire bir yansıtılmasının reddine bırakır. (1983:112-113).

Post-modernist metinin yukarıda sözü edilen kendine özgü karakterleri, aslında post-modernitenin köklerinden daha önceye dayandığı var sayılır. Sonuç olarak, post-modernist anlatılarda, yukarıda da özetlendiği gibi yoğun bir biçimde söylem çoğulluğu, ironi, parodi, hiyerarşiden uzak okur merkezcilik, uçsuz bucaksız dilin etrafında dönen dil oyunları, simgesellik ve imgesellik görülür. Dahası, kurgunun kendisinin ele alındığı üst kurmacada anlamın ya da metnin inşa edilmesi da post-modernist özelliklerin başında yer alır.

Dolayısıyla, tek tip edebi gerçeğin sorunsallaştırılarak sınırlarının ihlal edilmesi, sıra dışı anlatım biçemleri yaratılması, geleneksel edebiyat kalıplarının ve türlerinin dışına çıkılması ya da türleri birleştirilmesi—edebi melezlik iz düşümlerine önemle vurgu yapılması aşağıda incelenecek olan üst kurmacanın post-modernizm ile buluşmasına da olanak sağlar.

1.3.1 Üst kurmaca ve Anlatımı

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşıldığı üzere, üst kurmaca ve post-modernist anlatım birbirini kapsayan kavramlardır. Özellikle post-modernist romanda ya da post-modernist metinde gerçekliğin temsili bağlamında, kurgu, gerçeklik ve dil ilişkisi içindeki sınırları yeniden düşünmek üst kurmacanın en belirleyici özelliklerindendir. Bu özellik, bu tezin inceleme konusu olan **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın da edebi söylemini oluşturur. Bir başka deyişle, romanlardaki Foucaultyen benzerlik bilgisine dayalı kendine dönüşlü dil, romanları üst kurmaya taşır ve bu bölümün sonunda incelenecek büyülü gerçekçi anlatım da benzerlik kuramı üzerine dayalı metinleri daha ayrıcalıklı bir konuma yükseltecektir.

Üst kurmacaya yönelik öncelikli tanım, edebiyat eleştirmeni Patricia Waugh'tan gelir: " Üst kurmaca, bilinçli ve kendine dönüşlü bir biçimde gerçek ile kurgu arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırarak anlatının bir kurmaca olduğuna dikkat çeken kurmaca türüdür. Böylesi anlatılar, kendi anlatısının inşasından söz ederken hikâyesel kurgunun belli başlı yapılarını incelemekle kalmaz, edebi kurgusal metinin dışındaki dünyanın da olası kurmacalığını sorgular. (1984:2). Bir başka deyişle Waugh, üst kurmaca metinlerin kendi içinde birer kurmaca anlatan metinler olduğunu dile getirir. Dolayısıyla, metnin inşası kurgu yaratımı sürecinin içinde özümsenir. Okur, bu süreç boyunca da anlamın içsel ve sözel ilişkilerden oluştuğunun ayrımına varır. (1984:23).

Eleştirmen Mark Currie de **Metafiction** adlı kitabında, Waugh'un yukarıdaki tanımını kabul eder. Ne var ki Currie, üst kurmacanın herhangi bir sanat akımı, tarihsel dönem ya da herhangi ideolojik veya siyasi bir durumun sınırları içinde betimlenmesine de karşı çıkar. Zira Currie, üst kurmacanın "temsil edilebilir gerçeklik" ile ilgilenmediğini söylerken, üst-kurmacanın yaratılan anlamlarla uğraştığını dile getirir (1995:15).

Üst kurmaca kavramı aslen Amerikalı eleştirmen ve yazar William H. Gass tarafından 1971'de ortaya konar. Gass, dünyanın açık bir kitap gibi göründüğüne ilişkin geleneksel eğretilemenin açılımını yapar: "Bu dünyaya dair bilgimiz dil aracılığıyla gerçekleşiyorsa eğer, edebi kurmaca da (salt dil tarafından yaratılan

sözceler), gerçekliğin inşa edilen eğilimini anlamak için yararlı bir örnek oluşturur." (Hutcheon, 1998). Böylece kurmacanın kendisi de kurmaca özelliğinin farkındadır. Bu farkındalık, metinde çeşitli yollar aracılığıyla gerçekleşir: parodik-ironik anlatım, metinler arası çeşitli göndermeler ve özellikle büyü ve gerçeğin alaşımı. Bunlar üst kurmaca teknikleridir ve bu teknikler "gerçek gibi görünmeyi ya da gerçeğin kurmaca gibi görünmesini" sağlayarak oyunbaz metinler ortaya koyar. Waugh, böylesi anlatım özellikleri için şöyle der: "İhtiyacımız olan büyük yapıtlar değil; oyunbaz metinlerdir… Hikâye, sen de oynayabilesin diye, diğerinin gelip oynadığı bir oyundur… Sanat, başka simgesel dünyalar yaratmak için düzenleniş yaratıcılıktan ve oyundan başka bir şey değildir; kurmaca, bir şeyi yapar gibi görünmenin en özenli halidir; yapar gibi görünmek de oyunun en belirgin özelliğidir.(Waugh, 1984:34). Dolayısıyla üst kurmaca, kurmacanın oyunbaz tarafını açığa çıkarır. Bu tanımlamalardan görüldüğü üzere Waugh'un üst kurmaca tanımı, sözcelerin işaret ettiğine göre belirlenmez. Aksine üst kurmacadaki dil, çeşitli oyunlarla metnin inşa edilen bir ürün olduğunun altını çizer. Waugh'a göre üst kurmaca, gerçekliğin geleneksel sınırlarını ve dünyaya ilişkin daha önceden belirlenmiş bir dizi işaretleri alaşağı eder.

Post-modernist edebiyat eleştirmeni Linda Hutcheon da yukarıdaki açıklamalara katılır. Dahası, üst kurmaca metinlerinin bilinçli ve sistemli bir biçimde kendi kendisini yansıttığını ve dolayısıyla dilin metinde gene kendine döndüğüne işaret eder. Bu durum, kurmacanın kendisinin de kurmaca olduğunun en belirgin kanıttır gerçekte. **LITERA**'da "Orhan Pamuk'un Kar Adlı Romanında Üst Kurmaca" adlı makalesinde, Hutcheon şöyle aktarılır: "Hutcheon post-modern eserlerde iki türlü kendini yansıtma tekniği olduğunu savunur: açık ve gizli olarak yapılanlar. Açık yapılan kendini yansıtma tekniğinde romanın içeriği "anlatım"dır. Gerçek dünyaya çok benzeyen ama onun tıpatıp yansıması olmayan hayal bir gerçeklik yaratılmıştır. Bu gerçekliğin hayal olduğu da kullanılan bazı metotlarla sürekli hatırlatılır. Örneğin, iç içe geçmiş matruşka bebeklerini hatırlatan hikâye içinde hikâye yapıları ya da anlatıcı karakterin gerçek yazarı hatırlatan bir şekilde metinde boy göstermesi gibi. Yazar bunu bazen kendi ismini kullanarak, bazen de ismindeki harflerin yerlerini değiştirerek elde ettiği karakter isimleriyle yapar. Birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatımı bir arada kullanır. Amacı anlatıcının otoritesini

sarsmak ve ben-anlatıcının alaycı sesiyle gerçek ve kurmaca dünya arasındaki ontolojik sınırları zorlamak, metni yabancılaştırmak, okura okuduğunun sadece bir "yazı" olduğunu vurgulamaktır. Artık metinler zamandizinsel bir düzen de izlemezler, tüm zamanlar bir "şu an" oluşturur. Metinlerde "zamansızlık" hâkimdir. Geçmiş, gelecek, şimdi birbiri içine geçmiştir. Bu yabancılaştırma teknikleriyle gerçek ve kurmaca dünya arasındaki sınır kalktığı için okur metnin dünyasına çekilir ve kendisine sürekli olarak okuduğunun bir metin olduğu ve metnin konusunun da bu metnin yazma süreci olduğu hatırlatılır."(Saraçoğlu**,** 2005). Dolayısıyla Hutcheon'ın belirttiği açık yansıtma, kurmaca ve gerçeğin sınırlarını açıkça ihlâl eder. Dil, artık dış dünyayı yansıtmaktan çok kurmaca hakkında kurmaca yazmanın bir aracıdır. Bununla birlikte Hutcehon, gizli yansıtmaların da detektif hikâyeleri, fantezi ve oyunlar içerdiğini söyler. Özellikle büyü ve gerçeğin alaşımı, gerek mümkün olanı gerekse mümkün olmayanı aynı çatı altında buluşturduğundan, dil artık yalnızca kurmacanın kendisine aittir; dış dünyadaki işaretlerin temsili değildir. Üst kurmacada, mümkün olan ve mümkün olmayanın beraberliği, gerçekliğin sınırlarını zorlayarak gerçekliğin de kurmaca olduğunun önemli bir işaretidir.

Üst kurmacanın yukarıda sözü edilen bütün açımlamaları aslında tek tip edebi gerçeklik ya da gerçekliğin birebir temsili karşısında alternatif bir dünyanın kapılarını aralar. Özellikle, feminist bakış açısı, eril kodlu metinlerde görülen egemen eril gerçekliğine karşı bir söylem geliştirmek için üst kurmaca tekniklerini fazlasıyla kullanır. Eril dilin doğrusal ve fallus odaklı kurgusunu alaşağı etmekte üst kurmacanın zamansızlığından ve oyunbaz doğasından yararlanırlar. Linda Hutcheon bu özelliği şöyle tanımlar: "… Sabit bir bakış açısını çökertmektir… Ataerkil burjuvaziyi parçalamaktır…(1998:94-95). Bu sav ile ilintili olarak edebiyat eleştirmeni Gayle Green de, edebiyatta yeni açılımlara yönelmek ve geleneksel anlatıları yeniden yazmak için feminist edebiyatın üst kurmacaya sıklıkla başvurduğunun altını çizer: "Hikâyenin kadın kahramanı, şimdiye ilişkin sorularının cevabını (yeni) edebi geleneklerde arar; "biçimlerin kendi hayatına ve kendi yazınına yönelik yönlerine kafa yorar; yalnızca kendine ait bir sonucun peşine düşer… Geçmişin kurgularını yeniden yazarak bir kurtuluş yolu bulur kendine… Yepyeni bir biçimi sorgular…" (1998). Bir başka deyişle üst kurmaca, ataerkil kodlarla işlenmiş metinlerin edebi söylemlerine de meydan okumada önemli bir araçtır. Dahası,

Green'e göre üst kurmaca inşa edilen anlamlara ve metinlere gönderme yapıyorsa eğer, edebi söylemin iç dinamikleri de sorgulanarak değişime uğratılabilir.

Üst kurmacanın yukarıdaki özellikleri, özellikle kendine dönük dili, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın üst kurmaca dâhilinde büyü ve gerçeklik alaşımında kendini daha iyi gösterecektir. Özellikle, eril dili ve ataerkil nesneye karşın alternatif bir kadın öznelliği geliştirmede üst kurmaca ve onun yaratıcı bir uzantısı olan büyülü gerçekçi anlatım ayrıca önemlidir. Bu bağlamda üst kurmaca dış dünyanın, edebi geleneklerin de kurmaca olduğunun altını çokça çizer ve "yaşadığım dünya hangisi ve ben bunu nasıl algılayabilirim? " sorularını gerçeğin sınırını zorlayan alternatif dünyalar yaratarak yöneltir okura. Böylesi alternatif dünyalardan biri de bu tezin inceleme konusu olan romanların öncelikli dilidir: Büyülü gerçeklik. Bu bağlamda, ilerleyen bölüm bir üst kurmaca tekniği-yolu olarak büyülü gerçeklik kavramını ve anlatısı üzerine odaklanacaktır. Dahası **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın derinlemesine çözümlenmesinde, büyülü gerçekliğin, feminist okuma ile kalıplaşmış eril kodları nasıl yerle bir ettiğini daha iyi anlamak için büyülü gerçekliğin geleneksel edebi söylemleri nasıl yıktığı da incelenecektir.

1.3.2 Üst Kurmacada Büyülü Gerçekçilik Kavramı ve Anlatımı

Büyülü Gerçekçilik, tanımına bütünüyle bir yerde rastlanmayan ve doğası gereği ikili karşıtlık—büyü ve gerçeğin alaşımını—içeren bir kavramdır. Ancak yirminci yüzyılın başından bugüne değin Avrupa ve Amerika'da hem sanat hem de edebiyat kuramcılarının ilgi odağı olmayı başarmıştır. Büyülü gerçekçilik, gerçeklik olgusundan kopmayarak bünyesinde sıra dışı, olağanüstü, büyü, folklorik harman niteliğinde geleneksel çizginin dışında öğeler barındıran, hem görsel sanat metinlerini hem de edebi kurmaca metinlerini kullanım alanına sokan post-modernist özel bir anlatım—dolayısıyla üst kurmacanın bir biçemidir. Büyülü gerçekçiliğe tarihsel olarak bakıldığında ise pek çok tartışmalara ve belirsizliklere yol açtığı görülür. Çoğu sanatçı ve edebiyat kuramcısı, 1920li yılların başında öncelikle Almanya'da ortaya çıkan, sanat ve resimde anlatımcılığa tepki niteliğinde gelişen

anlatımcılık sonrası kabul gören bir biçem olarak büyülü gerçekçilik kavramını öne sürer. Ancak, bu biçemin tanımlanmasındaki tartışmalar ve güçlükler, kavramın çoğunlukla anlatımcılık sonrası ortaya çıkan fantastik ya da gerçeküstücülük ile karıştırılarak üçü arasındaki sınırın belirgin biçimde çizilememesinden kaynaklanır. Dolayısıyla büyülü gerçekçilik kavramı etiketini, herhangi doğaüstü edimi içinde barındıran metinlere gelişigüzel yapıştırılmaktan çok, bu kavramı her yönüyle açığa kavuşturmak, metinler arası bağlarını, imkânlarını ve sınırlarını saptamak ayrıca önemlidir.

Gerçeküstücülük, büyülü gerçekçi edebiyat eleştirmeni Maggie Bowers'ın da belirttiği üzere, maddesel gerçekliğe dayanmaz; aksine, birey zihninin salt hayal gücüne, bireyin saf iç dünyasına sanat aracılığıyla odaklanır. (2004:24). Dolayısıyla büyülü gerçekçilikten, gerçek ile bağlarını koparması nedeniyle ayrılır. Bu bağlamda, bu tezin inceleme konusu olan **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar'**ın dilini belirlemede, böylesi bir ayrımın farkında olmak önemlidir. Dahası, fantastik tür de içinde sıra dışı ya da doğaüstü olaylara yer verir ancak gene büyülü gerçeklikten ayrılır. Burada, Tzvetan Todrov'un **Fantastik-Edebi Bir Türe Yapısal Bir Yaklaşım**'a bakmak gerekir. Öncelikle fantastik türde okur, doğa yasalarına inanırken birden bire doğaüstü bir olayla karşılaşıverir. Burada okur böylesi bir olayı ne şekilde açıklayacağı konusunda bilgi sahibi değildir. Böylesi bir durumun hayal ürünü ya da bir yanılsama olduğu kabul edilir. Bu noktada, Todorov'a göre, gerçeklik yoksa düş mü sorusunun merkezine ulaşılır. Bütünüyle insanın kendisine ait, tanıdık, şeytani, periler, vampirler olmayan bir dünyada öylesi bir olay meydana gelir. Dolayısıyla, bilinen dünyanın yasaları böylesi olayları açıklamaya yeterli değildir hiç şüphesiz (2004:31). Böylesi olayları algılayan kişi iki olanaklı çözümü benimsemek zorundadır; ya bütün bunları duygulardan kaynaklanan bir yanılsama olarak belirler ya da olay gerçekten olmuştur; gerçekliğin bir parçasıdır ve bu gerçekliği de bilinmeyen yasalar yönetir. Dolayısıyla doğaüstü olaylar ya da peri, şeytan gibi varlıklar ya düşseldir veya nadiren gerçek hayatta kendini var eder. Bu noktada ise Todorov'a göre, fantastik edebiyatın fantastik olabilmesi için üç koşulu yerine getirmesi gerekir: Öncelikle okurun, metinde karakterler ve dünyalara dair doğal bir açıklama ile doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duyması sağlanmalıdır. Dahası bu kararsızlık öykünün bir kişisi tarafınca da hissedilmelidir.

Böylece metinde kararsızlık, yapıtın izleklerinden biri haline gelerek saf bir okumada gerçek okuyucu metindeki karaktere özdeşleştirir. Son olarak da okurun metin karşısında belli bir tavır takınması gerekir. Okur hem alegorik hem de şiirsel bütün yorumlamaları reddeder (A.e.,s.39.). Ancak bu üç koşul, Todorov'a göre, eşit değere sahip değildir. Sözünü ettiğimiz ilk koşul okuru metnin sözel boyutuna götürürken okurda bir bakış açısı uyandırır. Bu noktadaysa fantastik türün "belirsiz" bakış açısı ortaya çıkar. Bu noktada ise gerek anlatıcının gerekse okurun metin karşısındaki ikircikli tavrı ön plandadır. Dolayısıyla fantastik bu kararsızlık noktasında yer alır. Okur, kararsızlıktan ne kadar uzaklaşırsa başka yasaların içeriğine girmeye başlar. Zira böylesi bir karasızlık var olmadığında ise metin, Todorov'a göre, esrarengiz ya da olağanüstü -büyülü alanına da girmiş olur .

Büyülü gerçekçilik kavramı, daha ayrıntılı bir biçimde incelendiğinde, sanatçı ve yazar için kendi kişiliklerini daha esnek bir biçimde sergileyebilecekleri bir alan olarak ortaya konulduğu görülür. Bu kavram, anlatımcıların nesnel olarak inceleme alanına almadıkları gerçeklik olgusuna ve eş zamanlı bir biçimde de sıra dışılık ve büyü olgularına gönderme yaptığından bugüne değin çeşitli kuramcılar tarafından farklı yönleriyle tanımlanmaya çalışılmıştır.

Edebiyat eleştirmeni Maggie Bowers'ın **Magical Realism** adlı yapıtında, öncelikli olarak büyülü gerçekçilik özel ve öznel bir anlatım tarzı olarak gelişerek gerek sanatta gerekse edebiyatta öğelerin ve olayların gerçeklikle ilgisini kaybetmeden, gerçeklik olgusundan kopmayarak farklı, sıra dışı ve sanatçının ya da yazarın öznel algılayış biçimleriyle sunulmasının toplam temsili olarak ortaya çıkar. (2004). Bir bütün olarak tanımladığında ise, ilkin "büyü" ve "gerçeklik" kavramlarını açığa kavuşturmak gerekir. Büyü, ussal bilgi tarafınca kabul görmeyen herhangi sıra dışı ya da özellikle tinsel bir olaya ya da olguya gönderme yapar. Bu tezdeki geniş anlamıyla ise büyülü gerçeklik, sıra dışı ya da doğaüstü olayların gerçeklik olgusundan kopmadan aktarılmasıdır.

Bu noktada, gerçeklik ise, eleştirmen Ian Watt tarafından felsefi boyutuyla şöyle açımlanır:

"Çağdaş gerçeklik....bireyin, duyumlarını kullanması ve etrafındakileri bu yolla algılamasından geçer; bunun özü ise Descartes ve Locke'a dayanır… Dünya ve duyumlarımız arasında bir bağ olduğunu öne süren gerçeklik, dış dünyanın gerçek

olduğunu kabul eder ve bizim duyularımızın bu gerçekliğe dair doğru bilgi alışverişinde bulunduğunu söyler." (Bowers, 2004: 21). Sanatta, gerçek edimlerin konu edilmesine dair öncelikli yaklaşımlar da Aristotle'ın mimesis ve on sekizinci yüzyılın ortasındaki anlayışına koşut gider. Aristotle, yaşamın evrensel doğrularına ulaşmak için sanatın var olan gerçekliklere dayanması gerektiğini söyler. Bu noktada eleştirel bir bakış açısıyla büyülü gerçeklik, gerek büyü gerekse gerçeklik kavramının dâhilinde, büyülü ya da olağanüstü edimlerin gerçekliğe dayanarak, zamansal ve uzamsal olarak dünya üzerinde var olan gerçek hayatla bağlantılı bir biçimde aktarılmasını temsil eder. Dolayısıyla, anlatımcılık sonrası gerçeklik olgusuna vurgu yapılması dâhilinde böylesi bir gerçeklik, edebi gerçekliğin öznel ve yaratıcı bir alt çeşidi olarak da kabul görür. Zira büyülü gerçeklik, okurda herhangi bir yanılsamaya yer vermez. Herhangi bir sihirbaz gösterisi tadındaki büyülü atmosferle de ilgisi yoktur. Aksine burada, Bowers'ın da dile getirdiği üzere, anlatıcı sıra dışı olayları ya da büyülü edimleri gerçekçi bir kurguyla yansıtmakla kalmamalı, büyü içeren olaylar da, ister göze çarpsın ister çarpmasın, maddesel gerçekliğin bir parçası olarak kabul görmelidir. Bu bağlamda, büyülü olaylar, zihnin nasıl işlediğine dair ipuçları elde etmek amacıyla oyuna ya da yansımalar silsilesine gönderme yapmaz. Bu biçim bir anlatım, gerçek ile kurmaca arasında karşılıklı bir oyun ortaya koyan üst kurmaca ile yakından ilintidir. Zira hem üst kurmaca hem de büyülü gerçeklik kendini kurmaca ile gerçekliğin tam merkezine yerleştirir. Gerçekte, edebiyat eleştirmeni Robert Scholes, edebi gerçekliği kendi ayrıcalıklı teknikleriyle reddeden romanlara üst kurmaca özellikler atfederek onları över. (Currie, 1995:25-26). Daha önceden de belirtildiği gibi, edebi gerçekliği sorunsallaştırması ve dolayısıyla var olan tek tip gerçekliğin yıkımı için üst kurmacanın bir tekniği ya da uzantısı olan büyülü gerçekliğe dair çeşitli sanat ve edebiyat kuramcıları da bu öznel ve yaratıcı anlatım biçeminin sanat ve özellikle edebiyat ile ilişkilerini, sınırlarını ve imkânlarını inceleyerek büyülü gerçekliğin tanımını yapmaya çalışırlar.

Magical Realism: Theory, History, Community[14] adlı yapıtta, büyülü gerçekçiliğin sanatla, özellikle resimle ilişkisini inceleyen eleştirmen Irene Guenther'a göre, büyülü gerçelçilik kavramını 1925'te Magischer Realismus (Magic

[14] Türkçeye, **Büyülü Gerçeklik: Kuram, Tarih ve Toplum** olarak çevrilebilir.

Realism) adıyla ilk öne süren Alman sanat tarihçisi ve eleştirmeni Franz Roh'tur. (Zamora ve Faris,1995:29-30). Roh, Alman Weimar Cumhuriyeti dönemi boyunca adını verdiği bakış açısının anlatımcılık sonrası dâhilince anlatımcılığın sanatta, özellikle resimde fazlasıyla soyut, fantastik öğelerle dolu, abartılı yansımasına karşı çıkar. Zira dış dünya son derece abartılı, gerçeklikten tamamıyla uzak ve dünyayı aşağılayıcı bir tarzda resmedilir. Örnek olarak sanatta konu çıplaklığın temsiliyse bu son derece abartılı, soyut ve yoz biçimde sunulur. Bu noktada Roh'un düşüncesine göre, Yeni Nesnellik adı altında daha çok gerçekçilik üstüne vurgu yapılarak anlatımcılık sonrası yeni bir biçemi öne sürülür. Burada büyü kavramı dâhilinde, resmedilen doğa ya da nesneye dair bir giz vardır. Bu giz, ele alınan dünyanın tam ortasında abartılı bir biçimde değil, ancak dünyanın arkasında gizlenerek gerçekliğin sınırını kaybetmeden durur. Aslen Roh'un bu anlayışı, I. Dünya Savaşı sonrasında anlatımcılığın reddine işaret ederek düzensel bir yapı içinde yepyeni bir anlatım biçemi ortaya koyar. Anlatımcılığın vahiysel biçeminin, ateşli ve abartılı renklerinin yerine gerçekçi ve tanıdık bir biçem öne sürülür. Böylesi bir dünya, doğayı sanatçının güdüleriyle tekrardan inşa etmez, ancak gene tinsel bir yoldan geçerek gerçekçi bir bakış açısıyla temsil eder. Buna göre de Roh, resimde büyülü gerçekliği anlatımcı sanattan ayırmakta ve gerçekliğin maddesel olmayan tarafları ile daha uyumlu, daha mesafeli ve daha temsili bir biçimde verildiğini söyler. (A.e.,s.38.). Dolayısıyla Roh, tanımladığı bu yeni biçemi de anlatımcılık sonrası diye yorumlar ve resimleri de büyülü gerçeklik adı altında bu döneme atfeder. Ayrıca Roh, anlatımcılığa bir tepki niteliğinde öne sürdüğü Yeni Nesnellik içinde büyülü gerçekliğin dünyayı abartılı ve soyut biçimde aşağılamaktan ziyade, onu yücelten ve daha gerçekçi bir temsili olduğunun da altını çizer.(A.e.s.40).

Büyülü gerçekçilik kavramını edebiyatla ilişkilendirmesi ise Roh'a göre iki yazın eğiliminden geçer. Öncelikli olarak Fransız şair Rimbaud'un şiirleri ve Zola'nın doğalcı yaklaşımı nedeniyle bu kavram yalnızca resim ile değil edebiyat ile de yollarını kesiştirir. Ancak büyülü gerçekçilik kavramının bütünüyle edebiyatta uygulayan ilk kişi ise, gene Guenther'a göre, İtalyan yazar Massimo Bontempelli'dir (1878-1960). Bontempelli'nin bu kavramı Roh'dan ödünç alıp almadığı ise kendini çok net belli etmez; ancak İtalyan yazara göre, dünya üzerinde gerçek ve düşsel olan iki dünya bulunur ve bu iki dünyanın kesişmesinden de büyülü bir gerçeklik doğar:

Yaşamın ve düşün gerçekliği ardına saklanmış, daha mesafeli, nesnenin kendine dönük bir anlatımı. (A.e.,s.60-61).

Edebiyatta büyülü gerçekçilik, gerçekte Maggie Bowers'ın **Magical Realism**'de belirttiği gibi, bir anlatım biçemi olduğundan tek bir coğrafya ile kısıtlanamaz. Ne var ki, büyülü gerçekliğin Avrupa'nın da dışına çıkarak kendini hem resimde hem de edebiyatta hissettirmesi Roh'un etkisinin izinin özellikle Latin Amerika'ya kadar sürülmesiyle öncelikli olarak kendini gösterir. Özellikle anlatımcılık sonrası ve gerçeküstücülük ile özdeşleştirilen Fransız asıllı Kübalı Alejo Carpentier (1904-80) ve ardından Arturo Uslar-Pietri (1906-2001) Latin Amerika'da edebiyat alanında büyülü gerçekçiliğin ilk temsilcilerindendir. Carpentier, öncelikle **The Kingdom of This World**[15] (1950) adlı romanının giriş bölümünde Roh'un resimsel büyülü gerçekliğinden kendini ayırarak, büyülü gerçekçilik yerine "olağanüstü gerçekçilik[16] kavramını kullanır. Ona göre büyülü gerçek demekle Roh, resimleri anlatımcılık izleğinde belirler. Kendini Roh'tan ayıran Carpentier ise olağanüstü gerçekçilik diye adlandırdığı kavramı şöyle açıklar "…Latin Amerika'da var olan gerçekliğe dair olağanüstü bir atmosferde alternatif bir konumla farklı kültürel düzenlerin ve deneyimlerin karışımının sıra dışı bir temsili" idi olağanüstü gerçeklik. (Bowers, 2004:15). Carpentier'a göre olağanüstü diye adlandırdığı gerçekçilik, soyutluk ya da herhangi tuhaflıktan kaynaklanmaz; ancak Latin Amerika'nın kendi doğal yapısından, farklı kültüründen ve atmosferinden ileri gelir. Ona göre Latin Amerika'da doğal olan gerçekte olağanüstü edimlerin alaşımından başka bir şey değildir. Aslında bu noktada Carpentier'in gerçeküstücülüğün sınırları içine girmesine karşın, gerçeküstücüleri de eleştirir. Ona göre gerçeküstücüler, görsel sanatta kendisinin öne sürdüğü olağanüstüden oldukça yararlanırlar; ancak, olağanüstünün gerçeklikle bağlantısını iyi çizemezler. Carpentier'in, büyülü yerine öne sürdüğü olağanüstü, içinde öncellikle gerçekliğe ve onun etrafında gelişen sıra dışı olaylara yer verir. Gerçeküstücüler ise, salt soyut tuhaf bir atmosfer yaratmada olağanüstüden yararlanırlar. Ne var ki, bu noktada Carpentier'in gerek Roh'un öne sürdüğü büyülü gerçeklikten gerekse gerçeküstücülükten kendisini niçin uzak

[15] Türkçeye **Bu Dünyanın Krallığı** olarak çevrilmiştir. Çev: Nâzım Arslan, , İstanbul, Can Yayınları, 1990.
[16] Özgün adı Marvellous Realism'dir.

tutmaya çalıştığı çok net ortaya konulmaz.(A.e.,s.20-25). Zira Carpentier'in içinde bulunduğu dönem ve özellikle onun romanları gerçeküstücülüğün en yoğun olarak yaşandığı dönemlerdir. I. Dünya Savaşı ardından kendini gösteren büyük inanç eksikliği, dünyayı sorgulama isteği, usçuluğun yitimi hem görsel sanatta hem de edebiyatta daha öznel, daha soyut alanlara bırakır; dolayısıyla da büyülü gerçeklik ve gerçeküstücülük birbirinden ayrılır; ancak usçuluğa karşı da bir duruş olarak gelişir. Özellikle bu dönemde Sigmund Freud'un psikanaliz dâhilince "bilinç" "bilinç dışı" kavramlarının tartışılmaya başlanması ile rüyalar aracılığıyla usçuluk karşısında yepyeni bir gerçeklik anlayışı da ortaya çıkar: Sıradan olmayan, varlığı kesin olarak somut bir edime dayandırılamayan ancak birey üzerinde gözle görülebilir güçlü bir etki bırakan, bireydeki bilinçaltının hem zenginliğini hem de çeşitliğini oraya çıkaran farklı, olağanüstü bir gerçeklik anlayışı. Tam bu noktada Carpentier'in resimsel büyülü gerçekçilikten niçin kendini ayırmakta olduğunu sorusunun karşılığı da bulunabilir belki; zira Carpentier için büyülü yerine koyduğu olağanüstü kavramı, Roh'un Yeni Nesnellik adı altında daha mesafeli, durağan ve temsili bir gerçeklikten çok, Latin Amerika'nın olağanüstü gerçekliğinin gizlendiği kültürel karışımına, zengin tarihine gönderme yapar.

Carpentier'i takiben Arturo Uslar-Pietri ise 1930 ve 1940larda yazdığı büyülü gerçekçilik izleğindeki kısa öyküleriyle Venezüellalı yazarları etkiler ve Roh'un büyülü gerçekçilik anlayışının izinden gider. Onun yazıları, Carpentier'in Latin Amerika'nın kendine özgü sıra dışılığını öne çıkaran bir bakış açısını içermez; ancak var olan dünya üzerindeki bireyin gizemleri, sırları üzerine odaklanır. Pietri, büyülü gerçekçiliği şöyle dile getirir: "…sözünü ettiğim büyülü gerçekçilik aslında Latin Amerika bireylerinin çağdaş, gerçek ve düşü barındıran deneysel yazının hem öncüsü hem de onun kültürel taşıyıcısı niteliğinde." (Bowers, 2004: 17). Gerçekte de Pietri, modernizm ve Roh'un öncelikli anlayışına koşut olarak geliştirdiği bakış açısıyla büyülü gerçekliğin edebiyat alanında belki Carpentier'den de öncelikli ilk önderlerinden sayılır. Ancak eleştirmenlerin çoğu Latin Amerika bölgesi dışında Pietri'nin görüşlerinin çok da yaygın olmadığını savunarak, kıtanın bütününe Carpentier kurmacasının egemen olduğu görüşündedir; dolayısıyla da, büyülü gerçekliğin peşinden giden yazarların da Pietri'yi değil Carpentier'i örnek aldıklarını dile getirirler. Onun sanatsal girişimi, tıpkı kendisinin de adlandırdığı gibi, Latin

Amerika'nın doğal renginin keşfine çıkmak, köklerine geri dönmek tarih ve geleneğin yepyeni olağanüstü karışımını sunmaktan geçer.

Büyülü gerçekçilik ve Carpentier'in deyimiyle de olağanüstü gerçekçilik, Latin Amerika'da hem sanat hem de edebiyatın konusu olmaya devam ederken, aynı dönemlerde büyülü gerçekçiliğin ne olduğunu tanımlayan bir diğer önemli eleştirmen de Angel Flores olur. Flores, yayımladığı"Magical Realism in Spanish-American Fiction"[17]adlı makalesinde göre büyülü gerçekçiliği şöyle tanımlar "…bu kavram, hem gerçeği hem de fanteziyi içinde barındırır. Büyülü gerçeçilik, gerçek edimlerle fantezinin alaşımından oluşur."(1955). Latin Amerika kurmacasını da bu yönden inceleyen Flores, büyülü gerçekçi yapıtların modern edebiyat alanındaki öncelikli olarak İspanyol-Amerikan kurmacasında bir anlatım biçemi olarak doğmasına dair Jorge Louis Borges'in (1899-1986) **Historia Universal de la Infamia**[18] (1940) olduğunu ileri sürer. Borges'in bu noktada Kafka'dan çokça etkilendiğini dile getirir. (A.e.) Flores, büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'da kendini bulması ve kendine yer edinmesine dair Carpentier ya da Uslar-Pietri'den çok Borges'in etkili olduğunu öne sürer. Zira Borges'in Kafka'nın[19] kısa-hikâyelerinin İspanyolca çevirisini yaptığı derleme, Buenos Aires'te büyülü gerçekçiliğin kilometre taşı olarak kabul görür. Bu durumun öncelikli nedeni ise, gene Flores'in bakış açısına göre, I. Dünya Savaşı ertesi birçok sanatçının ve yazarın, büyülü gerçeklik adını verdikleri, hem sanatta hem de edebiyatta foto-grafik olarak nitelendirilen gerçeklik anlayışının reddiyle başlayan ve sonrasında dünyayı sorgulayıcı, farklı ve kişiselliklerin ön plana çıkarıldığı bir anlatım biçemini benimsemesidir. Büyülü gerçekçilik eleştirmenleri Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris'in aktardığı gibi Flores, büyülü gerçekçiliği Latin Amerika'nın otantik ifadesini ortaya çıkaran en güçlü temsil alanı olarak görerek büyülü gerçekçi tarihinin iznini de Colombus'un mektuplarına, Latin Amerika tarihini gün ışığına çıkaran yıllıklara, 16. yüzyıl İspanyası efsanelerine kadar sürer (1994:20-25).

[17] Türkçeye " İspanyol Amerikan Kurmacasında Büyülü Gerçeklik" olarak çevrilebilir.
[18] Türkçeye **Alçaklığın Evrensel Tarihi olarak çevrilmiştir**. Çev: Çağdaş Dünya Edebiyatı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.
[19] Kafka , yapıtlarıyla büyülü gerçekçi sayılmasa da, gerçeğin sınırlarını özellikle **Dönüşüm** adlı romanında bir sabah uyanınca kendini böceğe dönüşmüş olarak bulan Gregor Samsa üzerinden belirsizleştirmesi nedeniyle büyülü gerçekçi yazarlara ilham kaynağı olur.

Ne var ki ,Flores'in büyülü gerçekçilik tanımından sonra, edebiyat eleştirmeni Luis Leal, Flores'i tanımından dolayı eleştirir. Zira Leal, Flores'in büyülü gerçekçiliğe dair bütünlüklü ve biçimsel bir tanım sunmadığı görüşündedir. Leal de, tıpkı çoğu kuramcı ve eleştirmen gibi, bu kavramı Roh'un tanımıyla eleştirir. Ne var ki büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'daki öncüsün de **The Literature and Men of Venezuela**[20] (1948) eseriyle Arturo-Uslar Pietri olduğunu da söyler. Leal'in aktardığına göre Pietri şöyle der: "Bireyin bir gizem unsuru olarak ancak gerçeklerle çevrili dünyasının en açık karşılığı, kısa hikâyelerdeki etkili ve kalıcı izlerde kendini belli eder: Gerçekliğin şiirsel bir kehaneti ya da gerçekliğin şiirsel bir inkârı. Bir ada ihtiyaç duyulacaksa bu, büyülü gerçekçiliktir." (Zamora ve Faris 2005: 120). Bu bakış açısı, Carpentier'in daha önce de söz edilen romanlarında da görülür. Bu nedenle Leal'e göre büyülü gerçekçilik fantastik edebiyatla, ruhbilimsel yazımla, gerçeküstücü edebiyatla özdeşleştirilemez. Gerçeküstücülüğün tam aksine büyülü gerçeklik düş imgelerini kullanmaz; fantastik edebiyatta olduğu gibi hayal dünyaları yaratmak için de gerçekliği çarptırmaz; kurmaca karakterlerinin ruhbilimsel analizlerini yapmaya çalışmaz; karakterlerin davranışlarının nedenini sorgulamaz. Leal'e göre büyülü gerçekçilik saf bir biçem tarafınca ortaya koyulan eserler yaratmakla ilgilenen modernizm gibi bir estetik hareket değildir; aksine, gerçekliğe karşı geliştirilen bir tavırdan ibarettir yalnızca. Bu noktada Leal, büyülü gerçekçiliğin, var olan dünya üzerindeki gerçekten kaçıp da imgeler dünyasında hayali yaşamalar yaratmak amacında olmadığını ve bu tavrın bir kaçış olarak nitelendirilemeyeceğini öne sürer (A.e.). Burada yazar, gerçeklikle yüzleşerek düğümlerini çözer; gerçeğin ardına saklanmış büyünün, özneler, nesneler ve edimler ardındaki gizemin sırrına ermeyi amaçlar. Edimler, bir mantık düzlemini izlemez; büyülü gerçekçi yazar da yalnızca gerçekçi bir bakış açısıyla etrafındakileri kopya etmez; ya da gerçeküstücülerin yaptığı gibi gerçek dünyayı bütünüyle bozmaz. Bu, Leal'e göre de, Arturo Uslar-Pietri'nin, Alejo Carpentier'in de hikâyelerinde, makalelerinde izledikleri yoldur. Bu noktada da Leal, büyülü gerçekliği Kafka'nın yapıtlarıyla ilişkilendiren Flores'i eleştirir. Borges, Kafka'nın hikâyesinin tipik özelliğinin "kabul edilemez durumlar "yaratmak olduğunu öne sürer. Ne var ki Leal

[20] Türkçeye **Venezüella Edebiyatı ve İnsanı** olarak çevrilebilir.

da şu noktaya değinir: “ Flores’in de fark ettiği üzere, Kafka’nın hikâyesinde, karakterler bir insanın bir hamam böceğine dönüşmesini kabul ediyorsa eğer, onların bu tutumu büyülü gerçekçi değildir; zira durumu dayanılmaz bularak kabul etmezler. Böylesi bir bakış açısı, birey ve kaderi arasındaki büyülü ilişkiyi keşfetmekten ziyade yeni bir hayal dünyası yaratır ve onu kabullenir.” (A.e.). Böylesi bir durum da Carpentier’in söz ettiği olağanüstü kavramıyla ilişkilendirilerek salt büyülü gerçeklik sayılmayıp büyülü gerçekliğe bir geçiş olarak da kabul edilir.

Büyülü gerçekçilik denilince adından sıkça söz edilen bir başka edebiyat eleştirmeni Amaryll Beatrice Chanday de Flores’in öne sürdüğü savları özellikle iki noktada eleştirir. **Magical Realism: Theory, History, Community** adlı yapıtta, öncelikli olarak Chanday’e göre, Flores’in Kafka vurgusuna karşın, büyülü gerçekçiliğin izini Latin Amerika öncesi tarihe; Colombus’un ya da İspanya efsanelerine ve yazılarına değin sürmesi yanlıştır; zira Chanday, söz konusu metinlerin dilinin ve anlatım tarzının farklılığını kabul etse de, onların kendi çağlarının bir paradigması olarak algılanması gerektiğini dile getirir (Zamora ve Faris, 2005: 128). Dahası, söz konusu metinlerde gerçeklik ve büyünün alaşımına dair ipuçlarına da büyülü gerçekçilik dâhilince çok rastlanmaz. Sanatta ve edebiyatta egzotizm, merak olgusu, düşsel öğeler ve doğaüstü olaylar arasındaki ortak payda muhtemelen “yaratıcı yazın”dan geçse de, Colombus’un kendi paradigması dâhilince yazdıklarını büyülü gerçeklik olarak kabul edilemeyeceğini söyler.

Chanday büyülü gerçekçilik üzerine tanım yapmaya çalışırken, bu kavramın büyü ile gerçeğin alaşımı olduğunu ileri sürer ve peri masallarının da büyülü gerçeklik dâhiline alınmadığını söyler. (A.e.,s.130.). Zira peri masalları, Vladimir Propp’un da belirttiği üzere, olay örgüsünün tekdüze olduğunu dile getirir; dahası, metinlerde kullanılan motifler de yüzyılın başlangıcından bu yana folklorist yaklaşımcılar tarafınca sınıflandırılarak belli bir türe indirilmiştir. (A.e.s.131). Dolayısıyla bu sınıflandırma tarihin belli bir kesitinde gerçekleştiği için, gerçekliğin sınırlamaları ya da uzantılarından çok belirli motiflerle ve kalıplarla sınırlıdır. Bu noktada ise, Chanday’in söz etmediği, ancak peri masallarının toplumların sözel ve kültürel taşıyıcıları da olduğunu ve masalların yeniden –çoğu kez egemen otoriteye alternatif bir biçimde—üretilerek toplumsal bir işlev kazandığını ileri sürebilir. Zira folklor ve masallar halk yaşamlarının yaratıcılığından, imgelem zenginliğinden ve

hatta usçuluğa derinden bir başkaldırıştan doğarak her dönemin kendi gerçekleri ve inanışlarına dair yepyeni mitlerle bezenmiş hikâyeler ortaya koymakta ve kendinden sonra gelen dönemi de imgeler açısından etkilemektedir—bu durum **Sevgili Arsız Ölüm'**de ve **Muinar'**da da kendini belli edecektir. Öyle ki, Carpentier'in **Bu Dünyanın Krallığı'**nda büyücü Mackandal üzerinden yerlilerin yaşamını anlatarak masalların dilini, mitlerin dünyasını kullanır. Ayrıca, ilerleyen bölümlerde incelenecek olan **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar'**ın büyülü gerçekliği kullanışıyla, fantezinin de içinden geçerek klasik metinleri, eski motifleri, masalları ve halk hikâyelerini yeniden anlatırken özellikle feminizm alanında onları siyasallaştırarak geleneksel (eril) gerçekliği alaşağı etmesiyle önemlidir. Dolayısıyla peri masalları büyülü gerçeklik sınıfına girmediği Vladimir Propp üzerinden açıklanmaya çalışılsa da, büyülü gerçekçi dil, izi bütünüyle olmasa bile kısmen masallarda da yeniden üretilerek günümüze taşınabilir.

Chanday'e ek olarak, büyülü gerçekçilik tartışmalarında, **Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction**[21] kitabıyla eleştirmen Roland Walter da bu kavramı açmaya çalışır. Ona göre dünya üzerinde birbirine karşıt iki bakış açısı bulunur ve bunlar gözle görülür bir biçimde birbirlerini uyumla tamamlar: Öncelikli olarak var olan ussal dünya ve onun çevresinde gelişen usun dışında kendini yaratan, sıra dışı, doğaüstü, alışılmışın ötesinde büyüsel bir çerçeveye kendini oturtan bir başka dünya. Ancak bu noktada Walter'ın da belirttiği üzere bu özellikler bir hikâyeyi ya da metni yalnızca büyülü gerçekçilik eksenine oturtmaz. Zira bu özellikler en öncelikli olarak büyülü gerçekçilik kavramını tanımlarken de söylediğimiz gibi fantastik türün de ortak özelliklerindendir. Ne var ki büyülü gerçekçlikte, gerek metin anlatıcılarının gerekse karakterler ve okurların böylesi doğaüstü olaylar karşısında hiç şaşırmadıklarını; doğaüstü edimlerin doğal kabul olarak kabul edildiğini öne süren Walter, büyülü gerçeki metinlerindeki sıra dışı ya da doğaüstü olayların okur tarafınca sorgulanmadığını; dolayısıyla da kurmaca metinlerdeki gerçeklik ve büyüsel alanlarının birbirleriyle son derece uyumlu bir izlekte ilerlediğini dile getirir. (Bowers: 2004: 25.). Böylece fantastik türe özgü olan iki tutum arasında duraksama, kararsızlık ortadan kalkarak Chanday'in de

[21] Türkçeye **Çağdaş Chicano Kurmacası'nda Büyülü Gerçeklik** olarak çevrilebilir.

kavramsallaştırdığı üzere birbiriyle çelişen iki durumun eş zamanlı olarak metinde var olabilmesi büyülü gerçekliğin fantastikten ayrılan en ayrıcalıklı özelliğidir. Ayrıca Chanday fantastikle büyülü gerçekçilik arasındaki ayrıma işaret ederken şunları da dile getirir: "Fantastik türün tam aksine, büyülü gerçeklikteki doğaüstü edimler okuru endişe içine düşürerek onun aklını karıştırmaz, onu afallatmaz. Bu da iki tür arasındaki en temel farktır. Fantastik anlatıda doğaüstü adı altında sahnelenen sıra dışılık büyülü gerçeklik yazarınca maddi öğeler ekseni etrafında gerçekçi bir biçimde ele alınır." (A.e.,s.26). Dolayısıyla Chanday'in birbiriyle çelişen ancak uyum içinde var olabilen iki dünyada—büyü ve gerçek—hem gerçekliğin baskın paradigmalarına karşı sıra dışı bir tavır hem de doğa yasalarının temsil düzeyinde kabulü büyülü gerçekliğin fantastik türünden ayrılmasını sağlar.

Önceden de söz edilen büyülü gerçekçilik ve fantastik türü arasındaki sınırın çizilmesine dair bir başka ayrıcalık da Wendy. B. Faris'in 2004 tarihli **Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative**[22] adlı kitabında gene Amaryll Beatrice Chanday'in dile getirdiği "ağzı sıkılık" üzerindedir. Burada yazarsal bir ağız sıkılığından bahseder Chanday. (2004:20-21). Metnin yazarı ya da anlatıcısı fantastik türün tam tersine doğaüstü olaylar karşısında hiçbir açıklamada bulunmamalı, sıra dışı olaylara asla müdahale etmemelidir. Aksi takdirde yazarın ya da anlatıcının kendi dünya görüşü, temsil düzeyinde akılcı bakış açısı devreye girecektir ki bu da büyülü gerçekçiliğin doğasında yer alan eş zamanlı tezatların bir araya gelişinde bir hiyerarşi yaratarak metni büyülü gerçeklik dâhilince eksiltecektir. Bu noktada Chanday'e ek olarak eleştirmen feminist edebiyat eleştirmeni Brenda Cooper da büyülü gerçekçilik ekseninde yazanların Batı eğitiminden geçerek aslında hem gerçek hem de fantezinin ayrımına vardıklarını söyler (A.e.,s.25). Dolayısıyla burada Batı eğitiminden geçmiş bir anlatıcının da metin karşısında takınacağı tavır kendini gösterir: Büyüsellik ya da batıl inançlar eşliğindeki karakterlerin dünyasıyla bütünüyle özdeşlememek; onların bakış açılarını bütünüyle özümsememek. Bu noktada Cooper yazara ait ağzı sıkılığın önemine işaret ederken şunları söyler: "… Yazarın metin karşısındaki tutumu, büyülü gerçekliğin sınırını çizen ağzı sıkılık ile yazarsal bir ironinin kesin bir karışımıdır." (A.e.).Burada

[22] Türkçeye, **Olağan Sihir: Büyülü Gerçeklik ve Anlatının Yeniden Mistifikasyonu** olarak çevrilebilir.

yazarsal ironi demekle asında metin içindeki büyülüselliğe karşı takınılan bir tavırdan bahseder Cooper. Yazar, büyülü olan dünya görüşünden birkaç adım geri mesafede durarak ona ironik bir biçimde yaklaşmalıdır; aksi takdirde, büyülü gerçekçiliğin ana çizgisi olan "gerçeklik" çemberinin de dışına çıkılmış olunur. Burada ironinin içinde belli bir mesafenin yanı sıra metine dair belirli saygın bir tutumun da önemi vardır. Zira metin içinde büyüselliğin yanı sıra çokça folklorik öğelere de yer verilir; dolayısıyla böylesi bir saygın tutumun us dışı dünya görüşüne de yer vermesi, onu saygı çerçevesinde kabullenmesi metnin salt folk ile kurgulanmamış olduğunu da gösterecektir. (A.e.).

Dahası Cooper, aynı adlı kitapta büyülü gerçekçilik kavramını açıklarken bu kavramın bir başka yönüne de dikkat çeker: Melezlik. Cooper'ın aktardığına göre büyülü gerçekçi metinlerinde, folklorik öğelerin de bulunması sebebiyle, toplumun farklı ekonomik ve sosyal kesiminden adeta bir kolâj sanatı havasında bir çerçeve ortaya çıkar. Toplumun farklı kesimlerindeki yaşamlar, farklı karakterler ayrıca büyüsellik, gerçeklik yaşam, ölüm, bilim, dini inanç gibi birbirine karşıt gidenlerin başarılı uyumuyla birlikte verilir (A.e.). Dolayısıyla ortaya paradoksal paradigmaların melezlik ekseninde tıpkı bir ebru deseni çeşitlemesi gibi yer aldığı görülür. Dahası, bu tezin inceleme konusu büyülü gerçekçi dil ile kaleme alınan **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar**'da doğaüstü olaylar gerçekliğin bir parçası olarak kabul edilir. Gerçekliğin her iki düzeyinin de uyumlu birlikteliğinden doğan anlatıcı ağzı sıkılığı, doğaüstü olaylara yorum katılmayışı, her iki uç arasında hiyerarşi kurulmaması ve mesafeli bir yaklaşım ile hafif ironik bir bakış açısı da büyülü gerçekliğin sınırlarının çizilmesi bakımından önemlidir.

Sonuç olarak, büyülü gerçeklik kavramı çeşitli sanat ve edebiyat kuramlarınca ele alınan tartışmalı bir konu niteliğindedir. Dolayısıyla bu kavramı tek bir tanımla sınırlandırmak pek mümkün değildir. Zira bu kavramın fantastik ve gerçeküstücü tür ile olan yakınlığı ve sınırları büyülü gerçekçiliğin çemberini de genişletir. Ancak bütün tanımlamaların ışığında büyülü gerçekçiliğe kavramsal ve konu odaklı bakıldığında ise; büyülü gerçekçilik, ikili karşıtlıklar dâhilince özellikle ussal gerçeklik ve us dışı doğaüstücü ikiliğini eş zamanlı ve uyumlu bir biçimde bünyesinde barındıran, bu iki karşıtlık içinde asla hiyerarşi yaratmayan, doğaüstü edimleri sıradan gerçekliğin bir parçası olarak kabul eden özel edebi bir anlatım

biçemidir. Büyülü gerçekçilik, bu özelliğiyle fantastik türden ayrılır; zira büyülü gerçekçilikte kişiler ve olaylar gerçek çizgisinde olağan bir dünyada kendilerini var ederler. Sonuç olarak, büyülü gerçekçiliğin ayırt edici özellikleri ise üç esas başlık altında toplanabilir:

- Melezlik: Büyülü gerçekçi yazarlar çeşitli ikilemleri kaleme alırlar; gerçek ve doğaüstü, yaşam ve ölüm, kırsal ve kırsal olmayan, Batılı ve yerel. Bu ikilikler dâhilinde sınırlar, karışımlar ve değişimler ortaya çıkarak birbirleriye çelişmeyen ancak birbirleriyle uyum içinde olan melez bir yapı oluşturur.
- Yazara ait ağzı sıkılık ve hafif ironi: Büyülü gerçekçi metinlerde var olan dünyaya dair ifadelerin kesinliği ve doğruluğuna ilişkin net düşüncelerin arka planda tutulması, doğaüstü olaylar ya da varlıklar karşısında yorum yapılmaması yazara ait sıkılığın en temel ilkesidir. Bu durum büyülü gerçekçilikte "doğaüstü"nün kabulü anlamına gelir hiç şüphesiz. Metin anlatıcısının ya da karakterinin doğaüstü varlıkları ya da olayları açıklama girişimi ise, büyülü gerçekçilikteki söz konusu ikiliklerin eşitliğini, dengesini ve uyumunu tahrip eder; dolayısıyla doğaüstüne ilişkin dünya da asılsız bir ifade olarak bir köşeye atılır. Buna ek olarak büyülü gerçekçilik anlatıcısının metin içinde söz edilen büyülü dünyaya karşı hafif ironik bir edayla yaklaşması gerçekliğe gölge düşmesini engeller; zira anlatıcı ya da kurmaca karakterler, metin içindeki doğaüstü ya da büyülü edimlere karşı bir mesafe geliştirerek onlara saygı duyar; aksi takdirde metin içindeki büyüsellik yalnızca folklor ya da yalnızca birer fantezi öğeleri olarak metin içinde eriyip gider. Böylece kurmaca içindeki açıkça belirtilen büyüselliğin de metin anlatıcısının dünya görüşü tarafınca özümsenmesi olanaksızlaşır.
- Eş zamanlı var olan doğaüstü ve olağan öğeler: Büyülü gerçekçilikte, doğaüstü olaylar ya da varlıklar okurun kafasında bir soru işareti uyandırmaz. Okur ussal olan ile us dışı olanın birbirine tezat gittiğini ancak bu ikilinin birbirine de zarar vermediğini görür. Zira büyülü gerçekçiliği fantastik ya da gerçeküstü türden ayıran en öncelikli öğe doğaüstü varlıkların ya da olayların ya da büyüselliğin eş zamanlı bir biçimde hem anlatıcının hem kurmaca

karakterlerin hem de var olan gerçek dış dünyanın algı normlarına pekâlâ uyuyor olmasıdır.

1.3.3 Edebiyatta Büyülü Gerçeklik

Büyülü gerçeklik romanlarının yalnızca tek bir kıtada bulunduğunu öne sürmenin pek doğru olmadığı bir önceki bölümde de aktarılmıştır. Zira öncelikle resim sanatıyla Almanya'da ortaya çıkan büyülü gerçeçiklik, özel anlatım biçemiyle tek bir coğrafi kıtayı etkilemeyip başta Latin Amerika olmak üzere İngiltere, Kanada, Karayipler, Hindistan, Batı ve Güney Afrika'da etkili olur. Özellikle Kolombiyalı romancı Gabriel Garcia Marquez romanlarının çoğunu Kolombiya'nın terk edilmiş Karayip kıyısında kurmaca Macondo adasında kaleme alır. Afrikalı kadın yazar Toni Morrison ise büyülü gerçekçi romanlarını çoğu kez kırsal ve görece küçük yerleşim alanlarında yazar. Ne var ki Hint asıllı yazar Salman Rushdie, büyülü gerçekçi diliyle kaleme aldığı romanlarının yerleşimlerini büyük şehirlerde özellikle Londra, Bombay ya da New York'ta kurar. Hangi coğrafi bölgede olursa olsun, çoğu büyülü gerçekçi metinlerin ana ekseninde bir başkaldırı, egemen otoriteye karşı direniş ve geleneksel gerçeklik kalıplarını yıkımı gözlemlenir. Dolayısıyla gerek siyasi açıdan gerekse kültürel ve sosyal açıdan güçsüz bırakılan, toplumun kıyısında yaşayanlar ve bir değişim isteyenler için çok güçlü bir araçtır büyülü gerçekçilik. Özellikle bu tezin konusu olan çağdaş kadın yazınında büyülü gerçekçilik kullanımı, kadınların geleneksel kadınlık rollerine, gerek dilde gerekse yaşamda ezici eril otoriteye karşı bir duruş geliştirmede ayrıca önemlidir. Sessizliği kıran bir kadın kimliği oluşturarak edebiyatta kadın özne olabilme, ikinci rolden öznelliğe geçerek yeni bir kadın kimliği yaratabilme büyülü gerçekçi dilin sunduğu özel bir olanaktır. Aşağıda başta Latin Amerika bölgesi olmak üzere bu özel anlatım biçeminin görüldüğü yerler ve bu anlatım biçemini kullanan yazarlar kısaca aktarılacaktır. Özellikle Latin Amerikalı, Afrikalı ve İngiliz kadın yazarlar tarafınca da geleneksel kadınlık rollerini değiştirmek, ezici eril otoriteye karşı ayakta kalma direnci göstererek alternatif bir

bakış açısı oluşturmak için büyülü gerçekçiliğin olanakları da ilerleyen bölümde ayrıntılı bir biçimde incelenecektir.

Büyülü gerçekçilik çoğu kez Latin Amerika ile özdeşleştirilir. Ancak büyülü gerçekçilik Latin Amerikan edebiyatında çok önemli bir yere sahip olsa da, bu özel anlatım biçeminin salt Latin Amerika'ya indirgenmesi de mümkün değildir. Bununla birlikte Latin Amerika'nın Avrupa ile sömürge-sonrası ilişkisi, yirminci yüzyılın yarısına değin özellikle İspanya sömürgeciliğin gücüyle gelen göçler ülke halkını Avrupa bakış açısına doğru iterek halkın hem bilgi alanında hem de kültürel sınırda yaşamasına neden olur. Maggie Bowers'ın da aktardığı gibi Latin Amerika'da uluslar arası anlamda tanınan ve 1950-1960larda " patlama" olarak adlandırılan anlatı ve romana özgü bir biçemin; büyülü gerçekçilik içeren bir biçemin ortaya çıkması, bu dönemin kurmacasını" yeni roman" adı altında yepyeni bir atmosfere bürür. Böylesi bir adlandırma geleneksel edebi anlatılardan ve kalıplardan kendilerini özgürleştirmek isteyen yazarlar için çağdaş bir hareket olarak öne sürülür. Edebi patlamanın içinde gelişen yeni roman gerçekten de eski edebi geleneklerin dışına taşmayı hedefleyerek daha parçalı ve katmanlı bir anlatım öne sürer. Ne var ki büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'daki izlerini 1920lere, Roh'tan sonraki evreye kadar sürmek de mümkündür. Zira Latin Amerikan edebiyatının özel olarak İspanyol edebiyatı biçimiyle gelişmeye başladığı dönemlerde, büyülü gerçekçilik de farklı Latin Amerika kökenli yazarlar tarafınca benimsenir.

Ne var ki, Latin Amerika'da büyülü gerçekçilik ve "patlama"nın ardından gelen yeni edebi alanında Latin Amerikan edebiyatının yönünü değiştiren hiç şüphesiz Kolombiyalı yazar Gabriel Garcia Marquez'dir. **Yüzyıllık Yalnızlık** (1967) Latin Amerika'da yeni romanın dönüm noktası olarak kabul görür. Roman, kurgudan daha çok deneysel olanı, folkorü ve olağan insanların yaşamını açığa çıkarır. Carpentier'in köleler üzerinden anlattığı birkaç büyülü olayın aksine **Yüzyıllık Yalnzlık'**ta bütünüyle büyülü bir atmosfer görülür. Marquez'in anlatımı esaslı bir biçimde yoğun bir nostalji ve beraberinde gerçekliğin olağan parçaları olarak kabul edilen, bir çocuğun kuyruklu doğması gibi, büyülü bir atmosferde kendini ortaya koyar. Anlatılan sıra dışı olaylar gerçekliğin de ta kendisidir aslında. Zira Marquez çocukluğunu büyükbabasının kocaman ve söylendiğine göre perili malikânesinde, batıl inançlarla dolu olan bir atmosferde geçirmiştir. Yazarın çocukluğunun geçirdiği

yer, onun romanları özellikle **Yüzyıllık Yalnızlık** için kurmaca Macondo kasabası için ayrıca önemlidir. Burada büyük bir ailenin tarih izi sürülür; ancak içinde barındırdığı büyülü atmosfer, siyasal direniş ve bütün bunların gerçekliğin olağan bir parçasıymışçasına verilmesi **Yüzyıllık Yalnızlık**'ı Latin edebiyatının dönüm noktası haline getiriverir. (Bowers, 2004: 34).

Marquez, **Magical Realism** adlı yapıtta, büyülü gerçekçiliği şöyle dile getirir: "Gerçekliğin, her şeyin de ötesinde, olağan-sıradan insanların mitolojilerinden kaynaklandığını fark ettim; söz konusu sıradan insanların inancı, onların efsaneleri… Ve bütün bunlar günlük yaşamın olağan bir parçasını oluşturuyor; insanların zaferlerine ve yenilgilerine işaret ediyor, onları derinden etkiliyor." (Bowers, 2004: 40). Marquez için büyülü gerçekçiliğin üç esası bulunur: Zaman ölçeğini altüst eden bir mitolojik zaman, batıl inançların, doğaüstü olayların, dedikodunun, hayaletlerin esaslı bir biçimde alaşımı ve yeninin sarsıcı etkisi. Bütün bu öğelere Marquez'in romanlarında, özellikle **Yüzyıllık Yalnızlık**'ta çokça rastlanır. Marquez, bu öğelerle asında bir iç savaşı, bir diktatörün halka yaşattıklarını anlatan tarihsel faciaları kaleme alır. **Yüzyıllık Yalnızlık**, Marquez'in yarattığı sahil bölgesindeki muz işçilerin direnişini anlatır; ordu, greve giden birçok sayıda işçiyi öldürür. Bowers romanla ilgili şunları söyler: "Askeri yönetimin bütün bu yaşanan faciayı ve resmi kayıtları reddetmesi nedeniyle gerçek ölen işçi sayısı bilinmez." (2004:41). Dolayısıyla Marquez, böylesi bir yadsıma olayını ele alarak toplu katliama gönderme yapan büyülü bir roman ortaya döker: "….Jose Arcadio, toplu katliama tanık olsa da, daha sonra bu olaya kendisiyle birlikte tanıklık edecek birini bulamaz ve böylesi bir katliam da halk arasında bir efsaneye, bir miti dönüşüverir." (A.e.). Burada sözü geçen katliam, daha sonra aslında cahilliğin idare ettiği bir oyunda bir çeşit yadsıma haline dönüşür. Dolayısıyla Bowers'a göre de, Marquez'in büyülü gerçekçiliği yoz bir hükümet tarafından gerçekliğin güdümlenmesini sağlayan bir çeşit ölçektir. Buradaki büyülü gerçekçilik, tamamen yozlaşmış ve şiddetin içine batmış bir siyasi iktidara ayna tutar. Böylece Marquez'in büyülü gerçekçiliği, eleştirmen Swanson'ın da belirttiği üzere somut bir meydan okumaya dönüşür: "…gerçeğin yeniden yorumlanmasının siyasi bir sorusu olmalı… Garcia Marquez, büyükannesinden miras aldığı geleneksel sözlü hikâye anlatımını kullanarak bir topluluğun kendi kültürel bakış açısını yeniden yazar ve yabancının iktidarına meydan okur." (Bowers, 1994).

Swanson'ın bu söylediği, ilerleyen bölümlerde gerek **Sevgili Arsız Ölüm**'ü gerekse **Muinar**'ı çözümlerken anlatılardaki egemen ideolojiyi ya da egemen toplumsal ve kültürel iktidarı tersyüz etmede önemlidir. Latife Tekin'in özellikle **Sevgili Arsız Ölüm**'ündeki büyülü gerçekçi dili, geleneksel kırsal yaşamı anlatırken o dönem Türkiye'sine, iç göçe, siyasi bunalıma da meydan okur. Dolayısıyla büyülü gerçekçi metinler, tarihin ve kültürün doğrusal tek tip anlatısını da alaşağı edecek güce sahiptir.

Marquez'in yanı sıra, büyülü gerçeklçiiğin en önemli erkek yazarı, Hint asıllı İngiliz Salman Rushdie'dir. Rushdie, siyasi kimliğini öne çıkaran ve Hindistan halkını, kültürel zenginliklerini aynı zamandan farklılıklarını, din olgusunu yazılarından çokça kullanan bir yazardır. Rushdie, yazdıklarında Marquez'den etkilendiğini açıkça kabul eder ve şöyle der: "Benim Hindistan'ım her daim çeşitlilik, çoğulluk ve melezlik kavramlarına dayanır." (Bowers; 2004: 54). Rushdie'nin bu söylediği büyülü gerçekçiliği de içine alır hiç şüphesiz. Zira büyülü gerçekçilik Avrupa bölgesinde, öncelikle Kanada'da 1970lerde baş gösterir. Daha sonra Batı Afrika, Güney Afrika, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Hindistan'a yayılır. (A.e.). Rushdie, hem Roh'un tanımladığı hafif gerçeküstü çizgisini hem de Marquez'in Latin Amerika'ya atfedilen folklorik çizgisini takip eder. Ne var ki Bowers'a göre, büyülü gerçekçiliğin daha çok Avrupa'ya özgü olan tarafı İngiliz kolonyalizmine karşı çıkıştır—Avustralya, Batı Afrika ve Karayipler'de olduğu gibi— Dolayısıyla, Rushide'nin büyü ve gerçek alaşımı da " İngiliz kolonyalizminin sözde üstünlüğüne" karşı bir saldırıdır. Rushdie, **Geceyarısı Çocukları** [23](1981) adlı romanı ile göçmen kimliği ile çağdaş bir Hint destanı, hatta tarihsel üst kurmaca[24] yaratır: "…elli yıllık bir sürede, bir ülkenin kendine güvenli ve farklılıklara açık milletinin nasıl birbirine düştüğünü ve yerle bir olmanın eşiğine

[23] Özgün adı **Midnight's Children**.New York, Penguin Classics, 1992.

[24] Tarihsel üst kurmacayı kuramsallaştıran edebiyat eleştirmeni Linda Hutcheon'a göre, bu kavram, üst kurmaca ve post modern anlatı içinde yoğun bir şekilde kendilerini yansıtan ve bununla çelişkili olarak da ayrıca tarihsel olaylar ve şahıslara atıfta bulunan yapıtlara gönderme yapa. Böylece metinle oyun oynama, metni bulanıklaştırma, gerçeğin sorunsallaştırılması ve özellikle edebiyat yoluyla tarihi yeniden inşa etme pekâlâ mümkündür. Tarihi, özellikle salt neden-sonuç ilişkisine bağlı determinist bağlamda algılamaz tarihsel üst kurmaca. Aksine, edebiyi tarih ile birleştirerek hem konusal hem de biçimsel anlamda edebi sınırların ihlalini gerçekleştirerek tarihe yeni bir biçimde dönüş yapar. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**: "Historiographic Metafiction: "The past of past time" New York, 1998.

geldiğini anlatır Rushdie…"(A.e.s.55). **Geceyarısı Çocukları'**nın hem başkahramanı hem de anlatıcısı Saleem, aslında Hindistan'ın tarihini yeniden yazar. O, doğduğu andan itibaren kendini büyülü bir yaşamın içinde buluverir: Bir falcı Saleem'im doğumundan önce onun hayatını gözler önüne serer; insan bedenleri bir görünür bir kaybolur. Saleem bir cadı ile havada öylece süzülür. Bir fabrikada çalışırken büyülü olaylara tanıklık eder. Burada büyü, Rushdie'nin bulunduğu kültüre hem içeriden hem de dışarıdan bakmasını ve onu keskin bir biçimde eleştirmesini sağlar. Bowers'ın da belirttiği üzere, Rushdie melez kimliğini büyülü gerçekçi bir anlatımla birleştirir; imgelerin büyülü tasavvurunu oluşturur ve gerçekte yetkeci tarihe karşın çoğul bir Hint tarihi ortaya döker. (A.e.). Rushdie, büyülü gerçekçilik aracılığıyla toplumun kıyısında yaşayanlar için siyasi bir alan yaratır. Burada büyülü gerçekçilik, otoriter gerçeğe karşı bir direniş sahasına dönüşerek tarihi, oldukça parçalı bir anlatımla, toplumun kıyısında yaşayanların ağzından anlatır—aslında bu da büyülü gerçeklikle sarmalanmış bir üst kurmacadır.

Büyülü gerçekçilik, gerçek ile büyünün alaşımı, edebiyatta toplumsal cinsiyet kurguları ve dil bağlamında da geleneksel edebi kalıpların kırılmasında önemlidir. Özellikle eril düşünceye atfedilen etkinliğe ve öznelliğe ilişkin yerleşik kategorileri alaşağı eder. Dolayısıyla bu biçim bir anlatım, fallus odaklı yazın içinde alternatif bir kadın öznelliği kurulmasına zemin hazırlar. Zira Marquez, Carpentier ya da Rushdie'nin büyülü gerçekçi anlatımları, toplumsal cinsiyet kurgularına, edebi dil ile cinsiyet ilişkisine ve toplumsal-siyasi baskı altındaki kadın sorununa eğilmez. Dolayısıyla feminist bakış açısıyla büyüyü yazım biçimi olarak benimseyerek kadın sorununa eğilen özellikle Latin Amerikan ya da İngiliz kadın yazarlardır. Böylesi bir benimseme de kadının "öteki" ya da "edilgen" konumuna meydan okur ve kadının toplumsal, kültürel, siyasi ve manevi baskı karşısında yeniden-etkin olarak tanımlanabileceğinin altını çizer.

1.3.4 Çağdaş Kadın Edebiyatında Büyülü Gerçeklik ve Eril Zihin Üzerinde Yıkıcı Etkisi: Sessizlikten çığlığa

Erkek yazarlar tarafından sıkça kullanılan büyülü gerçekçi anlatım, özellikle çağdaş kadın yazarlar tarafınca da kullanılır. Büyülü gerçekçilik, çok kültürlü ve çatışan kimliklerin betimlemesinin altını çizmek için ayrıcalıklı bir anlatım biçimidir. Bu durum kültürler arası kimliklere gönderme yapar. Zira Bowers, Afrika asıllı Amerikalı yazar Toni Morrison'ın Afrika-Amerikan kimliğini ve kültürel bağlamının altını çizmek için yazdığını ileri sürer: "Morrison'ın **Song of Solomon** [25](1977) adlı yapıtı, abiku[26] bebeğinin doğması ile başlayan ve geçmişten gelen hayalet figürleri, göbek deliği bulunmayan ve büyülü güçlere sahip olan kadınların serüveni ile devam eden büyülü gerçekçi bir hikâyedir. Romandaki büyülü olaylar kesinlikle Afrika-Amerikan kültürel belleği yaratmak amacıyla kadın karakterler üzerinden verili. Büyülü gerçekçiliğin esas işlevi, kadın kurgusu aracılığıyla… bir Afrika-Amerikan hissiyatı yaratmaktır…(Bowers, 2004:58).

Dolayısıyla, Afrika asıllı Amerikalı Toni Morrison gibi kadın yazarlar gerçekte egemen ve çoğu zaman eril-baskıcı toplum üzerine eleştirel yorumlarını büyülü gerçekçi anlatım yoluyla ortaya koyarlar; ekonomik, toplumsal ve manevi sınırlamalara ve yaptırımlara karşı alternatif bir ses geliştirirler. Feminist edebiyat eleştirmeni Brenda Cooper, özellikle Afrikalı kadın yazarların baskı altında alınan tutkularını ve dile getiremedikleri siyasi görüşlerini gün ışığına çıkarmak için halk hikâyelerine başvurduklarının ya da mitolojik bazda hikâyeler ortaya koyduklarının altını çizer.(1998:40). Dahası Toni Morrison **Beloved**[27] (1987) adlı romanının, kölelik hikâyelerinin ve köle belleğinin kadın köleler tarafından yeniden yazımı olduğunu dile getirir. Maggie Bowers bu bakış açısını şöyle açıklar: "… Morrison, ruhen derinden sarsılmış kaçak bir kölenin hatıralarını yeniden canlandırmak için hayalet bir çocuğu yaşamın merkezine koyarak büyülü gerçekçi anlatımın esas aracı olarak kullanır… Sevilen, köleleştirilen bütün kadınları simgeler gerçekte… Sevilen, Morrison'ın da romanı atfettiği gibi, Afrika'dan Atlantik'e giden köle gemileri içinde boğulan ya da öldürülüveren binlerce kadının da simgesidir. (Bowers, 2004: 81).

Kültürlerarası bağlamda Çin asıllı Amerikalı büyülü gerçekçi kadın yazar Maxine Hong Kingston da büyülü gerçekliği eril otoriteyi alaşağı etmek için kullanır.

[25] Türkçeye *Solomon'un Şarkısı* olarak çevrilir.
[26] Afrika kökenli Yoruba mitolojisine gönderme yapar.-iku- Yoruba mitolojisinde ölüm anlamına gelmektedir. Ölümle ilintilendirilen bir çocuğa gönderme yapar.
[27] Türkçeye *Sevilen* olarak çevrilmiştir. Çev: Püren Özgören, İstanbul, Can Yayınları, 2000.

Kingston, dönemin ırkçı nitelikleriyle Anglo-Avrupa-Amerika ve erkek egemen Çin-Amerikan kültürü odaklı bir hayatın içinde baskı altında bulur kendini. **The Woman Warrior: a Memoir of a Girlhood among Ghosts**[28] (1976) adlı romanında Çin-Amerikan geçmişini "içeriden" biri olarak deneyimler ve bu deneyimlerini büyülü gerçekçi yollarla aktarır; konuşulması kayıtsız şartsız yasaklanan geçmiş olgusunu ele alarak onu halk hikâyeleriyle, hayalet, us dışı hikâyelerle süsler. Böylesi bir anlatım da, söz konusu geçmişin—büyük bir çoğunlukla erkek ağzından aktarılan geçmişin- alternatif bir biçimde yeniden yazımıdır; alternatif bir Çin-Amerikan topluluğu bellek yaratımıdır.

Kingston'a benzer bir biçimde büyülü gerçeklçiiği benimseyen Meksika doğumlu Leslie Marmon Silko (1948) yerli Amerika, yerli Meksika ve hatta Batı Afrika mitolojisini ve inançlarını düz yazıda buluşturarak yepyeni bir tarih dizimi; kadının da dahil olduğu bir süreç ortaya koyar. **Almanac of the Dead** (1999) romanında Silko, geçmişinden getirdiği mekânsal ve kültürel farklılıkları yermeyen ancak olumlayan çizisiyle "beyaz" ve "yerli" arasındaki çatışmayı türlü karakterler üzerinden aktarır. Çizgisel olmayan, son derece parçalı ve büyülü olaylar içinde sunar okura. Silko'nun en uzun romanı olan **Almanac of the Dead**, yetmişin üzerinde karakteri ve birbirini izlemeyen olay örgüsüyle aslında çoğul bir efsane; alternatif bir toplumsal bellek yaratır. Amerikan yerlileri ile Orta Amerika arasındaki hikâyeler, mitoloji, halk şarkıları, yerli dilin gizemi ile bezelidir. Avrupa-Amerikan baskısı ve yerli halkın arada kalmışlığı, madde bağımlıları, alkolikler, yozlaşmış yargıçlar ve politikacılar, açgözlü toprak sahipleri olay örügüsünn en önemli yanlarıdır. Yerli halkın verdiği mücadele ve gösterdiği direniş ise, halk hikâyelerinin, ve mitolojik anlatımın yeniden yazımı ile gerçekleşir. Romanın başkahramanları Amerika-Yaqui yerlisi olan ikiz Lecha ve Zeta kız kardeşlerdir. Lecha, geleceği görme gibi sıra dışı özellikleri olan bir kadındır; Arizona-Tuscon'da yaşayan Lecha'ya anneannesinden The Almanac of the Dead adlı eski Maya kültürünün izini taşıyan bir dizi kitap miras kalır. Bu koleksiyon Amerika-Meksika sınırında yaşayan yerli halkın kuşaktan kuşağa geçen zorlu öyküsünü anlatır. Roman boyunca Lecha, kız kardeşi dışında bir başka ana karakterle de bu koleksiyonu paylaşır. Lecha artık

[28] Türkçeye, **Kadın Savaşçı: Hayaletler Arasında Bir Gençkızlık Anısı** olarak çevrilebilir.

yaşlı bir kadındır ve San Diegolu Seese'den Almanac of the Dead'i bilgisayara aktarması için yardım ister. Böylece yedi yüz yetmiş sayfalık yerli Amerikan tarihi, Meksika sınırında yaşayan yüzlerce kadının alternatif tarihi, çeşitli anekdotlarla gün ışığına çıkmış olur. Böylece, büyülü gerçeklik kadın kurgusunu geleneksel erkek egemen tarihin dışına taşımış olur.

Kadın büyülü gerçekçi yazarları, erkek yazarlardan ayıran en önemli nokta, kadın yazarların hikâye anlatımı sürecindeki "niyet"leridir. Kadın yazarlar, bu biçim bir anlatımı benimseyerek özellikle ataerkil baskılar içinde sessizleştirilmiş, edilgen ve "öteki" sıfatlarına karşı duruş olarak kendi haklı gerekçeli farkındalıklarını yaratabilirler. Marquez, Borges, Rushdie ya da Carpentier, kültürel, sosyal ve siyasi baskı altında kadın sorununa eğilmez. Onlar çoğu kez, birbirini etkileyen kültürler arası bakış açılarını ele alırlar. Ya da yazıları çoğu kez, kolonist niyetlere, melez kimliklerin sorununa, hayatın kıyısında yaşayanların kültür bağlamında sorununa eğilir—ancak bu bağlamlardaki kadın sorununa ayrıcalıklı bir biçimde eğilmez. Dahası, edebi gerçekliğin ya da tarihin tek tip kurgusunu, erkek kahraman üzerinden bozmaya çalışarak çoğul gerçeklikler, çoğul tarihler, alternatif sahalar yaratırlar. Yaratıcı gücü bir anlamda eril olarak kodlarlar.

Bununla birlikte, yukarıda kısaca değinildiği gibi, kadın yazarların erkek egemen otoriteye karşı giriştikleri alternatif alan yaratımı büyülü gerçekçilik yoluyla başarılabiliyorsa eğer, Maggie Bowers bu anlatımın özellikle kadın için esnekliğinin altını çizer: "… Büyülü gerçekçilik bozguna uğratır; çünkü gerçek ve gerçek olmayan arasında uzanan ve (eril) gerçekliği alaşağı etmek için bir araç sayılan anlatıcının sesini kullanır…Öte yandan büyülü gerçekçilik yıkıcıdır; çünkü büyülü gerçekçilik, gerçekte büyü ve gerçeğin alaşımının da ötesine geçebilir…yepyeni bir kategori yaratabilir…" (Bowers, 2004:67). Büyü ve gerçeğin alaşımı alaşımı, edebi gerçekliğin sınırlarını bozarak (erkek) egemen ana-akım edebiyat içinde farklı serüvenlere doğru yol almaktır.

Büyülü gerçekçi eleştirmenler Zamora ve Faris de bu anlatım biçiminin yıkıcı etkisinin kadın yazar bağlamında önemini vurgular: "Büyülü gerçekçi metinler yıkıcıdır; eşikte bulunmaları, büyü ve gerçeğin hep birden alaşımı , siyasi ve kültürel yapıların tekilliğine karşı bir direnç oluşturur… Bu biçim bir anlatım… Özellikle kadın yazara uygundur…Çünkü büyülü gerçekçilik sınırların keşfi ve yıkımı üzerine

kuruludur—sınırların var oluşsal, siyasi ya da coğrafi olması burada önemli değildir." (1995:6). Siyasi ve kültürel yapıların tekilliği bağlamında, sınırların belirsizleşmesi aslında erkek tarafından yürütülen ve kontrol edilen dünyanın içinde bir "farklılık" yaratılmasını sağlar. Dahası büyülü gerçekçiliğin feminist eleştirmenleri, bu anlatımını iktidardan yoksun ve sessizleştirilen ötekinin dili" olarak algılar. (A.e.). Böylesi bir düşünce, aslında post yapısalcı feminist kuramcı Hélène Cixous'a gönderme yapar. Erkek egemen otoritenin kendisini "öteki"nin karşısına koymasıyla, kadının karşına geçer. Bilindiği üzere Cixous, post-yapısalcı kuramcı Jacques Derrida'ya da gönderme yapıp Batı dillerinin mantığını çözerek bu duruma yaklaşır. Adlar ve sıfatlar iki karşıtlıklardan meydana gelir; olumlayan ve olumsuzlayan. Bu bağlamda, tezin giriş bölümünde de belirtildiği üzere, etkin erkek karşısında edilgen kadın varsayımından yola çıkan feminist edebiyat eleştirisi de kadına olumsuzlayanı atfeden erkek egemen kültürü sorgular. Bu sorgulamanın önemli bir ayağı da hiç şüphesiz büyü ve gerçeğin alaşımından oluşan melez ve ironik bir anlatım biçimi olan büyülü gerçekçiliktir.

Büyülü gerçekçi anlatımın iki önemli kadın yazarı Şili asıllı Isabel Allende ve İngiliz romancı Angela Carter, büyü ve gerçeğin alaşımı özellikle toplumsal ve kültürel erkek egemenliğinde baskı altında alternatif kadın kurgusu yaratırlar. Gerçekliğin bir başka halini özellikle büyü, mitoloji ve halk söylenceleriyle ortaya koyarlar. İlerleyen bölümlerde **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın büyülü gerçekçiliğin tek tip gerçeklik üzerinde yıkıcı etkisi çözümlenirken, gerek Allende'nin gerekse Carter'ın erkek egemen dil ve anlatım karşısındaki feminist amaçları ve hikâyeleri aydınlatıcı olacaktır. Her iki yazarın, edilgenliğe karşın alternatif bir kadın öznelliği yaratmak amacıyla büyü kullanımı, Latife Tekin'in de büyü, mitoloji ve halk hikâyeleri ile bezeli anlatımına koşut gider.

Isabel Allende (1942), ilk romanı **Ruhlar Evi**'ni (1997), yakın akrabalık ilişkisinin bulunduğu Şili'nin eski başkanı Salvador Allende'nin 1973 ihtilali sonucu yazar. Başkanın iktidardan düşmesiyle birlikte sağ kanat Augusto Pinochet'in iktidara gelmesi sonucu kaleme alır romanı. Yönetici sınıftan gelen bir ailenin Şili'deki kaotik yaşamını kadınlar üzerinden anlatır. Roman, Şili'nin giderek nasıl korkunç bir duruma sürüklendiğine odaklanır. Isabel Allende, Pinochet hükümeti karşıtı bir yazar ve gazeteci olarak gözlemlediklerini büyülü gerçekçi eksende yıkıcı

bir etki yaratmak, düzene dair farklı yorumlar getirmek için kullanır. Öncelikle romanın büyülü gerçekçi olayları, anlatıcı kadın karakter Alba tarafınca, büyük annesinin günlüklerini aktarmasıyla başlar. Dolayısıyla büyükanne Clara'nın telepati özelliği, metine kurgu özelliği katarak romanın siyasi boyutunu da içine alır. Bir başka deyişle roman, geleneksel kadın kategorisinin dışında bir baş kadın karakter ve onun telepatik özelliği ile yeni, güçlü bir kadınlık kurgusu yaratır; yeni bir kadın öznelliği üzerinden aslında Pinochet karşıtı bir anlatı yorumlanabilir. Allende, Maggie Bowers'ın aktardığı üzere, aslında yıkıcı bir anlatım yaratmadan çok özyaşamsal boyutu da ortaya koyar. Clara'nın özelliğinin kendi büyükannesinde de bulunduğunun altını da çizer (2004:72). Roman, gerçekte Allende'nin aile tarihinin izlerini sürer. Bu anlamda çok katmanlı ve çok sesli olan ve aile gerçeklerine dayanan ama aynı anda büyüsel bir havası bulunan ve bu durumu da güçlü bir kadın üzerinden anlatan Allende, büyülü gerçekçiliği son derece işlevsel olarak taşır romana.

Allende'nin romanında, yalnızca kadına atfedilen telepatik güç ya da kadın kehaneti, aslında edebiyat eleştirmeni Patricia Hart'ın da altını çizdiği gibi rastlantı değildir elbette. Hart, bu durumu Pinochet hükümeti altındaki Şili'nin siyasi durumuna bağlar (Bowers, 2004:72). Zira Allende, romandaki sağ kanat diktatörlüğü Clara'nın üzerinden geleceğe ilişkin korku dolu öngörülerle manipüle etmeye çalışır; dahası Sol da kendisini bir hükmet darbesini öngöremediğinden dolayı eleştirerek kendisine eziyet çektirir. Bu bağlamda Hart, kadın telepatisi yeteneğinin ya da kehanet gücünün de gerçekte hükümetin hilekâr niyetlerini ortaya çıkarmak ve toplumun farkındalığı arttırmak için son derece başarılı bir yol olduğunu önemle vurgular (1989:66). Dahası, roman boyunca izi sürülen büyülü olaylar ve kehanetler yalnızca kadın karakterler tarafınca sahiplenir; onlarla özdeşleşir. Şili'deki siyasi vahşetin erkek dünyasında, kadınların yaşamını kontrol etmeye çalışan ataerkil düzende büyü ya da sıra dışı olaylara rastlanılmaz. Bu bağlamda kadın karakterler, farklı bir iktidar alanı ortaya çıkarmak, alternatif bir dünyada güçlü kadın öznelliğini ve özellikle direnişini, telepati, geleceği görme gibi farklı iktidar kaynaklarına başvurarak gerçekleştirirler; artık farklı iktidar kaynakların dili ile konuşan öznedirler. Hart, büyülü gerçekliğin böylesi yıkıcı etkisini şöyle açıklar: " Büyü, belli dönemlerde ekonomik ve duygusal baskı altındaki kadına ilişkin farklı bir söz

alanı açmak için kullanılabilir. (Bowers, 2004: 74). Dolayısıyla, Allende'nin büyülü gerçeklçiiği dönemin siyasi (erkek) egemenliğini alaşağı etme çabasında önemlidir.

Benzer biçimde Angela Carter (1940-1992) da erkek egemen İngiliz yönetici sınıfına büyülü gerçekçi anlatımla karşı bir saldırıda bulunur. Mavi Sakal, Kırmızı Başlıklı Kız, Pamuk Prenses, Güzel ve Çirkin gibi masalların feminist bakış açısıyla yeniden yazımının yanı sıra, özellikle **Wise Children** (1991) adlı romanıyla ataerkil-yönetici üst sınıfını bozguna uğratır; kadın-gayri-meşru-işçi sınıfını romanın merkezi ve gözbebeği yapar. Maggie Bowers, Carter'ın bu bakış açısını özetlerken yüksek kültürlü, Shakespeare eğitimi almış bir aktörün gayri meşru ve vodvil dansçısı ikizleri üzerine odaklanır. İkiz kız kardeşler, son derece düzgün konuşan, kültürlü sözde babalarının aksine oldukça pervasız ve kaba sabadırlar; her daim küfürlü konuşurlar. Yaşlarının geçkin olmasına karşın, son derece abartılı renkli kıyafetleriyle ihtiyar kadınların da cinselliğini doyasıya sergilemeleri gerektiğini ataerkil düşüncenin karşısına koyarlar. Bowers'ın da belirttiği gibi romandaki büyülü gerçeklik, ikizlerin yaşamındadır; onların yıkıcı cinselliğinin, büyü içeren cinsel edimlerinin yaşam hareketliliğiyle bileşimindedir. (Bowers, 2004:70). Dolayısıyla Carter, büyüyü bu kez cinsellik ile birleştirerek meşru karşınına gayri meşruyu; yönetici sınıf karşısına işçi sınıfını ve erkek karşısına kadını koyarak baskın ve eril güçlerin yıkıcı dişil güçlerle yer değiştirmesine zemin hazırlar. Hiyerarşiye dayalı ikili karşıtlıklar alaşağı edilerek bu karşıtlıkların ataerkil ilişkileri de sorgulanır.

Angela Carter bir diğer önemli romanı **Sirk Geceleri**'nde (1984) hem üst kurmacanın hem de onun bir yolu olan büyülü gerçekliğin en yıkıcı anlatımını sunar. Romanın baş kadın karakteri yarı insan yarı kuş olan devasa Fevvers'dır. Carter, Fevvers aracılığıyla kadının hem eril temsilini alaşağı eder hem de gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiye odaklanır. Kanatlı kadın Fevvers ile söyleşi yapmaya giden kuşkulu gazeteci Jack Walser'ın bir anlamda kontrolünü eline alarak onu büyülü yolculuğa çıkaran Carter, gazetecinin doğrusal zamanını, mekânını ve bilgisini afallatarak sekteye uğratır. **Sirk Geceleri**'nde eril otorite yerini devasa , büyülü ve son derece oyunbaz dişil bir varlığa bırakır. Dahası, on dokuzuncu yüzyılı yirminci yüzyıla bağlanan bir zamanda geçen hikâyede, Fevvers'ın "gerçek mi kurmaca" mı olduğu soruları yüzyıla ilişkin tek tip gerçekliğin de sınırlarının belirsizleşerek yeni çoğul gerçeklerin yaratımına zemin hazırlar.

Yukarıdaki birkaç örnekten de anlaşılacağı gibi, büyülü gerçekçiliğin önde gelen kadın yazarları, bu anlatım biçiminde us dışı olaylar, mitoloji ya da efsaneler kullanarak, kadının ataerkil varsayımlarının altını oyma çabasındadırlar. Ya da egemen yönetici sınıf içersindeki kültürel çatışmaları dile getirirler. Büyülü gerçekçilik, her iki durumda da, (eril) otoritenin ve (eril) yasanın ötesine geçerek temsil edilemeyeni sunmak için sağlam ve bütünlüklü bir edebi araçtır. Toni Morisson'ın da dile getirdiği gibi, büyülü gerçeklik kadın yazarların elinde ayrıcalıklıdır: "büyülü gerçekçilik… Sessizlikten çığlığa… bilmenin bir başka biçimidir." (Bowers, 2004:86).

Yukarıda açıklanan bütün edebi eğilimler bu tezin kuram bölümünü oluşturur. **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar** 'da söz konusu olan Foucaultyen benzerlik bilgisi, üst kurmaca kavramı, büyülü gerçekçilik ve bu anlatımın özellikle kadın yazar açısından yıkıcı anlatımı bu bölümde aynı çatı altına toplanır. Öncelikle, Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisi kısaca aktarılmıştır. Söz konusu bilgi, romanlarda Foucaultyen edebi söylemin ayrıcalıklı bir üst kurmacasını oluşturduğundan, üst kurmaca kavramı da bu bölümde tanıtılmıştır.

Dolayısıyla, üst kurmaca ve üst kurmacanın bir yolu olan büyülü gerçeklik anlatımı da gene Foucaultyen benzerlik bilgisiyle birleşir. Burada, gerçekte birbirine dolanarak bir çember oluşturan bütün edebi eğilimlerin sonunda Sevgili **Arsız Ölüm'**ün ve **Muinar**'ın büyülü gerçekçi anlatım içermesi nedeniyle büyülü gerçekçi anlatıma odaklanılmıştır. Dahası, büyülü gerçeklikte özellikle erkek egemen anlatımı alaşağı etme amacıyla kullanılan feminist öğeler ve bu öğelerin çağdaş kadın yazarlarca kullanıldığının da altı ayrıca çizilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM
2. Sevgili Arsız Ölüm Ve Foucaultyen Benzerlik Bilgisinde Alternatif Kadın Öznelliği

Bu bölüm, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve sonrasında **Muinar**'ın (ayrıcalıklı) edebi söylemini gün ışığına çıkarmak için Foucault'un **Kelimeler ve Şeyler** adlı yapıtında incelenen benzerlik bilgisini romana uygulamaktadır. Bu bölümde inceleneceği üzere benzerlik bilgisi **Sevgili Arsız Ölüm**'ün dili bağlamında romanı Foucaultyen bir üst kurmacaya dönüştürür. Ne var ki bir üst kurmaca yaratılırken, benzerlik bilgisi Foucault'un kalıplarının dışında, bir başka deyişle, geleneksel on altıncı yüzyıl bilgisine alternatif bir biçimde göze çarpar. Benzerlik bilgisi büyülü gerçekçi dil ile birleşir. Böylesi bir anlatım da romanı geleneksel ve birbirini yansıtarak yalnızca Aynı'nın bilgisine ulaşan benzerlik anlatısının ötesine taşır. Bu bölümdeki çözümlemede, böylesi bir kullanımın **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ayrıcalıklı edebi söyleminin belirlenmesindeki incelenecektir.

Böylesi bir fark, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün diline gönderme yapmanın da dışında, geleneksel edebi (eril) anlatıma karşı alternatif bir kadın öznelliği oluşturur. Tezin kuramsal bölümünde de açıklandığı gibi, eril otoriteye karşı alternatif bir kadın öznelliği geliştirmek üst kurmacanın yollarından geçer. Latife Tekin, büyülü gerçekçi diliyle üst kurmacanın olanaklarından yararlanırken ve dolayısıyla geleneksel benzerlik bilgisini alışılmadık bir biçimde kullanırken, romandaki eril ve hiyerarşik otoriteye karşı alternatif bir kadın kurgusu da ortaya koyar. Bu, tezin kuram bölümünde de incelendiği üzere, diğer çağdaş kadın yazarların—Morrison, Allende ya da Carter'ın—büyülü gerçekçiliği alternatif kadın öznelliği ortaya koyma ya da eril dili feminist bakış açısıyla bozuma uğratma çabasına koşut gider. Böylesi bir çaba da, bu çözümleme boyunca **Sevgili Arsız Ölüm**'ün derinlikli bir feminist okumasına olanak sağlar. Bir başka deyişle, romanda benzerlik bilgisinin peşinden giderek ataerkil baskıya karşı kesinlikle edilgen olmayan bir kadın öznelliği yaratan karakter, romanın ana kadın karakteri Dirmit'tir. Bu bölümde inceleneceği gibi, Dirmit'in bu yolculuğu romandaki kadın karakterlerin geleneksel eril temsillerini alaşağı edecektir.

Dolayısıyla bu çözümleme, **Sevgili Arsız Ölüm**'deki Dirmit karakterine odaklanacaktır. Öncelikle Dirmit'in içine düştüğü dünyayı benzerlik bilgisine dayanarak nasıl algıladığı ve bu durumun nasıl bir alternatif kadın öznelliği yarattığı incelenecektir. Daha sonra ve daha geniş bir çerçevede alternatif kadın öznellik kurgusunun nasıl ayrıcalıklı Foucaultyen bir üst kurmaca haline dönüştüğü de romanın büyülü gerçekçi dili üzerinden verilecektir.

Tezin kuram bölümde de belirtildiği üzere, on altıncı yüzyıl bilgisinde benzerlik ve tekrarlamalar bilgi yapılanmasındaki en önemli rolü üstlenir: "Bir anlam ortaya çıkarmak, benzerlikleri ve tekrarları gün ışığına çıkarmaktan geçmektedir." der Foucault (2006:56). Metinlerin yorumlanmasını sağlayan da benzerlikler ve tekrarlamalardır. Foucault, benzerlikler bilgisini oluşturan dört temel tekrarı açıklar: convenientia, aemulatio, kıyas ve sempati. Bu benzerlikler silsilesiyle dünya kendine doğru çekilir. Dünya, birbirine durmaksızın bağlanan ve birbirine ayna tutan tekrarların etkileşim alanıdır. Bu anlayış, çoğu tekrarın ve benzerliğin halk hikâyelerinden—özellikle **Dede Korkut Hikâyeleri**— kaynaklanması nedeniyle **Sevgili Arsız Ölüm**'ün dünyasına pekâlâ yakıştırılır. Zira romanda kullanılan halk hikâyelerin, mitolojik öğelerin çoğu, benzerlik bilgisinin convenientia tanımına dayanır: "Dünya üzerinde farklı varlıklar kendilerini birbirine göre düzenlemektedir; bitki hayvanla, kara denizle, insan çevresindeki her şeyle iletişim kurmaktadır. Benzerlik, sıraları geldiğinde başka benzerlikler sağlayan komşulukları dayatmaktadır. Yer ve benzerlik birbirine dolanmaktadır." (Foucault, 2006:47-48). On beşinci-on altıncı yüzyılda yazıya geçirilen **Dede Korkut Hikâyeleri**'nde de, insanın kendini yaşadığı çevreye göre düzenlediği görülür; insanın başka varlıklarla da—rüzgâr, dağ, deniz, ay, yıldız vb.— tekil olarak iletişim içinde olduğu bilinir. (Aslan, 2008). Bu durum, **Sevgili Arsız Ölüm**'de Dirmit'in benzerlik bilgisini kullanması nedeniyle etkileşimli bir hal alır. Böylece **Sevgili Arsız Ölüm,** kadın karakteri üzerinden dünyayı benzerlik bilgisi üzerinden okur.

Tezin bir sonraki çözümleme bölümünde de inceleneceği üzere, romandaki büyülü olaylar özellikle ve ayrıcalıklı olarak erkek karakterlerden çok kadın karakterlere atfedilir. Bu aslında, eril otorite karşısında sessizleştirilmiş ve dışlanmış kadını görünür kılmak adına bilinçli ve sistematik bir seçimdir. Büyü, romandaki yaratıcı eril gücü kırmak adına kadına bir direniş sahası açar. Burada büyü ve büyüyü

bu anlamda kullanma seçimi Foucaultyen benzerlik bilgisine de koşut gider. Dirmit, üzerinde kurulmak istenen eril baskıya karşın, kendini dünyaya—işaretleriyle çözülmeyi bekleyen evrene— adar. Bilinçli bir biçimde benzerlik bilgisinin yolunu izler. Bir başka deyişle Dirmit, kişisel, toplumsal ve siyasi tutkularına ulaşmak için etrafındaki dünyayı benzerlikler olarak algılar. Dolayısıyla kendini evrene ve onun işaretlerine verir. Dirmit, ataerkil sınırları yıkmak için bu yolu seçer gerçekte. Yapması gereken tek şey evreni, işaretlerini ve onun imzasını doğru bir şekilde okumak ve çözümlemektir.

Sevgili Arsız Ölüm'ün başlangıcında Dirmit'in kendi karakterini geliştirmesi için el attığı her şey ailesi tarafınca—özellikle annesi Atiye tarafınca—yanlış bulunarak yasaklanır. Dirmit, sessizleştirilmiş ve dışlanmış biri olarak evdeki yerini alır. Gerçekte, Dirmit'in sessiz ve edilgen olması onun "cinli kız" konumundan kaynaklanır:

> Ne çare ki, Cinci Memet'in "Bu çocuk eksik doğmazsa başına gelmedik !" demesini bir de "Bu dediğimi iyi belleyin ha!... Aklından çıkaramadı. Çıkaramadığı gibi, Dirmit'in başına bir iş gelmesinden korkup onu eve kapadığı yetmiyormuş gibi bir yandan da evi içinde kızını keşiflemeye başladı. Dirmit'in iç bunaltısından yaptığı her şeyin altından olmadık anlamlar çıkardı…Onun bez bebeğini kucağına alıp, bebeğiyle konuşmasını, dışarıda yağan karı içeriden çırpınıp bağırarak seyretmesini, sedirin altında oynarken orda uyuyakalmasını Cinci Memet'in hamur tahtası üzerine attığı çentiğe bağladı. Derken işi, Dirmit'in cinlerin derneğine girdiğinden şüphelenmeye kadar vardırdı…Kızın ellerini bir torbaya sokup bağladı… (2005:25).

Burada "Cinli kız" deyimi, kadın için edilgenliğe ve dışlanmışlığa işaret eder. Dirmit, dünyayı keşfine duyduğu sınır tanımaz arzu nedeniyle nedense dışlanır. O, kendisinden korkulan ve kendisinden nefret edilen biri haline geliverir:

> Köylüler, Dirmit'in köyün başına bir uğursuzluk getireceğinden korktukları için, onu bahçe duvarlarına yanaşır yanaşmaz taşlamaya, arkasından sövüp saymaya başladılar. İkide bir toplanıp Atiye'ye şikâyete geldiler… (51).

Latife Tekin, aslında kadının toplumun sınırında yaşadığını göstermek için bilinçli bir şekilde böylesi bir edilgenlik ve dışlanmışlık yaratır. Bununla birlikte, daha sonraki bölümlerde de inceleneceği gibi, romandaki belli başlı kadın karakterlerin kendi direnişçi kadın dünyalarını ortaya çıkarmak gerçekte edilgenlikten ve dışlanmışlıktan büyük ölçüde beslenir. Aslında Dirmit, hem kırsaldan şehre yaşadığı iç göçün hem de 1970-1980lere kadar uzanan romanda askeri darbe huzursuzluğunu

gerçek anlamda hisseden karakterdir. **Sevgili Arsız Ölüm**'ün Saliha Paker ve Mel Kenne imzalı İngilizce çevirisi önsözünde, Paker bu durumu şöyle açıklar: "Dirmit, yetişmekte olan genç bir kadındır ve siyasi kargaşanın ve huzursuzluğun hüküm sürdüğü 1970lerin büyük şehrinde yaşar. Şehir, eylemlere, ayaklanmalara, radikal gruplar arası şiddete ev sahipliği yapmaktadır." (2008:15). Dolaysıyla Dirmit, öncelikle kırsal kesimde daha sonra şehirde kendisini saran dünyanın her bir hücresini sorgulamaktan çekinmez. Bu durum onun derinlikli ve ev halkından ayrıcalıklı bir öznellik ve bireysel direniş göstermesine yol açar. Türk edebiyatının önde gelen eleştirmenlerinden Berna Moran da bu durumu şöyle özetler: "Sevgili Arsız Ölüm, küçük ve sıradan episodlardan oluşmaktadır… Sevgili Arsız Ölüm'ü oluşturan… Episodların işlevini… İki öbeğe ayırmak mümkün… Huvat ailesinin yaşam koşullarını, inançlarını, ideolojisini anlatan olaylar; Dirmit'in aydınlanmasını ve ideolojik bakımdan aileden kopuşunu anlatan olaylar…"(2007:79).

Dolayısıyla eve—iç mekâna— kapatılan yetişmekte olan genç kadın "ev"in ve "baskıcı" ailenin sınırları dışına çıkmak ister. Ne var ki Dirmit'in gelişen bedeni ve genç kadının dışarıyı keşfetme isteği gözetim altında tutulur—bu, çoğu zaman romandaki alıntıdan da görüleceği gibi eve kapatma ve şiddet yolu ile gerçekleşir. Böylece ev ya da iç mekân kendi üzerine kapalı bir hal alarak bireyi—Dirmit'i—yargılamaya ve gözetim altında tutmaya yarar. Bununla birlikte Dirmit, adının "Cinli Kız"a çıkmasına karşın, evrende kendi direnişçi kadın dünyasının keşfine çıkar. Bu direniş, evrende tekrarların ve benzerliklerin etkileşimli dünyasında gerçekleşir. Gerçekte Dirmit'in "Cinli Kız" durumu, onun evrende benzerlikler ve onların işaretlerini anlayıp çözümlemesini tetikleyen en önemli etkendir.

Öncelikle, Dirmit'in annesi Atiye, kızının evden dışarıya adım atmasını istemez. Dirmit ise ahıra gider ve oradaki koyunlara arkadaş olur; onlarla konuşur. Burada bir varlığın başka bir varlıkla iletişime geçmesini ve dünyadaki varlıkların birbirine doğru çekildiğini görülür—ki bu aslında Foucault'un sözünü ettiği convenientia ve aemulatio'dur. Foucault'ya göre convenientia, bitkilerin hayvanlarla, dünyanın yıldızlarla ve insanın çevresindeki her şeyle olan iletişimidir. Dolayısıyla Dirmit de kendini dünya üzerindeki başka varlıklara yöneltir, kendini onlara yaklaştırır. Dahası Dirmit, rüzgârla konuşur ahırda ya da dışarıda bulduğu toprağı yemek ister.

Dam uçuran rüzgâr, karnım acıktı.
Toprak ye
Anneme dersin.
Demem. (24).

Görüldüğü üzere Dirmit, evin içinde gördüğü baskıdan kaçmak için doğaya sığınır. Rüzgârla konuşur, toprak yer. Dünya üzerindeki benzeri şeyler birbirini anımsattığı Foucault'un convenientia'sı ve aemulatio'su gibi rüzgâr da toprak da Dirmit için hem tinsel ve maddesel bir besin kaynağıdır. Foucault'un da belirttiği gibi, bilgi kuramında bütün varlıklar birbirine doğru çekilerek başka başka benzerlikleri doğurur. Dirmit'in de yaptığı kesinlikle budur. Öncelikle hayvanlarla konuşur, sonra rüzgârla konuşur; rüzgâr Dirmit'i başka bir benzerliğe götürür; Dirmit toprakla bir olur. Böylece Dirmit'in doğayla etkileşimi, hayvanlardan rüzgâra oradan da toprağa kadar bir yol ortaya çıkarır. Bu yol da hiç şüphesiz baskıcı ailenin dışına doğru kıvrılır.

Zaman geçtikte Dirmit doğada, benzerlikleri takip ederek, daha çok zaman geçirmeye başlar. Burada Dirmit'in benzerlik bilgisini izlemesinin nedeninin daha önce de sözü edilen Anadolu halk hikâyelerinde, özellikle **Dede Korkut Hikâyeleri**'nde saklı olduğunun altını bir kez daha çizmeliyiz. Bu bilgiye dayanarak, Tekin'in Anadolu halk hikâyelerini, mitolojisini kullanarak hikâyesini büyülü-gerçekçi bir dille—büyünün ve gerçeğin alaşımıyla bir bakıma yeniden kaleme aldığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla Dirmit'in hayvanlarla, rüzgârla konuşması kendi hayal gücünden ya da herhangi bir sanrıdan kaynaklanmaz. Bu aslında gerçekçi bir tutumla yazılmış karşılıklı bir konuşmadır—ki böylesi bir anlatım büyülü gerçekçi edebiyatın en belirgin özelliğidir. Romanda, Dirmit'in yaşadığı türden büyülü olaylar kırsal Anadolu yaşamının sıradan bir parçasıdır. Büyü, **Sevgili Arsız Ölüm**'de hayal ürünü olmaktan çok gerçekliğin bir parçası olarak sıradan yaşama gönderme yapar. **Sevgili Arsız Ölüm**, büyülü olaylar çerçevesinde masallar, cinler, periler anlatımını gerçekçi bir dille sunar. Benzerlik bilgisine geri döndüğümüzdeyse, böylesi büyülü gerçekçi dilin de Dirmit örneğinde olduğu gibi kendini çoğaltarak başka başka benzerliklere dönüşmesini gözlemleriz.

Böylece, büyü ve gerçeğin alaşımıyla benzerliğin çözümü devam eder. Dirmit, geceleri pencereden dışarıya baktığında gördüğü bir dizi tekrarlama ve benzerliktir. Gizlerini ortaya dökecek işaretlere benzerlikler atfeder:

> Geceleri tulumba, aya karşı tek başına uluyan bir ite benziyordu. Durmadan kuyruğunu sallıyor, Dirmit'i yanına çağırıyordu. Dirmit önceleri korktu. Bir zaman tulumbanın kuyruk salladığını görür görmez, kafasını yorganın altına soktu. Ama bir gün, helheli oynarken tulumba, "Geceleri yanıma gelirsen, ben de sana sabaha açılacak gül tomurcukların yerini söylerim," dedi. Dirmit iki güne kalmadan, köyün bahçelerindeki tüm gülfidanlarının yerlerini öğrendi… (26).

O günden sonra, babası Huvat tarafından köye getirilen tulumba Dirmit'in direnişçi öteki-ben'i-öteki yüz'ü haline gelir; Dirmit'in çevresindeki her şeyle iletişime geçmesini ve dolayısıyla dünyanın birbirine doğru çekilmesini sağlar. Dirmit, hayatı ve yasakları sorgularken tulumba üzerinden böylesi bir benzerlik yaratımı Dirmit'in doğru bilgiye ulaşımını da sağlar:

> Hey tulumba, tulumba, müjdem var sana
> Neymiş müjden Dirmit kız?
> Köye öğretmen geldi.
> Bil bakalım öyleyse bana ne dedi?
> Ne dedi, ne dedi?
> Sen hiç köylüye benzemiyorsun dedi.
> Sevindin mi?
> Sevindim.
> Tulumba, tulumba,
> Bana gonca gülleri bildiren, Ayı haftaya indiren tulumba… (40).

Alıntılardan da anlaşılacağı gibi, doğa ve içinde yaşayan varlıklar uygun biçimdeki ilişkiler içinde bir araya gelirler. Foucault, doğadaki her şeyin, daha büyük bir sentaksta birbirini yansıttığını dile getirir. Bu, gerçekte makro-kozmosun ta kendisidir. Burada Dirmit, mikro-kozmos olarak, etrafını saran her şeyle iletişim içindedir. Foucault'ya göre: "…mikro-kozmos ile makro-kozmos ilişkisinin içinde…bilginin teminatının ve içini dökmesinin.. Düşünülmesi gerekiyordu.." (2006:65). Böylece, makro-kozmos olarak doğa ya da Dirmit'in içinde yaşadığı çevre, Dirmit için bilginin teminatıdır: kendi direnişçi kadın dünyasının inşasına yardım eden dam uçuran rüzgâr, uluyan ite benzeyen tulumba gibi.

Sevgili Arsız Ölüm'de mikro-kozmos ve makro-kozmos arasındaki ilişkiye dayanan bir başka benzerlik de kıyastır. Bu tür bir benzerlik Dirmit'in öznellik inşasını bir üst boyuta taşır. Evren, Foucault'un da söylediği üzere, kıyaslarla çevrilidir ve kıyaslar etrafında bulunan her şeyi birbiri üzerinden yayar. Bunu örneklemek için Dirmit'in son derece coşkulu bir biçimde etrafındaki tekrarları ve benzerlikleri kendi dünyasına aksettirdiğini gözlemleriz. Burada Dirmit, evin aksine

dış mekânın keşfine doğru çekildiğinde daha geniş çaplı bilgi edinme arayışına girer. Bu, hiç şüphesiz okula ve bir öğretmene duyulan büyük bir arayıştır. Ne var ki Dirmit'in bu arayışı, romanın siyasi art alanı dahilinde bir kez saha sekteye uğrar: 1970lerin askeri huzursuzluğunun gölgesinde kalır Dirmit. Alacahüvek köyüne elinde kitaplarıyla gelen öğretmen "komünist" diye dışlanır. Bu durum açıkça yaşanan siyasi gerilimin bir göstergesidir. Dirmit'in bir öğretmene—baskıcı evin dışında bir bilgiye—duyduğu özlem onun ideolojik öznelliği ve politik kimliği açısından da ileride önemli olacaktır:

> Ama bir türlü öğretmenini aklından çıkaramadı. Rüzgâra sordu, bulutlara sordu, göçmen kuşlara sordu. Sonunda gelip evlerinin çatal kapısının önünde durdu. Bağıra bağıra gelip geçen atlının yolunu çevirdi. Elini kaldırıp kamyonların önüne geçti. Köye gelen çerçiye, çadır açan çingeneye "Komünist ne?" diye sordu. Atiye oklavayı çekip Dirmit'in peşine düştü…Yalvarmayla ağlamayla kızını bu meraktan kurtaramayacağını anlayınca, "Aha, komünist, geberesice," diye ona bulutları yara yara köyün üstünden geçen bir uçağı gösterdi. Dirmit annesine inandı, "Komünist" i uçak sandı. (42)

Buradaki "öğretmen", "komünist" ve "uçak" arasındaki Foucaultyen kıyas ironik bir biçimde keyfidir[29] aslında. Ne var ki böylesi kıyasa dayanan bir yorumlama Dirmit'in evin dışındaki bilgiye dair ayrıcalıklı kendi sesini bulmasını yarayacaktır:

> Dirmit, Atiye'nin "Aha komünist, geberesice," deyip bir uçağı gösterdiğinden beri öğretmenle uçak arasında bir bağ kurdu. Gökyüzünün her gürlemesinde, koşup tahtalıya çıktı, ellerini gözlerine siper edip gökyüzünde öğretmenini aradı durdu. Her köyün üstünden uçak gelip geçtiğinde ayakları Dirmit'i okula doğru sürükledi. Dirmit kendini küf kokan sıraların arasında buldu… Atiye'den gizli defterlerini karnına sokup… (49-50).

Burada, makro-kozmostaki iki öğe arasındaki benzerlik Dirmit'in bilgiye ilişkin işaretleri çözümleyerek bilgiye ulaşmasını sağlar. "Komünist" sözcüğü Dirmit için "öğretmen", "uçmak", "evin dışına çıkmak" kavramlarıyla koşut gider. Böylece, hiçbir hayal gücünün ya da yanılsamanın etkisi olmaksızın Dirmit benzerlik bilgisinin izinden gider.

Benzerlik biçimleri, Dirmit'in arzuladıklarını bir adım öteye taşımak için planlanır sanki. Evrendeki doğal tekrarlamalar ve benzerliklerin keşfinin yanı sıra,

[29] Buradaki kıyas, **Sevgili Arsız Ölüm**'deki tek keyfi; önceden konulmuş kurallara dayanmayan bir benzerlik biçimidir. Bu, Foucaultyen benzerlik bilgisiyle tamamen örtüşmese de, Foucault'un Rönesans bilgi kuramındaki bilgi teminatını gönderme yapmaktadır. Böylesi keyfi bir kıyas roman kahramanı Dirmit'in bilgi edinmesinde en öncelikli öğedir.

yukarıdaki kendiliğinden gelişiveren yaratılmış kıyas da ayrıca önemlidir. Bu anlamda böylesi bir kıyas, romanın büyülü gerçekçi dil ile benzerlikler dizisi içinde yer aldığını gösterir bize. Bir taraftan da, mikro kozmosun şeylerin salt işaretlerin de ötesine geçmesini, onu alternatif bir biçimde yorumlamasını dile getirir. Dirmit'in de yaptığı budur gerçekte. Böylece, yaratılan bir kıyas, zamanla Dirmit'in ideolojik inşasını ve siyasi öznelliğini de kazanması sağlar. Artık onun, daha öteyi bilme isteği vardır. Dirmit'in bu durumu, büyülü-gerçekçi dilin nasıl alternatif bir kadın öznelliği yarattığına ilişkin ikinci çözümleme bölümünde ayrıntı bir biçimde incelenecektir.

Dirmit'i sessizleştirilmesi ve dışlanması, ailenin sarsıcı bir biçimde kırsaldan büyük şehre taşınmasıyla kendini iyiden iyiye hissettirir. Aile, göçün acımasız gerçeği ile karşı karşıya kalır: şehirde hüküm süren çağdaş yaşama ayak uydurma ç ve iş bulma çabası. Huvat Halit, Seyit ve Mahmut hemen iş bulmazlar. Huvat, şehir yaşamı ile başa çıkmak için kendini fazlasıyla uç noktadaki dini işlere, din kitaplarına adayarak ailesini unutuverir. Zamanının çoğunu kahvehanelerde sakallı hocalarla geçirir. Atiye, Huvat'ın peşi sıra gitmekten yorulunca kendini oğulları Halit, Seyit ve Mahmut'a adar; onlara iş arar. Bununla birlikte, şehirde Dirmit'e göz kulak olma sırası evin oğulları ve babaya gelir. Artık Dirmit'in evin dışındaki bilgiye duyduğu özlem ise giderek artar. Huvat ise Dirmit'in "yeşil kitaplar"dan başka bir şey düşünmemesi için genç kadınının okula gitmesini yasaklar:

> Huvat, Dirmit'e ders kitaplarından başka kitaplara çalışmayı yasakladı. Dirmit'in karnına sokup sokup getirdiği kitapları götürüp hocalara gösterdi. Söylene söylene eve geldi. Kitapların hepsini yırtıp attı. Atiye'yi, "Bir daha bu kız, bu kitaplardan okursa, sen bana söyle," diye sıkı sıkı tembihledi. Dirmit'in önüne yeşil kitaplar koydu… Huvat…bu defa kızına yeşil kitapları okutmak için dayağa başladı." (84).

Böylesi eril bir baskıya karşın Dirmit, kadın öznelliğini kurabilmek için gene doğadaki benzerliklerin izinden gider. Köyünde alıştığı bitkileri şehirde de arar; onlarla konuşmak ister: "Dirmit, yere eğilip tanıdığı, bildiği otları aramaya koyuldu." (66). En sonunda, tıpkı kendi köyündeki yeşillikler gibi bir parkın dibinde bitiveren kuşkuşotunu[30] bulur. Bu, aslında Foucault'un convenientia benzerlik biçimidir: "Tekrarlamalar ve benzerlikler başka şeylerin benzerliğini beraberinde getirerek daha öte benzerliklerin teminatıdır." (Foucault, 2006:55). Artık Dirmit'in şehirdeki öteki-

[30] Dirmit romanda bu bitkiyi "kuşku otu" olarak adlandırır.

beni ya da öteki-yüzü tulumba yerine kuşkuotudur. Dirmit, gene benzerlik bilgi kuramının gereğini yerine getirir; doğadaki bir başka varlıkla iletişime geçer ve dünyayı birbirine yaklaştır. Kuşkuşotu ona, yukarıdaki gibi eril baskıdan nasıl kurtulacağının ipuçlarını verir:

> Kuşku otu ona akıl verdi. Kitap okursa bir dolu şey öğrenebileceğini söyledi.
> Dirmit, kuşkuotuna okuldaki kitaplıktan söz etti. Ama utandığı için gidip diğer çocuklar gibi, orda kitap okuyamadığından yakındı. Kuşkuotu Dirmit'i karşısına aldı. Ona utanırsa çok az şey bileceğini anlattı. Utanmaması için onu tembihledi. Dirmit'e kitaplığa girdiğinde yüreği çarparsa derin derin solumasını söyledi… Ağzı kuruyunca, dilini ısırmasını, elleri titrerse, ellerini masanın altına saklamasını öğütledi. Dirmit kuşkuotunun öğütlerini dinledi. Kuşkuotuna kitaplık kapanıncaya kadar her gün gidip kitap okuyacağına dair söz verdi. Kuşkuotunun yapraklarını okşayıp yanından ayrıldı. (82).

> Kuşkuotu,
> Kızların oğlanlara haber göndermesi ayıp mı?
> Ayıp değil.
> Yine oğlanlara haber göndereyim mi?
> Sevdiğin oğlanlara gönder. (77)
>
> Kuşkuotu, anneme bir kızıyorum.
> Kızma.
> Bildiklerini öğretme diyor ama.
> Bildiğin ne?
> Bilmiyorum.
> Ne bildiğini bilmiyor musun şimdi sen?
> Ne bildiğimi bir bilsem!
> Ne yapardın?
> Annemden gizli, yayardım! (103).

Alıntılardan da açıkça anlaşılacağı üzere, Dirmit şehirde kuşkuşotuna gene benzerliklerin izini sürerek bulur. Bu bağlamda benzerlik ona güvenilir bilgi yolunu açar. Kendi sesini, evdeki aşırı baskıya karşın, benzerlik yolu ile bulmaya çalışır. Kuşkuşotuyla ilk olarak düşünce düzeyinde karşılaşır; sonra kuşkuşotundaki saklı işaretleri çözümleyerek bilgiye ulaşır ve kendi geçerli farkındalığını yaratır böylece. Dirmit'i, babasının zorla okutmak istediği yeşil kitapların aksine okul kitaplarının asıl keşfine sürükleyen kuşkuotunun öğütleridir. Bir bakıma, böylesi bir benzerlik yolu Dirmit'i, onun içinde hapsolmadığı bir bilgiye doğru götürür. İçinde yaşadığı dünya başka dünyalara karışır; hatta başka dünyalarda eriyip gider; ancak evrende izlediği tekrarlar ve benzerlikler doğru çıkar; Dirmit'i ideolojik olarak ailesinden ayırır ve özellikle eril otoriteye karşı bir direniş yolu açar. Böylesi bir durum da

benzerlik bilgisinde işaretler ve şeyler arasındaki sorunsuz ilişkiye gönderme yapar. Dirmit, evrendeki şeylerin işaretlerini çözümlerken, evrendeki bütün canlılar da birbirine doğru çekilir.

Sevgili Arsız Ölüm'de, bir başka biçim benzerlik de Dirmit'in gene evin dışındaki işaretlerin peşi sıra gitmesiyle gerçekleşir. Dirmit bu kez, "sokak" işaretleri üzerine yoğunlaşır. Pencereden görülen sokak uzaktan büyük siyah bir perdeye benzer. Dirmit'in önünde bir başka benzerlik açılır. Sokak, içinde sakladığı işaretleri Dirmit tarafından çözülmesini bekler:

> Sokak, Dirmit'in kirpiklerindeki ıslaklığı görünce,"Kaç bana gel!" diye el etti… Sokak bu defa eline kocaman kara bir perde aldı. Perdeyi bir açtı bir kapadı. Dirmit'e denizin üstünde uçuşan ak kuşları, rüzgâr vurdukça dalları eğilen ağaçları, oradan oraya savrulan çiçek tozlarını, renk renk kâğıtlarla donanmış duvarları, yollarda gülerek yürüyen insanları gösterdi. Dirmit'in yüzüne bir tebessüm yayıldı… "Geliyorum bekle!" diye bağırdı…Sokak dudaklarını büküp gülümsedi. Sokak Dirmit'e yol gösterdi…
> Dirmit.. evde duramaz oldu. Bağıra çağıra kapıları açıp kaçtı. Kendini deniz kenarındaki taşın üstüne attı. Deniz gece inince gözünün içine ışık sıkıp Dirmit'i eve kovaladı. Dirmit, gece denize küstü. Sabah gidip barıştı. Dirmit denizle barışıp koklaşırken Atiye, sabahtan akşama kadar puhukuşu gibi cam önlerinde dikildi. Kızının yolunu gözledi; bir ağladı; bir kızına büyük bir korku vermesi, sokağa çıkartmaması için Tanrı'ya yalvardı. O yalvardıkça Dirmit anne korkusunu kaybetti. Gece şiir yazdı, gündüz denize gidip okudu. Evini evlikten, annesini annelikten, kardeşlerini kardeşlikten, babasını babalıktan reddetti. Sokakları, evi etti. Ağaçları, duvarları, bulutları, evleri kardeş, denizi anne, göğü baba. (188)

Yukarıdaki uzun alıntıdan da görüleceği gibi makro kozmostaki- ilişkiler evrende her şeyi birbirini yansıttığının, birbirine doğru çekildiğinin habercisidir. Dirmit'in, önüne açılan şeylerin işaretlerini okumasında onun makro kozmos ile olan ilişkisi önemlidir. Dirmit, başa başka tekrarlara gönderme yapan şeylerin işaretlerine doğru yol alır. Örneğin sokak bir gülümsemeye dönüşür, Dirmit'i içine alır ve onu deniz kenarına bırakır. Deniz kenarında ise Dirmit kendi içinde daha farklı bir öznellik geliştirerek, evdeki baskıcı atmosferin dışına çıkar.

Aslında, Dirmit'in yukarıda söz edilen büyülü olayları kafasından uydurmadığının ya da bunların bir sanrıdan ibaret olmadığının altını tekrar çizmek gerekir—ki **Sevgili Arsız Ölüm** büyülü gerçekçi bir dille yazılmıştır; büyü ve gerçeğin alaşımı okurda olaylara karşın herhangi bir şüphe yaratmaz. Dolayısıyla Dirmit, etrafında saklı kalmış işaretleri doğru kıyas yoluyla okumayı başarır. O, herhangi bir yansılamanın içinde kaybolup gitmez. Bu durum da şeyler ve işaretler

arasındaki ilişkinin benzerliğe dayanarak bilginin teminatı olduğunu tekrar gösterir bize.

Böylece, yukarıda **Sevgili Arsız Ölüm**'den alıntılananlar eşliğinde Dirmit'in, evdeki sarsıcı otoriteye karşın, aile bireylerinden daha ayrıcalıklı bir öznellik geliştirme çabası görülür. Dirmit, üstünde kurulmaya çalışılan baskıyı ve aşırı korumayı reddeder. Israrlı bir biçimde evrendeki benzerliklerin peşinden gider. En sonunda da, Dirmit'in bu direnişinin en somut alanı olan şairlikte—yazan öznede—karar kılar. Şiir, Dirmit için direnişin ve alternatif kadın öznelliğinin ayrıcalıklı alanı olacaktır.

Burada, bu çözümlemenin başında da belirtildiği gibi, Foucault'un benzerlik bilgisiyle **Sevgili Arsız Ölüm**'ün feminist bakış açısının kesiştiği gözlemlenir. Latife Tekin, Anadolu halk hikâyelerinin, cinlerin, masalların izini sürerek benzerlik bilgisinin yolunu da izler. Bu yol, ev içindeki tek tip otorite gerçeği—çoğunlukla eril odaklı düşünceyi— tersine çevirme çabasındaki ayrıcalıktır. Bir başka deyişle, Dirmit'in benzerlikler yolu, alternatif bir dünyanın da varlığını geçerli kılar. Dahası, sessiz kılınan ve dışlanan Dirmit, kendi özgün sesini de evin dışında—evrenin tam ortasında bulur. Kendini, benzerlikler yolu ile özgürleştirmeye çalışır. Böylece Dirmit, edilgen sıfatı ya da cinli kız adı altında, eril otoritenin bir nesneni olmaktan kendini kurtarır. Bu bağlamda, büyülü gerçekçilik ile kaplı benzerlikler edilgen-kadın; etken-erkek gibi ataerkil hiyerarşileri de bozguna uğratır. Böylesi feminist bakış açısı ve Dirmit'in büyülü gerçekçilik eksenindeki alternatif kadın öznelliği ve direnişi bir sonraki çözümlemede ayrıca incelenecektir.

Benzerlik bilgisinin romanla bütün ilişkilerini akılda tutarak, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün büyülü gerçekçi dilinin romanı da nasıl Foucaultyen benzerlik bilgisine dayalı edebi söylemin ayrıcalıklı bir üst kurmacası haline getirdiği önemlidir. Zira bu, üzerinden onca yıl geçmesine karşın gerek **Sevgili Arsız Ölüm**'e gerekse post-modern bir kavram olan büyülü gerçekliğe daha farklı edebi bir söylem getirecektir. Öncelikle, romandaki büyülü gerçekçi olaylar, romanın kendisine gönderme yapar; romandaki sözel ilişkilerin içinde anlam bulur. Kurgunun içine bağlanır; bilinçli ve sistemli bir biçimde bunun bir kurmaca olduğunu söyler. Tezin kuramsal bölümünde de belirtildiği gibi, **Sevgili Arsız Ölüm**, büyü ve gerçeğin alaşımıyla gerçekliği de sorunsallaştırır; gerçeğin sınırlarını ihlal eder. Ancak roman, gerçekçi bir anlatımla

aslında dış dünyanın da bir kurgu olduğunu söyler. Bu anlamda tek tip gerçekliğin de var olamayacağının altını çizer.

Bununla birlikte **Sevgili Arsız Ölüm**, özellikle kadın karakter Dirmit üzerinden tekrarların ve benzerliklerin de kökenini tarar. Böylece anlatı, kendisini benzerlikler bolluğu içinde bulur. Bu, Foucault için bilgiye ulaşmanın her daim yoludur. Foucault, on altıncı yüzyıl bilgisin dil ile ilişkisini açıklarken şöyle der: "Yazı, dilin etkin aklı, "erkek" ilkesidir. Gerçeği elinde tek başına tutmaktadır. Burada söz konusu olan ise…dilin kendinde iç yayılma ilkesine sahip olmasıdır; XVI. yüzyıl dilinin kendi kendiyle tutturduğu dilin kaçınılmaz ilişkinsin tanımlanmasıdır. Bu ilişki bir yandan, gelişmeye, toparlanmaya ve birbirlerini izleyen biçimlerini karıştırmaya hiç ara vermeyen dilin sonsuza kadar köpürmesine izin vermektir… Fakat bu söylem de kendinin ve söylediğinin üzerinde durma gücüne sahip değildir, bunu bir başka söyleme miras bırakan bir vaat gibi hapsetmektedir… bir başka söylemin doğumuna neden olmaktadır." (2006:75-77). Foucault'un savlarından yola çıkarak dil de birbirine ayna tutan ve gerçekte makro kozmos ile mikro kozmos ilişkilerini yansıtan öğedir. Eleştirmen Simon During de Foucault'un bu savını dilin tekrarlamalar ve dolayısıyla kendine dönük ve kıt olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda **Sevgili Arsız Ölüm**'ün benzerliklere birbirine dolanan ve kendine dönen dili gene kendini yansıtır. Böylece **Sevgili Arsız Ölüm**'ün tekrarlamalar ve benzerliklerle kendine dönük olduğunu ve bu bağlamda Foucaultyen edebi söylemin bir üst-kurmacası haline geldiği söylenebilinir.

Ne var ki, burada, çift taraflı bir oyun söz konusudur. Böylesi bir üst kurmacanın ayrıcalıklı bir yanının olduğunun altı çizilmelidir. Burada, romanın büyülü gerçekçi dili, anlatıyı Aynı'nın gölgesine hapsetmez; dilin kendine dönük biçiminde sıkıştırmaz. Latife Tekin'in dilinin de kendine ait iç yayılma ilkesi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yukarıda Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik dilinde yazı için ileri sürdüğü erkek ilkesi burada Latife Tekin'in yoğun eğretilemeleri, edebi geleneklerin dışında kullandığı söz öbekleri, mitik zaman ve yer betimlemeleri ile sekteye uğrar. Okur, Dirmit'in devingen- büyülü- yorumlayıcı serüveni ile baş başadır. Dirmit, hem ailevi hem de ataerkil baskıdan kurtulmak amacıyla öznelliğini inşa etme çabasındadır. Bu çerçevede Latife Tekin'in dili kendini çoğaltmayı durdurmaz; ne var ki benzerlik dili gibi de kendini tekrar etmez. Romanın dili,

Aynı'nın söylemine ya da Foucault ve During de söz ettiği söz kıtlığına dönüşmez. Aksine, büyülü gerçekçilik ile sarmalanmış benzerlik bilgisi eşliğinde romanın dili kıyasların ötesine geçer. Bir başka deyişle, romanın dili benzerliği izler; evrendeki tekrarların peşinde gider—dünyanın üslubunu izler. Ne var ki, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün kadın kahramanı Dirmit aracılığıyla farklılığa doğru yol alır. Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı gibi, Dirmit'e atfedilen bütün büyülü olaylar, Dirmit'in üzerinde ve öznellik inşasında bir fark yaratır; Dirmit'i, baskıcı ailesinden kurtararak onu ruhen zenginleştirir ve tekrarlarla içe kapatmaktan çok dış dünyaya, evin dışına açar. Bu bağlamda burada büyü ayrıca önemlidir. Tezin kuramsal bölümünde büyülü gerçekçilik bağlamında büyü kavramının doğaüstü edimlere, ussal çemberin dışındaki sıra dışı olaylara, halk hikâyelerindeki mitik olaylara gönderme yaptığı açıklanmıştır. Dolayısıyla burada büyü, Foucault'un da on altıncı yüzyıl bilgisinde belirttiği gibi, bilgiye ulaşmanın doğal yoludur. Dahası büyü, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün dilini, benzerliklerin birbirine ayna tutması aracılığıyla içe kapatması yerine, anlatıyı dışa açarak kıyasın ötesine taşır. Dolayısıyla romanı, Aynı'nın bilgisi yerine bir dizi farklılığa sürükler. Bu nedenle **Sevgili Arsız Ölüm,** Foucaultyen benzerlik bilgisine dayalı edebi söylemin ayrıcalıklı bir üst kurmacası olarak nitelenebilir.

Dolayısıyla, bu ayrıcalıklı üst kurmaca ve benzerliğe dayalı kendine dönük dilin ötesine geçmek, büyülü gerçekçi anlatım bağlamında yeni bir paradigma üzerine düşünülmesini sağlar. Bu bölümde incelendiği üzere, kadına atfedilen büyülü gerçeklik ne kadın karakteri ne de anlatıyı benzerliklerin birbirini yansıttığı gibi içine hapseder. Böylece büyülü gerçekçi-üst kurmaca ve benzerlik bilgisi bağlamında büyülü gerçekçi anlatıma ilişkin yeni bir anlayış geliştirilebilir. Tezin kuram bölümünde de belirtildiği üzere, büyülü gerçekçilik çoğu zaman modernist-post-modernist anlatılarla özdeşleştirilir. Ne var ki burada, feminist bakış açılı bu çözümleme aracılığıyla büyülü gerçekçilik, büyük bir farklılık ya da kırılma ile on altıncı yüzyıl bilgisine geri dönüş olarak nitelenebilir—benzerliklerin getirdiği kıyasa dayalı ilişkiyi büyü ile alaşağı ederek Aynı'nın bilgisinden uzaklaşılır. Romandaki bu ayrıcalıklı geri dönüş hiç şüphesiz bir erkek karakter tarafından değil ancak bir kadın karakter üzerinden gerçekleşir. Bu durum, modern ve post-modernist anlatılarda büyülü gerçekçi anlatımın doğasını ve esnekliğini yeniden düşünmeyi, özellikle

çağdaş kadın yazarlar için böylesi bir durumun nasıl değerlendirileceğini göz önünde tutmayı beraberinde getirecektir.

Sevgili Arsız Ölüm'ün, kadının eril temsiline karşın böylesi alternatif kadın öznelliği yaratan bir üst kurmaca anlatısına ek olarak, bir sonraki bölüm de kadın sorununu inceleyecektir. Özellikle kadına atfedilen büyülü gerçekçi olayların egemen iktidar ilişkilerini nasıl alaşağı ettiği ayrıntılı bir biçimde çözümlenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. Sevgili Arsız Ölüm'de Büyülü Gerçekçi Eğilimler Ve Eril İktidarın Çöküşü

Eril otoritenin bozumuna dayanarak, daha geniş olan bu bölüm kadın kurgusu bağlamında büyülü gerçekçiliğin geleneksel edebi kalıpların üzerindeki yıkıcı etkisine odaklanacaktır. Dolayısıyla burada, **Sevgili Arsız Ölüm**'de büyünün ataerkil baskı karşısında nasıl kadın direniş alanı haline geldiği incelenecektir. Böylesi bir durum, bir önceki bölümde Dirmit üzerinden incelenmiştir. Ne var ki daha ayrıntılı bir çözümleme ile yalnızca Dirmit'in değil romandaki diğer kadın karakterlerin—burada özellikle anne figürü Atiye'nin— de eril otorite karşısında kadın öznelliğini nasıl kurdukları ele alınacaktır.

Bu çözümlemede, büyülü gerçekçi anlatı olan **Sevgili Arsız Ölüm**'deki büyülü olayların bedensel kadın direnişinin somut bir alanı haline dönüştüğü tartışılacaktır. Bir başka deyişle, özellikle kadına atfedilen büyülü olaylar—daha sonraki bölümlerde **Muinar**'da da inceleneceği bu ortak özellik gibi— eril tahakküme karşısında bedensel karşı-tepkiler oluşturur. Bu durum da sessizleştirilmiş ve dışlanmış kadın temsilinden çok, kesinlikle edilgen olmayan bir kadın öznelliği ortaya koyar. Bu geniş çözümleme aslen üç bölüme ayrılır. **Sevgili Arsız Ölüm'**deki başlıca kadın karakterlerinin büyüyü kendi feminist amaçları için nasıl kullandığı öncelikli konudur. Dolayısıyla ilk olarak romandaki anne figürünün—Atiye'nin— eril tahakküme karşın kendi geçerli farkındalığını büyü yolu ile nasıl kurduğuna odaklanılacaktır. Bu durum, gene Foucault'un Rönesans bilgisine gönderme yapacaktır. Zira büyünün on altıncı yüzyıl bilgisinde, bilginin doğal bir yolu olduğunun altı daha önce de çizilmiştir. Böylece Atiye'ye özellikle atfedilen büyü ev içinde onun kendi alternatif sesini oluşturur. Deyim yerindeyse Atiye'nin ev halkını—özellikle eril otoriteyi— ustalıkla idare etmesini sağlar.

İkinci olarak, bir önceki bölüme Dirmit'in serüveni ile başlandığından, gene onun çözümlemesiyle bu bölüme devam edilecektir. Dirmit'e zorbalıkla aşılanmaya çalışılan yaptırımlara karşı Dirmit de kendi bedensel kadın direnişini büyülü olaylara tutunmasıyla gerçekleştirir. Çözümlemenin sonunda ise, büyülü gerçeklik çerçevesinde gerek Atiye'nin gerekse Dirmit'in alternatif kadın öznelliği kurma

çabası écriture feminine — Fransız feminist eleştirmen ve yaza Hélène Cixous'a gönderme yaparak— kavramına bağlanmaya çalışılacaktır. Böylesi bir çaba, büyülü gerçekçi anlatımın geleneksel edebiyat üzerindeki yıkıcı etkisini anlamda daha aydınlatıcı olacaktır.

Edebiyat eleştirmenleri Robert Kroetsch ve Linda Kenyon, **Magical Realism: Theory, History, Community** adlı kitapta, büyülü gerçekçilik üzerine şunları söyler: "Büyülü gerçekçilik, "yaşamın kıyısında yaşayanlar" ı fark etmek üzerine kurulan edebi bir anlatımdır. "(Zamora&Faris, 1995:408). Öncelikle, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün de büyülü gerçekçi dili yaşamın kıyısında yaşayanlarla yakından ilintilidir. Tekin, romanda iki dünyayı anlatır gerçekte: Birincisi, sessizleştirilmiş, dışlanmış ve dolayısıyla "öteki " durumuna itilmiş kadın karakterlerin dünyası. Dolayısıyla ikinci dünya bunun bir sonucudur ve kadın direnişi aracılığıyla kadının erkek üzerinden temsilini alaşağı eden büyüye işaret eder. Böylece, romandaki eril düşünceye karşı çift kutuplu bir dil yaratır Latife Tekin. Onun en öncelikli derdi, eril otorite içindeki sessizleştirilen ve dışlanan kadın dilini yeni biçemiyle ortaya çıkarmaktır.

Öncelikli olarak Atiye, acımasız bir dışlanmışlık eşliğinde sahneye çıkar. Saliha Paker bu durumu şöyle açıklar: "Atiye, her daim her yerde kaşımıza çıkan bir anne figürüdür. Ailenin en tutucusudur ve ahrete—ve us dışı dünyaya— kendini adamıştır. Usdışına kendini adamıştır… büyü yapar, bereket ve bolluk için çeşmelere gider, kötülükten korunmak için hocalara başvurur, nazardan sakınmak için kurşun döktürür vb. (2008: 13). Ne var ki Atiye, bunları yabancı olduğu bir ortamda kendisine bir saha açmak için yapar. Başlangıçta Atiye, kocası Huvat'ın şehirden köye getirdiği yabancı bir varlıktır:

> Bu defa yüzü alev alev yanan, başı kıçı açık, süt gibi beyaz bir kadın vardı yanında. Zavallı kadın, günlerce orasını burasını elleyen, yüzündeki kırmızılığın boya olup olmadığını anlamak için yaşmaklarının ucunu tükürükleyip, yüzüne çalan, saçını eteğini çekiştiren.. kadın ve çocuğun arasında iğne ipliğe döndü. Ve sonunda bir gün küt! diye düşüp bayıldı. Böylece üç koyunun ard arda şişip şişip ölmelerinin nedeni açığa çıktı… Huvat'ın analığının tahtalıdan düşmesi, hepsinin başı bu cinli ve uğursuz kadındı. Önce boğup bir yana bırakmayı düşündüler. Ama cininden çekindiler. Aynı gün, yatağını yorganını toplayıp dışarı attılar. Yine aynı gün ne konuştular, ne düşündülerse kadını ahıra kapattılar. (8).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, köye yabancı kadın daha ilk baştan edilgenleştirilir. Köylülerce, köyün diline ve ahalisine yabancı kadın, "cinli kadın"

olarak ya da "öteki" olarak görülür. Daha öncede belirtildiği üzere, cin kavramı özellikle kadının "öteki" konumuna vurgu yapmak amacıyla kadına atfedilir. Ne var ki ilerleyen bölümlerde de görüleceği üzere, sözü edilen "cinli kadın" atfı kadının geçerli farkındalığının inşasında büyük bir etkendir. Burada Atiye, tıpkı Dirmit gibi cinle özdeşleştirilir. Köylülerden oldukça farklı, hatta süt gibi beyaz olduğundan kendisinden korkulan "öteki "ile özdeşleştirilir.

Buradaki dışlama son derece açıktır. Bununla birlikte, daha sonra genç kadının bir bebek doğuracağı anlaşılır:

> Kadın, ahırda yattığı ilk gece uykusunda kendini demir bir beşiğin başında gördü. Beşiğin içine eğilip uyuyan bir bebeği öpüyor, sonra demir bir kapıdan dışarı çıkıyordu. O günden sonra gözünü ne zaman yumsa bu rüyayı gördü… Bu durumu bembeyaz uzun tüylü bir keçinin konuşarak üstüne saldırdığı güne kadar sürdü. Avazı çıktığı kadar bağırmasına rağmen keçi gerilemiyor, ağzında anlaşılmaz sözcükler geveleyerek öne doğru altılıyordu. İşte tam bu sırada yukarıdan bir top ışık düştü. Işığın düşmesiyle keçinin tüyleri kapkara kesildi. Arka arka gerileyip gözden kayboldu. O günden sonra Hızır Aleyhisselam onu ahırda hiç yalnız bırakmadı… Kadının ahıra atılışının üstünden dokuz aya yakın bir zaman geçmişti. Bir akşam, belinden girip kuyruk sokumuna saplanan acılarla yerde debelenmeye başladı. Dana gibi böğürüyor, gözlerinden sicim gibi yaş akıtıyordu…
> Hızır Aleyhisselam, o anda bebeğin yardımına koştu. Bu kez yerine Akkadın'ı göndermişti.. Elinde bir kâse süt ve fenerle ahırın kapısından içeri girdi…" (9).

Yukarıda alıntıdan da görüleceği gibi, büyülü olaylar gerçekçi bir atmosferde gerçeklikten kopmadan aktarılır. Tekin, büyülü olayları, halk hikâyeleri ya da İslam anlatılarını kadına atfeder. Burada, Hızır Aleyhisselam hem Anadolu halk hikâyelerinde hem de İslam anlatılarında görülen bir figürdür. Bu figür, edebi anlatılarda yüce bir (hayat) kurtarıcısı olarak işlenir. Yukarıdaki anlatıda Hızır Aleyhisselam görülür; ancak yanında Akkadın da vardır. Atiye'yi gerçekten kurtaran Akkadın'dır. Buradaki tek tip gerçekliğin sorunsallaştırılarak eril figürün feminize edilmesi çabasıdır esas olan. Böylece, geleneksel eril söylemin, eril halk hikâyelerinin de üst kurmaca yollarıyla değiştirilebileceği söylenebilir. Dahası, Atiye'nin ahırda böylesi büyülü bir gece geçirmek aslında tesadüf değildir. Artık, o geceden sonra Atiye'nin kendi kadın direniş sahası da açılır.

Atiye, öncelikle, günlük yaşama dair konumunu sağlama almaya başlar; çok beceriklidir ve köyde her işin üstesinden gelir. Ancak bu durum Huvat'ın aile üzerindeki ataerkil baskısını engellemez. Bununla birlikte ev içinde sık sık hasta düşen Atiye, gücünü ölüm meleği Azrail ile yaptığı trajik-komik kavgalardan almaya

başlar. Bu durum, eril otoriteye karşı Atiye'nim somut bir karşı saha yaratma çabasının da örneğidir:

> Azrail gelip Atiye'nin kalbini dinledi, nabzını yokladı. Atiye'yi karşısına alıp uzun uzun konuştu. Atiye, Azrail gider gitmez çocuklarını, kocasını, gelinini çağırıp naşına topladı. Onlara iki gün içinde öleceğini açıkladı. Dirmit'e işaret edip yanına oturttu. Yazdırdıklarını baştan aşağıya üç kez sesli sesli okutturdu… Yazılı isteklerinin dışında, sözlü olarak bildirdiği isteklerin başında Huvat'ın çenesinin ucundaki sakalı kesmeyi geliyordu…Dirmit'le Mahmut'un cami okulundan silinmesini, Halit'in iş bulmasını istiyordu. (75).
> Atiye bir gülümsemeyle uykudan uyandı… Ancak dileklerinin yerine getirilmemesi halinde ruhunun hemen teslim alınacağını duyurdu
> Atiye iyileştikten sonra, Huvat sakalını kestiğine bin pişman oldu. (75).

Atiye'nin Azrail ile savaşı roman boyunca birkaç kez tekrarlanır. Ne zaman hasta düşse Azrail ile karşılaşır; onunla özellikle kocası üzerinde yaptırım için sıkı bir pazarlık eder:

> Azrail ile kavgaya tutuştu. Azrail'e dünyada gün yüzü görmediğini, Tanrı'nın kendisine hiç kimsenin kocasına benzemez bir koca verdiğini, ömrünün yarısını onu beklemekle çürüttüğünü, dağ başlarında kardeşlerinden uzak, garip kaldığını söyleyip ağzına ne geliyorsa saydı sayıştırdı…Azrail, ona yarın kalan işlerin bitirecek kadar ömür bağışladı…
> Atiye… gözlerini tavana verdi. "Kardeşlerimden bana bir haber getirin, "dedi… Evin içinde kardeşlerinin adlarını sayıklayarak dolaşmaya başladı…Kimsenin anlamadığı diliyle konuşmaya, türküler söyleme başladı. Huvat, günlerce Atiye'ye bu sevdadan vazgeçmesi için yalvarıp yakardı... Ama Atiye onu ikna etmeyi başardı. (147-148).

Burada Atiye, evin gerçek otoritesini Huvat sağladığından, kendine tinsel yollarla başka güç alanları açar. Koparıldığı geçmişinin izini sürmek ya da ailenin otoritesini ele almak için Azrail ile sık sık pazarlık eder. Bu aslında, kadının üzerindeki ataerkil kontrolün feminist bir eleştirisidir. Tezin kuram bölümünde de örneklendiği gibi böylesi bir durum, Isabel Allende'nin **Ruhlar Evi** romanını anımsatır. **Ruhlar Evi'**ndeki Clara da, kehanet gücünü feminist amaçları için kullanır. Allende'nin kadın karakterleri, özellikle Clara, bu gücünün verdiği dehşet verici öngörüleriyle erkek toplumu kontrol altında tutar. Bu biçim bir mücadele Atiye'nin Azrail ile alışılmış pazarlıkları gibidir. Dahası, Atiye'nin "kimsenin anlamadığı" bir dil ile konuşması onun köklerine, yabancı durumuna işarettir. Ne var ki Atiye bu durumunu eril zihni ve erkek egemen aile üyelerinin zihnini bulandırmak için somut bir araç olarak kullanır.

Artık Atiye, Azrail ile olan kavgalarının yanı sıra, uygulama ve büyüyü bir araya getiren ve evin içindeki otoriteye karşı bir söylem oluşturur; büyü yapar.

> Atiye sonunda dayanamadı. Kocasının işsizlikten delirip ortalığa düşmesinden korktu. Ona iş kapısı açmak, eski haline dönmesine sağlamak için yollara düştü…Dergâh koymadı gezindi. Cami çeşmesi koymadı, açıp kapadı. Denizin yedi dalgasından su aldı, Huvat'ın başından aşağı yedi dalga suyu döktü. O uyurken üstüne kilit açıp kapadı. Güneş açılır açılmaz, koşup toprağa bıçak gömdü… (71)
> Bir yandan da büyücülüğe başladı…Kırk karabiberi okuyup üfledi.. (72).

Görüldüğü üzere Atiye, ataerkil düzene karşı kendi direniş dünyasını kurma çabası içine girer; özellikle Huvat'a söz geçirmeye başlar. Burada Atiye'nin bedeni aracılığıyla böylesi bir direniş içine girdiği ileri sürülebilir. Ataerkil düzenin eleştirisini haykıran Atiye'nin büyülü-bedensel edimleridir gerçekte. Büyü, karşı bir söylemin somut bir sahası haline geliverir. Bu bakış açısı eşliğinde büyünün ve gerçeğin melezliği Atiye'nin bedensel kadın direnişini oluşturur.

Burada kadın, beden ve direniş ilişkisini daha net anlayabilmek için feminist yazar ve filozof Susan Bordo'nun beden kuramına gönderme yapmak yaralıdır. Bordo, Foucault'un uysallaştırılmış bedenler[31]anlatısının izinden gider ve bedeni Foucaultyen tarih anlayışıyla çözümler; ancak ondan önemli bir noktada ayrılır. Bordo, içselleştirilen kültürel etkenlerin beden üzerinde kurgulandıklarını ve bunların da bir direniş alanı açtığını söyler (Hekman, 2008:64-65). Bordo, bedenin maddeselliğini ne biyolojik ne de fiziksel olarak algılar. Ona göre beden, kültürel olarak yapılanır ve bu da maddeselliğe işaret eder. Bu bağlamda, Bordo'ya göre, beden eril otorite karşında edilgenliğe ve dışlanmışlığa karşı günlük edimlerin tersyüz edilmesiyle açılan bir direniş sahasıdır. Bordo, bunu ileri sürerken, anoreksi nevroza ve bulimia gibi beslenme bozukluklarını özellikle kadın tarafından eril tahakküme karşı bir söylem yarattığını söyler. Bir başka deyişle, bu biçim hastalıkların karşı tarafa iletilmesi aslında, olası kadın direnişinin, isyanın ya da

[31] Michel Foucault**, Disiplin ve Ceza: Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Yayınları, , 2001. Foucault, bu kitabında okul, hastane, hapishane gibi kurumların ,iktidarı beden üzerinden yeniden ürettiğine odaklanır. Asker figürünü odak noktasına koyarak, bireylerin kurumsal disiplinleri ve çeşitli kontrol mekanizmalarını nasıl içselleştirdiğini açımlar. Birey, hareketlerinin kontrol edilmesi, içine bulunduğu zamanın ve mekânın kontrol altına alınması, birey için yer- zaman dilimlerinin oluşturulması aracılığıyla – uysallaştırılmış bedenlere dönüşür ve bilinçli olmaksızın baskıcı iktidar ilişkilerini her daim yeniden üretir. Böylesi uysallaştırılan beden kuramından yola çıkan Susan Bordo, uysallaştırılan bedene karşın bir direniş sahası açarak iktidar karşısında "direnen kadın beden"lerini yaratır; bu bağlamda histeri, agorafobi ve anoreksi gibi "hastalıklar"ın izinden giderek bunların karşı söylemlerini oluşturur.

kendi kendinin hakimi olmanın bir göstergesidir: bir kadının bedensel zayıflığı, onun aslında kendi kendisinin kontrolünü elinde tuttuğunun ve bu hastalıkların sayrısal olarak görülmesine karşı bir direniş alanı açtığının güçlü bir göstergesidir. Bordo, "Unbearable Weight"[32] adlı makalesinde, bu biçim hastalıkların, yalnızca tıbbi ve ruhsal açıdan tanımlanmamasını; özellikle kültürel ve toplumsal bağlamda ele alınmasının altını çizer (Bordo, 1997:18-20). Böylece bedeni fiziksel bağlamının dışına taşıyarak, kadının toplumun dayatmasıyla içselleştirdiği cinsiyetçi dünyanın direnişçi kültürel dışavurumunu ortaya çıkarır.

Bedenden ortaya dökülen böylesi bir direniş, her zaman anoreksik nervotik olmasa da, **Sevgili Arsız Ölüm**' de oldukça eğretilemeli bir biçimde kendini var eder; bu, romandaki büyülü olaylarla son derece ilintilidir. Atiye'nin ilk baştaki edilgenliği ve köylülerce dışlanarak ahıra kapatılması büyülü olaylar ekseninde gerçekleşir. Ne var ki daha sonra bu büyü, yukarıdaki alıntılarda da görüleceği gibi, Atiye'nin kendi bedenini eğretilemeli bir biçimde kullanarak ataerkil iktidar ilişkilerine karşın alternatif bir kadın alanı yaratmak için kullanılır.

Bedensel tepkilerine ek olarak, Atiye'nin büyü kullanımı, büyüsel sezgileri de erkek egemen ev halkı içinde etkili olur. Burada, Foucault'un benzerlik bilgisinde büyünün bilgiye giden öncelikli yol olduğu da hatırlanmalıdır. Dolayısıyla, on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisiyle büyülü gerçekçilik kadın için farklı bir bilgi alanı yaratmak için bir kez daha iç içe geçer. Artık Atiye, derin öngörülerinden ve rüyalarından da büyüsel bir güç alır:

> O sıralar Atiye, oraya en son hünerini çıkardı. Kahve falı bakmaya başladı… Fincanların altına parmağını basa basa laf buldu buluşturdu. Bir kendi konuştu, bir geleni gideni konuşturdu… Huvat'ı kapı dışarı etti…
> Huvat, elinde yeşil kitapları eve getirdiği her defasında, Atiye'yi elinde fincanla gördükçe deliye döndü… O sövüp saydıkça Atiye falcılığı ilerletti…
> Atiye, uykudan sıçrayıp uyandı. Bağırarak Seyit'in yatağını yokladı. Deli gibi ayağa dikildi. "Seyit'i vurdular," dedi… Huvat… sabaha karşı kireç gibi bir yüzle geri geldi, "Durumu ağır," dedi. (114).

Böylece Atiye, kendi kutsal dünyasıyla, bedenini eğretilemeli bir biçimde, büyülü edimlerle kullanmasıyla erkek egemen aile içinde kendine özgü bir ses arayışı içine girer. Onun kadın direnişi, büyü ve doğaüstü olayların bedensel hareketlerine sarıp sarmalanmasından kaynaklanır. Gerçekte bu özelliğiyle de Atiye, Anadolu halk

[32] Türkçeye "Dayanılmaz Ağırlık" olarak çevrilebilir (ç.n.).

hikâyelerinin, mitik kökeninin kolektif belleğinin bir simgesidir. Güçlü, kocasına ve oğulları karşısında alternatif bir kadın kurgusu yaratabilen biridir o. Bununla birlikte, ironik olarak, Atiye'nin kendine özgü kadın direnişi, Dirmit'in roman başındaki edilgenliğine ve dışlanmışlığının da bir parçasıdır. Dolayısıyla Dirmit, gerek annesine karşı gerekse evde hüküm süren eril otoriteye karşı annesinden daha geniş çapta bir direniş ortaya koyar.

Kendi kutsal dünyası ve doğaüstü edimlerin kontrolü nedeniyle Atiye, Cinci Memet'in Dirmit'in doğumunda söylediklerini hiç mi hiç aklından çıkarmaz. Dolayısıyla hem Atiye, hem de evin erkekleri Dirmit'i yoğun bir göz hapsine alır. Dahası Dirmit'in bedeni de denetim altında tutularak üstünde şiddette varan yaptırımlar uygulanır:

> Dirmit, o bahar köylülerin baskısı yüzünden evin çatal kapısında dışarı çıkamadı. Atiye.. Dirmit'in sık sık tulumbanın başına gitmesinden, tulumbayla konuşmasından huylandı. Kızının tulumbanın başına gitmesini yasakladı… Dirmit, taşlarla konuşa konuşa gezinmeye… başlayınca, taşlardan da huylandı. Taşlarla oynamasını yasakladı… Dirmit bu defa radyonun başına geçti… Dirmit, günlerce radyonun başından kalkmadı, radyoyu kurcaladıkça meraklandı… Atiye bu defa yeniden huylandı… Sonunda Dirmit'e cinlerden haber geldiğini düşünmeye başladı. Böyle düşünmeye başladıkça korkusu büyüdü. Dirmit uyurken bir gece kalkıp radyoyu samanlığa sakladı… kızı ambar odasına kapadı… (55).

Görüldüğü üzere Atiye, Dirmit'e ve onun gençlik özlemlerine kilit vurur. Ne var ki, daha önceki bölümde de belirtildiği üzere Dirmit, bu baskıdan benzerlik bilgisi yoluyla kurtulmaya çalışır; evrendeki benzerliklerin işaretlerine doğru yol alır. Burada gene kuşkuşotu onun en büyük yardımcısıdır. Onun tavsiyelerine kulak veren Dirmit, annesinin ve babasının bütün baskılarına, yasaklamalarına, Dirmit uyurken gizlice "kızlığını" yoklamalarına, cinli kız" yaftası yapıştırmalarına, onu korkutmalarına karşın farklı bir direniş yolu seçer kendine:

> Dirmit, Mahmut'un gitarının, boyalı çamurun ve radyonun sonuna uğramasından sonra, annesiyle ilgili yepyeni bir şey keşfetti. Eline hiçbir şey almadan kendini verecek bir şey bulursa, Atiye'nin dilinden kurtulabileceğini anladı… Şiir yazmaya karar verdi. Kitaplarını dikiş makinesinin üstüne yaydı… Dirmit, annesi başında söylenirken birdenbire ilk şiirini yazdı. Söz yerine kâğıda gözyaşı dizdi. Kâğıdı alıp… merdiveni kurup dama tırmandı. Birbirine yaslanmış tahta evlerin damlarına, bacalarına, bulutlara, denize ilk şiirini okudu… Damdan bir umutla indi…
>
> Dirmit o günden sonra hep sözcüklerden bir yorgana sarındı. Sözcüklerden bir yatağın üstünde uyudu. Sözcüklerden yapılma bir sandalyenin üstünde oturdu. Atiye… binlerce sözcük oldu… Huvat… sözcük dolu şişelere baktı. Nuğber sözcük bekledi. Zekiye sözcük ağladı… Akan sözcük, yağan sözcük, bakan sözcük susup oturan sözcük, ağız üstü divana kapaklanan sözcük..

> Dirmit günlerce onca sözcükten ne kadar uğraştıysa bir ikinci şiir yazamadı. Kendine şiir yazmadan uyumayı, yemek yemeyi, su içmeyi, gülmeyi yasakladı… Dirmit onca yasakla da şiir yazamayınca kendini yarışa soktu. Bir zaman güneşle yarıştı. Güneş doğar doğmaz kâğıdı önüne koydu. Güneş batmadan şiir yazması için kendine emirler savurdu… Güneşe yenildi…Ayla yarışa kalktı. Ay, şiir okumadan soldu… Sözcükleri tek tek kafasının içinden alıp yüreğine koydu. Yüreği "Güp! Güp!" attıran sözcüğü hemen kâğıda yazdı… Yüreği ne yap dediyse onu yaptı… Yüreğine sözcük koydu, yüreğinden sözcük aldı. Cinci Memet ben doğmadan bana çentik koydu, annem tespihle elinde arkam sıra dolanıyor demedi…şiir üstüne şiir yazdı. Koca bir defterin yapraklarının önünü arkasını şiirle doldurdu… (155).

Görüldüğü üzere Dirmit, gene evrendeki başka varlıklarla iletişim kurarak, kuşkuşotundan okumayla ilgili bilgiler alarak annesinden ve ailesinden yazma edimi ile ideolojik olarak ayrılmaya başlar. Bu, Berna Moran'ın da **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3** adlı kitabında belirttiği gibi hem bilgiye dair hem de ideolojiye dair bir ayrılmadır (2007:79). Burada Dirmit bir kez daha evrendeki başka varlıklarla iletişime geçer: Güneş ve ay. Dahası, özellikle bedeni üstünde kurulmaya çalışılan denetimi eğretilemeli bir yolla reddeder. Böylece ataerkil toplumdan da kendini kurtarma çabası içine girer. Yukarıdaki alıntı, genç bir kadının salt dilin içine düşüşünün—ailenin bilgisinin dışında ayrıcalıklı bir bilginin içine— büyülü gerçekçi bir betimlemesidir. Böylesi bir ayrıcalığın içine girerken, Dirmit aslında " yazarlık kaygısını" da içinde taşır. Zira kadına atfedilen edilgenlik ve beraberinde getirilen kuşatılmışlık ve kapatılmışlık hissi, özellikle kadın yazar kavramında ayrıca önemlidir. Burada, Tekin'in feminist bakış açısı da belirginleşir.

Kadın yazarda, ya da buradaki haliyle Dirmit'teki yazarlık kaygısını daha net anlamak için Sandra M. Gilbert'in ve Susan Gubar'ın Batı'nın on dokuzuncu yüzyıl kadın yazınını inceledikleri **The Madwoman In the Attic: The Place of the Woman Writer in the Nineteenth Century Literary Imagination adlı** feminist eleştirinin çok önemli yapıtına da bakmak gerekir. Gilbert ve Gubar, kadın yazarın içine düştüğü bulunduğu çelişkileri şöyle dile getirir: "Kadın sanatçının yalnızlığı, kendinden önce yazan erkek yazarlara ve kadın okurlara duyduğu gereksinim; erkek okurların düşman olacağı korkusu; kültürel koşullanmalar sonucu kendini ifade ürkekliği;erkek merkezli sanat otoritesi karşısındaki dehşet duygusu; kendi yaratıcılığının yetersiz olduğu kaygısı—kısaca onda aşağılık kompleksini yaratan tüm bu olgular, kadın yazarın kendi sanatsal anlatımının ve kendini yaratma çabalarının erkek sanatçılarınkinden ne denli farklı olduğunun göstergesidir.

(Menteşe, 2009)[33] Gerçekte sözü edilen bu yazarlık kaygısı, ataerkil düşüncenin kadın üzerinde kurduğu kültürel ve toplumsal yaptırımlardan kaynaklanır. Kadın yazar da özellikle kaçış fantezileri, delilik temaları üzerine kurulu kurgular seçer kendine. Edebiyat eleştirmeni Ruth Robbins ise **Literary Feminism** adlı kitabında, Gilbert ve Gubar'ın kadın yazarın erkek egemen bir anlatının ve eril arzunun edilgen ve bağımlı nesnesi olduğunu açımladığını söyler (2000:89). Dahası Gilbert ve Gubar, böylesi bir yazarlık kaygısının kadını gerek dil bağlamında gerekse konu bağlamında dışlayan erkek egemen edebiyatta, kadının kendisini "tanımlanamaz, yabancılaşmış acubenin teki" olarak görme korkusundan da kaynaklandığını söyler. Bir başka deyişle, on dokuzuncu yüzyılda yazma edimi eril bir alandır ve kadın kuşatılmışlık ve bunun sonucunda bir kenara itilmişlik duygusu nedeniyle bu alana giremez. Bu durum, Gilbert ve Gubar tarafından da desteklenir elbette: "Kadını, yazma ediminde kısıtlayan toplumsal ve ruhsal sonuçlar edebi ürkeklik ya da rekabetçi bir başkaldırı ve içinde bulunduğu kültür tarafından beslenen takıntılı bir kuşatılmışlık teması ortaya çıkarır." (2000:91).

Dolayısıyla, Dirmit'in ikinci şiirini yazamaması, içinde taşıdığı kadın yazar olabilmenin kaygısıdır gerçekte. Dirmit, kendisini yaratan kültürel ve ailevi yaptırımların içinde sıkışıp kalır. Dahası, şiir yazmaya başlamasıyla ailesinden sakladığı defter bulunur ve özellikle evin erkek üyelerince büyük bir zevkle yırtılır:

> deyip defteri yırttı. Dirmit, "Radyoyu kırdınız.. defterime mi geldi sıra?" dedi… Huvat, "Şiir senin neyine, kız!" diye nasihate başladı… Mahmut'u bir gülme aldı… Onlar güldü, Dirmit ağladı… (156).

Bunun sonucunda, Dirmit bir kez daha şehirdeki öteki-beni'ne, kuşkuşotuna, yardım için başvurur. Sonra kar ile konuşur. Burada, büyülü gerçekçi edimler son derece yumuşak, okurda herhangi bir tedirginlik ya da şüphe uyandırmayacak bir biçimde gerçekçi bir atmosferde aktarılır. Dirmit, kar ile konuştuktan sonra, özgün sesini bu kez halk arasında aramaya başlar:

> Kar… gel benimle deyip Dirmit'in elini tuttu. Onu iki yanı ağaçlık upuzun bir yola çıkardı. Dirmit, yol boyunca elleri havada bağırarak yürüyen sıra sıra bir dolu insan gördü. Kar, Dirmit'in elini bıraktı. Ona, kalabalığın arasına karışmasını, avazı çıktığı kadar bağırıp içini boşaltmasını söyledi… Dirmit, önce ne bağıracağını bilemedi…

[33] Gilbert ve Gubar'ın yapıtlarında özetledikleri Prof. Dr. Oya Batum Menteşe'nin "Kadın Dilinden Aşk: Gençliğin O yakıcı Mevsimi" adlı makalesinden aktarılmıştır. (Çevrimiçi) http://www.erendizatasu.com.

> Dudaklarını araladı… Elini yumruk edip kaldırdı… Bağırmaya başladı, "Şiirlerimi yırttılar! Şiirlerimi yırttılar!" (158).

Dirmit'in bu durumu, artık halkın içinde kendi sesini araması aslında bir önceki bölümde söz edilen "komünist" durumuna da gönderme yapar. Dirmit, gene bu sözcükle, ancak üstü örtülü bir biçimde, karşılaşır; arasına karıştığı yürüyen kalabalık aslında gene 1970-1980 siyasi aralığının sokak yürüyüşlerine işaret eder. Dirmit'in yaşadığı bu olay da onun ailesinden ideolojik olarak tamamen kopmaya başlamasının bir kanıtıdır. Böylece siyasi oluşumunu da oluşturacaktır Dirmit. Ne var ki ailesi Dirmit'in ne yaptığını öğrenir öğrenmez gene sokağa çıkmasını yasaklar. Ancak Dirmit arayışlarına ket vurmaz. Baskıya karşı alternatif bilgisini ve öznelliğini büyülü edimlerle giderek sağlamlaştırır. Artık damı kendine mesken tutan, özgür olan, sözcükleri ve mektupları şehrin üstüne uçuran bir Dirmit vardır:

> "Gözüme de kulağıma da geliyorlar hep!" diye bağırdı. İçinin nereye baksa titrediğini, yüreğinin çırpınıp durduğunu, bir uçan kuş görse gözlerinin dolduğunu, bir çiçek koklasa taştığını söyledi. Deniz çekiyor beni, gök çağırıyor dedi… Halit.. Dirmit'in yanına geldi. "Arka çıkayım diyorum ama bulut, yıldız, yağmur, deniz deyip durdun, bunların nesine arka çıkayım kız?" dedi. Dirmit omuz silkti. Dirmit'e dama çıkmak, şiir yazmak yasak edildi. Dirmit, "Size mektup yazabilir miyim, peki?" dedi. Kimseden karşılık gelmedi. Dirmit… oturduğu yerden kalktı. "Hepinize birden yazıyorum, iyi okuyun ha," dedi. Yüzünü onlara döndü. Güldü. Sonra, " Ben yıldızlara ve ayla konuştum, köyde defter karnımda,öğretmen yokken okula gittim, bir sabah erkenden, damda şehir beni korkuttu,çünkü" diye başlayan ve tam altı gün, yedi gecede biten upuzun bir mektup yazdı. Kâğıtları birbirine ekledi… Yedinci gecenin sabahında kimse uyanmadan yatağından doğruldu. Mektubu bir köşeden bir köşeye odanın ortasına ip gibi astı. Kalanını duvardaki çivilere taktı. Bir ucunu da alıp inadına dama çıktı. Damda aşağı sarkıttı. Yavaşça damdan inip yatağına sokuldu… Halit dama çıktı…mektubun gerisini bulamadı. Neden sonra upuzun ak şeridin şehrin üstünde dolaştığını gördü. Elini gözüne siper edip uzun uzun izledi. Gözleri dolu dolu oldu. Usulca şehre, "Benim için bacım ne yazmış?" diye sordu. (204).

Yukarıdaki uzun alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Dirmit'in bedenine kazılmaya çalışılan edilgenlik ve dışlanmışlık aslında onun şairliğine yol açar. Bu durum bir kadın yazar[34] olmanın tanımını somut bir biçimde tetikler. Artık Dirmit gerçek anlamda dile düşer. Susan Bordo'ya gönderme yapıldığında, Dirmit bedensel kadın

[34] Burada, Dirmit'in ağabeyi Halit'in de şiir yazdığını belirtmeliyiz. Halit, askerliği boyunca tuttuğu günlüğüne şiir tadında bir şeyler karalar. Aile üyeleri Halit'in defterini öve öve bitiremez; onun şiirleri elden ele gezer, okunur ve yüceltilir. Ne var ki Dirmit'in şiirleri hor görülür, defteri yırtılıp parça parça edilir. Bu, onun kadın yazar olarak yazarlık kaygısı taşıdığının ve ataerkil bir düzende dile düşmenin kadın işi olmadığı ancak eril yaratıcı gücün egemenliği öngörüsüne işarettir.

direnişini yazma edimiyle gerçekleştirir. Başka bir deyişle, toplumun kıyısında yaşayanların ve dışlananların deneyimlerini yazı ile gün ışığına çıkarır. Kendini, kültürel ve toplumsal kodlarla işlenmiş bedeniyle alternatif bir biçimde dile getirir. Susan Bordo, "Double Bind" adlı makalesinde şöyle der: "Kadınlığın geleneksel inşasında, kadın kendini değil; ancak başkalarını beslemeyi öğrenir.(1989). Bu noktadan yola çıkarak Dirmit'in durumu Bordo'nun söyleminin eğretilemeli yanını vurgular. Burada Dirmit, "başkaları" yerine "kendini" besleyen yoğun eğretilemeli bir yol izler: özellikle eril otoriteye ve ataerkil kültürel yaptırımlara karşın alternatif bir kadın öznelliğinin inşasını şiirin diline düşerek gerçekleştirir. Artık Dirmit sözcükleri, ak bir kuş gibi şehrin üzerinde uçurur. Yazan bir öznedir Dirmit.

Roman, Atiye ve Azrail'in son kez şiddetli bir kavgasıyla sona erer. Bu kavgada Atiye artık Azrail'e yenik düşer. Ne var ki ölüm döşeğinde bile, hâlâ büyüsel yeteneğini konuşturur; çocuklarının geleceğini bir bir söyler. İçlerinde bir tek Dirmit, herkesten farklı bir yerdedir artık:

> İlkin geniş bir yol boyunca sıra sıra dizilmiş, elleri havada bağırarak yürüyen büyük bir kalabalık gördü. Kalabalık sel gibi önünden akıp geçti. Dirmit elinde al bir bayrakla deli gibi koşup kalabalığın arkasından yetişti. İnsanların arasına karışıp kayboldu… (205).

Atiye, dünya düzeninden farklı bilgisi ile Dirmit'in de ayrıcalığını kabul eder bir bakıma. Sonuçta Atiye'nin ölümü aile bireyleri ve Dirmit'e büyük bir üzüntü verse de, Dirmit artık kendini daha da özgürleştirir. Yazma ediminin, edilgenden çok yazan özne olmanın yanı sıra annesinin büyüsel öngörülerini de uygulamaya başlar:

> Dirmit, annesinin zebaniler karşısında diklendiğini, bir öfkeyle açıp onlara içini gösterdiğini….o akşam küçük kara nokta oyunu oynarken öğrendi. Annesinin boyun eğmemesine sevindi. Sevincini yenemedi. Annesinin öte dünyanın altını üstüne getirdiğini evdekilere söyledi. Söyler söylemez Dirmit'e küçük kara nokta oynamak yasaklandı. Huvat, onun annesinin ruhunun ardından aklını uçuracağına yeminle parmağını ıslatıp duvara çaldı. Dirmit dişlerini sıkıp hırsla duvardaki ıslaklığa baktı. Baktığı yerde kıpkırmızı bir karanfil açtı. Dirmit bir şüpheyle gözlerini kırptı.Yavaşça yerinden kalktı, kırmızı karanfili duvardan alıp göğsüne taktı. (206).

Görüldüğü üzere, Dirmit, en son noktada da büyünün gücünden, bu kez annesi gibi yararlanır. Burada da büyülü gerçeğe, gerçek büyülüğe karışır. Bu, gerçekliğin tek tip kurgusunu, özellikle eril otorite gerçeğinin tersine çevrilmesi için ayrıcalıklı bir üst kurmaca yoludur. Huvat'ın duvara çaldığı ıslaklık, Cinci Memet'in Dirmit

doğduğunda tahtaya attığı çentiğe benzer. Her iki (sözde) eril otorite de kadını dışlar. Ne var ki Dirmit, böylesi bir eril iktidarı dışlama çabası amacıyla kırmızı karanfil ile iletişime geçer; eğretilemeler, eril otoriteyi alaşağı etmek için gerçekliğe uzanır. Toni Morisson "büyülü gerçeklik, bize başka türlü bir bilginin kapısını açar" (Bowers, 2004: 86) dediğinde, Dirmit'in kendini egemen iktidarın dışında bir yerde konumlandığını ve dolayısıyla Morrison'ın dile getirdiğini haklı çıkardığı görülür.

Böylece, hem Atiye hem de Dirmit, haklı kadın farklılıklarını büyü aracılığıyla inşa ederler. Bir önceki bölümde de çözümlendiği gibi, Dirmit'in egemen otorite ve eril iktidar karşısındaki alternatif kadın öznelliği benzerlik bilgisinin büyüyle bileşimi sonucu gerçekleşir. Dolayısıyla **Sevgili Arsız Ölüm**'ün büyülü gerçekçi dili önceden de belirtildiği üzere ayrıcalıklıdır. Edebiyat eleştirmeni Brenda Cooper büyülü gerçekçilik üzerine şunları söyler: "Büyülü gerçekçilik, yaşamın her türlü boyutuyla—görünür olan ve görünür olmayan; ussal ve ussal olmayan—gerçekliği elinde tutar". (Bowers, 2004:126). Bu durum, Latife Tekin'i Anadolu halk hikâyeleri ve mitolojisi ile benzerlik bilgi kuramının alternatif kullanımını gerçekli bir bağlamda ortaya koymasını da sağlar.

Bununla birlikte bütün bu çözümleme, Aktaş ailesinin kırsal ile şehir arasındaki zorluklara göğüs germe mücadelesi betimiyken, Anadolu halk hikâyelerinin ve mitolojinin de feminist bir bakış açısıyla yeniden yazımıdır aslında. Bu çözümlemede belirtmeye çalışıldığı üzere, romanın kurgusu ataerkil baskılara karşı direniş gösterir. Dolayısıyla, büyülü gerçekçi bir dille **Sevgili Arsız Ölüm'**ün alternatif kadın kurgusu bağlamında feminist bakış açısı kendini belli eder. Latife Tekin eril kodlarla bezeli doğrusal dilde, üst kurmaca ve büyülü gerçekçi dil yoluyla yeni kadın örüntüleri ve özellikle Dirmit yolu ile eril dili parçalayan çatlaklar oluşturur.

Böylece, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün Foucault'un da benzerlik bilgisi edebi söylemine dayanan bu ayrıcalıklı üst kurmacası, benzerliklerin de ötesine geçerek eril gerçeğin dilinde bir kırılma yaratır. Atiye'nin büyülü-bedensel kadın direnişinin yanı sıra, eril gerçeğin dilinde bir kırılma yaratan, Dirmit aracılığıyla betimlenen kadın yazar-yazan kadın özne kurgusudur. Romanın sonunda yazar olma yolundaki Dirmit, eril düşünceye kesinlikle meydan okuyarak sözcükleri şehrin tepesinden uçurur. Ya da daha geniş bir bağlamda, fallus odaklı eril dili alaşağı etme, romandaki

sözde yaratıcı eril gücü tersine çevirme ve metni daha farklı okuyarak onu evrensellikten kurtarma çabasıdır bu. Dolayısıyla burada Tekin'in büyülü gerçekçi dili, kadın yazar kurgusu üzerinden Fransız feminist yazar ve eleştirmen Hélène Cixous'un écriture feminine kavramına bağlanabilir. Bu kavramın tanımlanması zor olsa da, gerçekte bir dişil yazı ve kadın yazınının ve edebiyatta kadın öznelliğinin—yazan kadın öznenin—en önemli taşıyıcısıdır. Böylesi bir bağlantı, **Sevgili Arsız Ölüm**'de kendini iki biçimde gösterir: Fallus odaklı dilin keskin bir eleştirisi ve özyaşamsal deneyimin önemi.

Feminist edebiyat eleştirmeni Pam Morris, Cixous hakkında şöyle der: "fallus odaklı dilin keskin bir eleştirisini yaparak onu yapı sökümüne uğratır ve yazmanın dişil yanını ya da kadınca edimini—ecriture feminine— ortaya koyar… erkeğin, yaratıcı güç kaynağı sayıldığı geleneksel görüşe karşı çıkarak onun yarattığı ikili karşıtlıkları parçalar…" (1993:118). Böylesi bir tutum ve eril yaratıcı gücü parçalamak Tekin'in alternatif bir kadın öznelliği yaratmaya çalışan büyülü gerçekçi dili ile kesinlikle örtüşür. Zira Tekin'in büyülü gerçekçi dili, daha sonraki bölümde **Muinar**'da da inceleneceği gibi, bedensel kadın direnişi yoluyla eril yaratıcı gücün altını oyar ve ortaya kadın yaratıcı gücünü çıkarır. **Sevgili Arsız Ölüm**'de, tıpkı Muinar'da olduğu gibi, fallus odaklı dilin aksine yaratıcı güç erkek değil, kadındır: eril güce karşı bir direniş oluşturan Atiye'ye atfedilen büyü ve Dirmit'in ailenin erkek üyelerini bir bakıma bozguna uğratan büyülü şiirleri.

Cixous, tezin giriş bölümünde de belirtildiği gibi, yazıda, dişil bir yaratıcılığı gün ışığına çıkarırken, dilin belirsizliklerinin, eril dilin totaliter durumuna karşı bir tuzak oluşturduğunu ve dolayısıyla bizim de bu belirsizlikleri alternatif bir biçimde düşünebileceğimizi söyler. (Robbins,2000:169). Böylesi bir totaliter dil, kadını dilde ikinci konuma iterek, bu çözümlemede de görüldüğü üzere onu edilgen hale getirme çabası içine girer. Dolayısıyla, anlatılarda belirsizliklere, anlamın bulanıklığına dayalı çatlaklar bulmak kadını baskı altına alan ve kadını dışlayan dile ilişkin bir çözüm sunabilir. **Sevgili Arsız Ölüm**'de büyü, gerçek ve Tekin'in mitoloji ve halk hikâyeleri odaklı anlatımı da kadını dışlayan eril ve doğrusal dilde bir çatlak oluşturur. Bununla birlikte, kadının fallus odaklı dilin içine düşmesi de gene kadının dilden dışlanmasıyla gerçekleşir; fallus odaklı dil kadını yoksunlaştırır; bu gerçekte kadın için dilsizliktir. Ne var ki **Sevgili Arsız Ölüm**'de görüldüğü üzere, büyü ve

gerçeğin alaşımı tek tip gerçeğin—burada erkek gerçeğinin—temelini çürüten eğretilemelere ve sözcük oyunlarına olanak sağlar.

Cixous, bütün bunlara ek olarak, özyaşamsal deneyimin de écriture feminine kavramında büyük rol oynadığının altını çizer. Zira bir Fransız kolonisi olan Cezayir'de doğan Cixous, edilgen kadın-etkin erkek gibi ikili karşıtlıkları yapısöküme uğratarak temelini çökertirken, bu durumundan da oldukça faydalanır. "Sorties" (1975) adlı makalesinde şöyle der:

> Ataerkillik, bir şey üzerinde tahakküm kurmak amacıyla kadınların bir mülk gibi babadan kocaya el değiştirmesidir. Erkeğin istediği daha çok erkeklik, otorite, iktidar ya da haz… Bütün bunlar onun fallus odaklı narsizimini de pekâlâ güçlendirir… Böylece eril bir kazanç toplumsal olarak tanımlanan bir başarıyla özdeşleşir…" (Morris, 1993:119).

Cixous, kadının bu şekilde el değiştirmesi ya da eril kazancın yerine dişil libidinal bir kazanç koyar: Bir "hüner" ya da kadın bedeni: "Kendimi ifade edeceğim başka bir yer olmalı… Kadın…hiçbir zaman yerinde durmaz, içini döker, ötekiye doğru her yöne çekilir…Kadının aslı varsa eğer, bu çelişkili bir biçimde onun kendisini uygunsuz hale getirmesidir: ebedi bir beden, "sonu" bulunmayan…" (A.e.). Dolayısıyla, Cixous'un kendini ifade etmek istediği, içini döktüğü ve deneyimlerini yazdığı o yer aslında onun bedeninden başka bir şeye dönüşmez. "The Laugh of Medusa"[35] (1975) adlı makalesinde, dişil bir yazından bahseder ve bunun kadın bedeninde konumlandığını anlatır. Gerçekte bu makale dişil yazının manifestosu gibidir. Ateşli tonu, geleneklerin dışında söz dizimi, doğrusallıktan uzak bir biçim, kadına fallus odaklı dil tarafından atfedilen yoksunluktan çok bolluğa ve berekete dayalı karşı bir dil oluşturur. Cixous şöyle yazar:

> kendimizi geliştiriyoruz… işaretlerimizi, yazımızı ve yoksunluktan korkmuyoruz…
> her şey uçuyor … biz uçuyoruz…kaçıp gidiyoruz…çalıp çırpıyoruz…
> eski malk-mülklerin tortusunu, eril yatırımın taşıyıcısını; başka bir yol yok… (Morris, 1993:120).

Cixous'nun sözlerinden de anlaşılacağı gibi, onun dili anlam ve biçim bakımından yoğundur; tek tip gerçekliğe dayanmaz. Morris'e göre de, kadın bedeninin oyunbaz ve yaratıcı çokluklarına, yoksunluğun reddine dayanır. (1993). Cixous, bedeni ve deneyimi yazarken bütün bu deneyimin aslında "volkanik" olduğunu söyler. Böylesi bir yazın ve da dişil metnin ataerkil kodlarla bezeli anlatıların da temelini çürütür. Zira Cixous'ya göre, edilgenlik-kadın, etkenlik-erkek gibi ikili karşıtlıklar bir tür eril

[35] "Medusa'nın Kahkahası" olarak Türkçeye çevrilebilir. .

savaştır ve erkek egemenliğine karşın kadınların bedenleriyle yazdığı bir dil oluşturulmalıdır (Humm, 1994:158).

Dolayısıyla, Cixous ve Latife Tekin'in büyülü gerçekçi dili de tam bu noktada birden fazla bağlamda kesişir. Tekin'in büyülü gerçekçi kullanımı—kendini çoğaltan fiiller ve anlamlar, derin eğretilemeleri ve sözcük oyunları, halk hikâyelerinden türeyen sözceler, mitik söz dizimi ve sözcükleri uçuran edebi biçimi— kesinlikle Cixous'un şiirsel ve akışkan dilini çağrıştırır. Dahası, deneyimin ve yazının kadın bedeni üzerinden özyaşamsal boyutu her iki yazarda da önemlidir. Tezin giriş bölümünde de belirtildiği gibi, Tekin anlatımını özellikle Atiye ve Dirmit bedenleri üzerinden ve Dirmit'in büyülü şiiri üzerinden taşır.

Bütün bu dişil yazı ve kadın yazını kavramı sonucunda Cixous şunları ileri sürer: "Aslında, dişil dil ya da kadın yazınını tanımlamak olanaksızdır ve bu olanaksızlık kalıcıdır; çünkü bu kavram hiçbir zaman kuramsallaştırılamaz, kendi içine kapatılamaz ya da kodlanamaz. (Morris, 1993:119). Dolayısıyla biz de bu biçimin eril dil üzerindeki yıkıcı etkilerinin izinden gideriz; anlatıların biçiminin, dilinin, tonunun ve sözdiziminin peşine düşerek anlamın evrensel olduğunu düşüncesinde bir çatlak oluşturarak dişil dili ortaya çıkarmaya çabalarız. Böylesi bir çaba kadın yazını kavramını daha aydınlatacaktır. Bir sonraki bölümde **Muinar'**da da inceleneceği üzere Cixous bu dişil dili çoğu kez mitlere dikkat çekerek ortaya koyar. Dil için ortaya koyduğu yer kadının bedenidir ve sonsuzdur; dişil dilin ne başı ne de sonu vardır. Ne var ki Cixous, yazını kadın bedeni üzerinden tanımladığı için, daha önce de belirtildiği gibi, çokça özcülük ve kadını bedeni ile yazmaya zorladığı gerekçesiyle ütopist eleştirilere maruz kalır. Ancak Cixous'un tarif etmeye çalıştığı dişil alan aslında yalnızca biyolojik-bedensel güdüler değildir. Edebiyat eleştirmeni Ruth Robbins bu durumu şöyle özetler: " Bedenler biyolojik varlıklar olsa da, Cixous cinsiyet ya da ırk temellerinden çok bedenlerin kültürel inşası ile ilgilenir. Dişilik onun için cinsiyet meselesi değildir; aksine biyolojiye bağımlı olmayan kültür ve toplum tarafından kodlanmıştır. Aslında hem kadın hem de erkek dişil yazıya yatkındır; yalnızca, kadınlar bu biçime benimseye daha eğilimlidirler; zira söylemsel statükoya daha az yatırım yapabilmişlerdir." (2000:173). Bu açıklamaya dayanarak, **Sevgili Arsız Ölüm**'deki büyülü gerçekçi anlatım aslında sözün dile getirilişinden

fırlayan kadın bedeninin, eril otoriteye karşı dile gelmesidir—Cixous'nun da ileri sürdüğü gibi kültürel olarak kodlanan kadın bedenlerinin dile gelişidir bu.

Dolayısıyla Cixous gibi Tekin de doğrusal olmayan ve tamamıyla sözcükleri uçuran bir anlatım yaratır. Bu, Cixous'nun écriture féminine anlayışı gibi dildeki ataerkil kodları parçalama çabasıdır—Cixous, "uçmak kadın hareketidir; dilde uçmak ve dili uçurmak" der. Böylece, bu tezin giriş bölümünde de belirtildiği gibi **Sevgili Arsız Ölüm**, kadın direnişinin somut bir sahasına dönüşüverir. Doğrusal eril düşünce içinde ritmik, dişil ve isyankâr bir anlatı oluşturur. Dahası, romandaki alıntılar eşliğinde, Tekin'in büyü ve gerçek alaşımı ve alternatif kadın kurgusu dişil yazın ya da kadın yazınına büyük ölçüde gönderme yaptığından, bizi olası dişil büyülü gerçekçi anlatım kavramına doğru götürür. Bu kavram ve olanakları, ilerleyen bölüm de **Muinar**'ın çözümlemesinde de ele alınacaktır.

Bu çözümlemenin sonucunda, bir önceki bölüme gönderme yapmak önemlidir. Büyülü gerçekçilik ile bileşen benzerlik bilgisi ayrıcalıklı bir kadın öznelliği ve Foucault'un on altıncı yüzyıl edebi söylemine dayalı ayrıcalıklı bir üst kurmaca oluşturur. Bütün bu çerçeve, olası dişil büyülü gerçeklik anlatımına giden yolun en önemli adımıdır. Bu bağlamda buradaki büyülü gerçekçiliği on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisine ayrıcalıklı bir geri dönüş; büyük bir fark ya da kırılma eşliğinde bir geri dönüş olarak niteleyebiliriz. **Sevgili Arsız Ölüm**'de Foucaultyen benzerlik edebi söyleminde, bir kırılma açan gerçekte büyülü gerçekçi anlatımdır. Kuram bölümünde açıklandığı üzere Foucault, bugünün edebiyatının da kendini yalnızca benzerlikler üzerine kurduğunu; dolayısıyla edebiyatın *Aynı*'nın bilgisinden başka bir şey olmadığını ima eder. Foucaultyen edebiyat eleştirmeni Simon During de bu görüşü savunur ve günümüz edebiyatının kendisini tekrarlar üzerine kurduğunu dile getirir. Ne var ki kadın kurgusu üzerinden aktarılan büyülü gerçekçilik, sözü edilen benzerliklerin ve tekrarların dilini açığa çıkarır; onları kendi içine hapsetmez ve *Aynı*'nın bilgisinin ötesine geçerek bu paradigmada büyük bir kırılma oluşturur; büyük bir fark yaratır. **Sevgili Arsız Ölüm**'deki büyülü gerçekçilik ve benzerlik bilgisinin bileşimi on altıncı yüzyıl bilgisine bir geri dönüş olsa da, bu kesinlikle ayrıcalıklı bir durumdur.

Erkek egemen dili parçalama çabası içinde, bütün bu ayrıcalık, Cixous'nun dişil yazı ya da kadın yazını, büyülü gerçekçiliğin eril otorite karşısındaki yıkıcılığı

ve Foucaultyen benzerlik edebi söylemi ile bütünüyle kesişir. Cixous, kadına atfedilen ikincil konuma ve fallus odaklı dil içindeki ikili karşıtlıklara yapı söküm eşliğinde bir fark[36] yaratarak meydan okur. Bu bağlamda, tek tip gerçeklik karşısında çoğul anlamlar, derin eğretilemeler ve söz oyunları yaratır. Dolayısıyla bu çözümlemede, Cixous'un önerdiği yaratıcılık bağlamında büyülü gerçekliğin kadın için nasıl alternatif bir yazı alanı ve kadın direniş sahası olduğunun altı çizilir. Bütün bu olası dişil büyülü gerçekçi anlatım, benzerlik bilgisi edebi söyleminin alternatif bir biçimde büyü ve gerçeğin alaşımı ile kullanması aracılığıyla da feminist amaçlara hizmet eder. Romanın kadın karakterleri benzerlik bilgisinin izinden giderken, büyülü gerçekçi kullanım da anlatının doğasında büyük bir yarık oluşturur; benzerliklerin, kıyasların ve *Aynı*'nın bilgisinin o sonsuz çemberini kırar; kendine dönük dilin ötesine geçer. Benzerliğin kendini tekrar eden dilini açarak Atiye ve Dirmit'in alternatif kadın öznelliği aracılığıyla ataerkil baskılara ve eril zihne meydan okur.

Bütün bu çözümleme ele alındığında, Cixous'un bize olası dişil büyülü gerçekliğe ilişkin benzerlik bilgisine nostaljik bir geri dönüş önerdiğini söyleyemeyiz. Bu durum, oldukça sıra dışı ve henüz incelenmemiş bir edebi tutum olsa da, böylesi bir önerme aşırıya kaçabilir. **Sevgili Arsız Ölüm**, ayrıcalıklı kadın öznelliği ve Anadolu halk hikâyeleriyle, anlatısını Foucault'nun benzerlik bilgisini alternatif bir biçimde kullanması üzerinden aktarır. Bu özelliği ile büyülü gerçekçi edebiyatın yıkıcı etkisi ve olası dişil büyülü gerçekçi anlatım ile yollarını kesiştirir. Böylece bütün bu çözümleme, büyülü gerçekçi anlatımın her koşul içindeki, özellikle kadın kurgusu bağlamındaki, esnekliğini yeniden düşünmemizi sağlar. Buradan anlaşıldığı gibi, böylesi bir anlatım çok yönlüdür, yolu Foucaultyen edebi söylemle kesişir ve bu edebi söyleme ayrıcalıklı bir geri dönüş olarak nitelendirilir. Bu çözümlemedeki bütün bu öğeler, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini ve edebiyatta kadının eril temsilini alaşağı etmek amacıyla ince bir farkındalığa ve feminist bakış açısına hizmet eder.

Latife Tekin'in büyülü gerçekçi anlatımla yazdığı son romanı **Muinar** da yukarıdaki farklı ama birbiriyle kesişen edebi eğilimleri taşır. **Muinar**, bize gene

[36]Bu tezde söz edilen post-yapısalcı kuramcı Jacques Derrida'nın *différance* kavramına gönderme yapar.

olası dişil büyülü gerçekliğin kapısını alternatif bir biçimde kullanılan Foucaultyen benzerlik bilgisiyle ile açar ve bütün bunlar aracılığıyla gene eril otorite karşısında alternatif bir kadın öznelliği—yazan kadın özne— ortaya koyar. Bir sonraki çözümlemeler sırasıyla **Muinar**'ın benzerlik bilgisiyle nasıl etkin bir kadın öznelliği ortaya koyduğunu ve sonrasında büyülü gerçekçi anlatımın feminist bakış açısıyla birleşerek nasıl alternatif kadın kurgusu yarattığını inceleyecektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
4. Muinar ve Foucaultyen Benzerlik Bilgisinde Alternatif Kadın Öznelliği

"Seninle göğü ışığı konuşacağız zaten, kafanı kapatmaya uyanmadım içinde, açmaya uyandım.." (Muinar, 2006:32).

Bu çözümleme, Muinar'ın on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisini ve sözde dişil edilgenliğe karşın etkin bir kadın öznelliğinin inşasına odaklanacaktır. Burada, önceki bölümlerde **Sevgili Arsız Ölüm**'ün çözümlenmesine benzer biçimde öncelikle Foucault'un benzerlik bilgisinin büyülü gerçekçi dile sarmalanarak roman içinde nasıl yer aldığına odaklanılacaktır ve dolayısıyla nasıl bir bedensel bir kadın direniş sahası açılarak alternatif kadın öznelliği inşa edildiği üzerinde durulacaktır. Ardından, **Muinar**'ın bu bağlamda feminist okumasına yoğunlaşılacaktır.

Muinar[37] (2006), tezin giriş bölümünde de tanıtıldığı üzere, bir sabah çok üşüyerek içinde bir sesle uyanan orta yaşlı yazar bir kadın Elime'nin ve o sesin sahibi, Muinar'ın hikâyesi. Elime, üşüyerek uyanır; çünkü böylesi bir iç sesi yıllardır beklemektedir aslında: Her anlamda uyanışın sesidir bu:

> Bana bak… "İçinde uyandım mı susturamasın nafile… Dinle seslerimi… Dinle ve kımılda.

Roman, iki kadının—aslında Elime ve zihninin— animizm dolu büyülü yolculuğunu içerir. Edebiyat eleştirmeni Asuman-Kafoğlu-Büke roman hakkında öncelikle şunları belirtir: "Latife Tekin "Muinar" adlı yeni romanında insanın binlerce yıllık hükmetme savaşını anlatıyor. Roman, bir sabah içinde bir sesle uyanan kadının ağızdan anlatılıyor. İlk sayfalarda şizofren bir ruhun içindeki bölünmeler gibi algılansa da, iç sesin kimliğini açıklaması ile durum aydınlanıyor: "coğrafyası gizli bir kocakarıyım, her kadının içinde benim gibi bir kocakarı uyur derinde, uyanması şans işi, şarta bağlı" diye açıklar durumu…" (2007). Sonradan adını öğrendiğimiz bu kocakarı, anlatıcı yazar Elime'nin yaşamda bir yerde başlayıp bir yerde bittiğine ilişkin yol göstericisi olur. Muinar, Elime ile birlikte evrendeki benzerlik bilgisinin izinden giderek eril zihnin bütün dayatmalarına, yok edişlerine, ikili karşıtlıklarına—

[37] Jale Parla, "Kadın Destanı Olur Mu?" makalesinde Muinar'ın "yardımcı" anlamına geldiğini belirtmektedir. (Çevrimiçi) www.feministyaklaşimlar.org, Ekim 2008.

edilgen kadın; etkin erkek — ve aklın doğaya karşı üstünlüğüne karşı bir anlamda kadın direnişi sahası açar. Muinar'ın Elime ile ilişkisi, aslında birçok yönden **Sevgili Arsız Ölüm'**deki Atiye-Dirmit; anne-kız ilişkisini andırır bize. Elime de tıpkı Dirmit gibi başka bir kadın—iç ses ve büyülü bir yolculuk aracılığıyla alternatif bir kadın öznelliği kazanma çabasına girer. Dirmit, annesine ve erkek egemen aile üyelerine karşı koymak için evrenin benzerlik bilgisini izler. Elime de Muinar'ın kendi içinde uyanmasıyla birlikte her şeyin, Foucault'un benzerlikleri eşliğinde, birbirine çekildiği, birbirine değdiği ve gene birbirini yansıttığı bir evrende yolculuğa çıkar. Buradaki esas amaç, iki kadın—Muinar ve Elime— arasındaki çoğu zaman didişmeli, alaycı ve komik konuşmalar aracılılığıyla ve Muinar'ın on binyıl öncesinden devşirdiği mitik ve zamansız hikâyeleriyle aşağıdaki çözümlemede görüleceği gibi, eril otoritenin benzerlik bilgisiyle alaşağı edilmesidir. Bununla birlikte, Muinar kesinlikle Atiye gibi ahrete bağlı, baskıcı, dayatmacı değildir. Ancak Muinar da Elime'nin zihnini dünyada yaşananlara karşı oldukça zorlayarak onun edilgen olmayan ve eril otoriteye karşı direnen bir saha açmasını sağlar.

Muinar'da ilk göze çarpan ayrıcalıklı edebi söylem, Foucault'un benzerlik bilgisinin kesinlikle bütünlüklü olarak romanın içine işlemesidir. Roman, **Sevgili Arsız Ölüm** gibi yalnızca Atiye ve Dirmit üzerinden, belli yerlerinde benzerlik bilgisini taşımaz. Aksine **Muinar**, parçalanamaz bir anlatı olarak evrenin on altıncı yüzyıl benzerlik ve tekrarlamalar dilinde, özellikle Foucault'un convenientia'sı ekseninde büyülü gerçekçi bir anlatımdır. Convenientia**,** kuram bölümünde de açıklandığı üzere, evren üzerinde var olan şeylerin ve hareketlerin birbiriyle sonsuz bir biçimde konuşmasıdır: **Muinar**'da toprak, bitkiler, ağaçlar, canlılar, insanlar, taşlar, sular aslında burada eril zihnin ulaşamayacağı bir evrende, dolayısıyla dişil bir alanda birbirine karışır; deyim yerindeyse birbirinde eriyip gider. Dolayısıyla Muinar'da, Foucault'nun kuramsallaştırdığı *Aynı***'**nın bilgisine[38] Sevgili **Arsız Ölüm**'deki gibi belirli kadın karakterler tarafından ulaşılmaz; ancak **Muinar,** Foucault'un benzerlik bilgisi dilinde, özellikle hareketler ve şeylerin birbirine

[38] Burada söz edilen Aynı'nın bilgisi, kesinlikle Foucault'un **Kelimeler ve Şeyler**'deki benzerlik bilgi kuramına gönderme yapar. Latife Tekin'in söz konusu her iki romanında da Aynı'nın bilgisine rastlanır; ne var ki Tekin bu bilgiyi büyülü gerçekçi anlatımıyla Aynı'ya hapsetmez; onu Foucault'nun geleneksel on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisine karşın alternatif bir biçimde kullanır; anlatımı Aynı'ya indirger gibi gözükse de ,aksine dışa açar. Tekin'in bu anlatımı ilerleyen bölümlerde ayrıntılı bir biçimde incelenecektir.

dolanarak birbirini yansıtması—convenientia— sonrasına aemulatio ve kıyaslar ve biçiminde kendini var eder.

Muinar'da, on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisinin, bir başka deyişle dünyanın üslubunun varlığı, çoğu kez insan (erkek)-doğa ilişkisinin inişli çıkışlı, hatta insanın(erkeğin) doğaya ve dünyaya hükmetme arzusuna dayanan feminist bir söyleme gönderme yapar. Buna karşılık Elime ve iç ses Muinar doğanın ve dünyanın maddi-eril otorite dışına çekildiği büyülü gerçekçi ve dişil bir dünya hazırlığı içindedir.

Öncelikle, romanın başlangıcında Elime, içinde uyanmak üzere olan Muinar'ı beklerken yukarıdaki hazırlık sürecini, gene evrenin başka varlıklarla iletişim halinde olmasına benzetir; kendini ateşten bir ağacın büyümesine doğru çekilen biri olarak tanımlar:

> Geceleri uykum derinleşince başucumda biri el çırpıyordu sanki yağmur sesi gibi kulağıma ulaşan alkışlarla kalbimin üstü açılıyor… yaşlı kadınlardan fısıltısını işittiğim o üşüme bu, göğsümden ateş ağacı fırlayacaktı… Işıksı bir çadırda uyanacağım geceyi beklerken…içimin sessizliğinde gümbürdeyen davul sesiyle araladım gözlerimi,kadın olduğum için at gönderilmeyecekti bana, dallarına tutunarak göğe yükseleceğim ateş ağaç…" (2006: 3).

Tekin, daha başlangıçta, ikili karşıtlıkları—edilgen kadın; etkin erkek—benzerlik bilgisiyle tersyüz etme çabasına girer ve bir kadının göğsünden sızarak uyanmaya hazır bir "iç sesi" kıyas yoluyla bir ateş ağacına benzetir. Gözle görünmeyenin insanla olan orantısıdır kıyas (Foucault, 2006:50). Kıyasta, ilişkiler çok ince benzerliklerle – özellikle convenientia'nın ve aemulatio'nun baskın çıkmasıyla—kendine yer edinir. Aynı noktadan itibaren mekânsal bağ olmadan belirsiz sayıda benzerlikler akrabalığıdır gerçekte. (A.e.). Bu bağlamda, Elime'nin hissettiği üşüme, iç sesin özgürleştirici işaretlerini taşır ve bütün işaretler de ateş ağacı benzerliğinde toplanır. Elime'nin yapması gereken evrenin işaretlerini, tıpkı Dirmit gibi doğru biçimde okumaktır. Bu bağlamda burada evrenin bilgisi, şahlanan, fallus odaklı bir imge—at—yerine daha dişil bir bilgidir bu; evrenin birbirine çekilen elementlerinden erkeğin değil ancak kadının gücüne sarmalanan daha alternatif bir bilginin ağacıdır. Burada, kıyas haricinde de Foucault'un convenientia benzerliği bir varlığın evren içinde başka varlıklara, maddelere doğru çekilmesi yoluyla kendine yer edinir. Daha sonra "duman mavisi bir gölge sıyrılıp kalktı göğsümden… Bulutları geçen ateşin

şarkısını mırıldanmaya başladım; rüya melekleri el uzatacaktı bana… benim sesimle bağıran… bir varlığın güç alanına girdiğimi düşünüp kurtulmaya çabaladım… boşlukta bir sihir yaratmaya uğraşıp başaramıyormuş gibi bükülerek dağıldı gölge." (2006:4) der Elime. Artık gölgeler, sesler ve bir insandır birbirine değen. Evrende hem mekânsal hem de uzamsal bağlamda bütün şeyler, iç sesler birbirine doğru çekilir. İnsanın evrendeki her şeyle iletişimi Foucault'nun on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisinin en önemli öğesidir. Dolayısıyla **Muinar'**ın başlangıcından sonuna kadar bütün anlatımı kesintisiz bu iletişim üzerine kurulur. Bu bağlamda, evrenin büyülü sesinde, kadınların yer altından kurduğu Kadınlar Ülkesi'nden, Ninhaftnar şehrinden onun yeryüzündeki aksinden, atılmış kadınların—edilgen ancak tıpkı Atiye ve Dirmit gibi direnişçi ve alternatif kadın öznelliği geliştirmeye aday olanların— şehri Hattiban'dan gelir Muinar. Perileri, uşakları, Güneşin kızı Siberon'u, Bacıhurraniler'i, Siyutu Tanrıçası bulunan ve erkek egemen dili, eril otorite ekseninde dünyayı yok eden finans kapitalini çarmıha germeye gönüllü bir kocakarıdır o. Asuman Kafoğlu Büke bu durumu şöyle özetler: "Muinar hiç durmadan konuşan bir ruh, anlattığı ise hep haksızlığa uğrayanların hikâyeleri. Küçük kızların, sevgisiz ortamdaki kadınların, dayak yiyenlerin, hor görülenlerin, tanrıçaların öykülerini en can alıcı noktalarından dile getiriyor. Tanrının oğlunu doğuran bir bakire ya da kendini boğarak öldüren bir yazar çok tanıdık geliyor ama diğer öykülerde köle olarak satılan kadınlar, tanrılara kurban edilen on üçünde kızlar, adı konmamış ezilen kadınlar da anlatılıyor. Muinar bu kadınların içlerinden geçmiş, şimdi de bir yazar olan Elime'yi uyandırmaya gelmiş bir ruh. (2007). Gerçekte, adı Muinar olan bu bilge kocakarı bir anlamda dünyayı eril zihinden kurtarmak amacıyla uyanır Elime'nin içinde ve masallarla, destanlarla bin-iki bin yıl öncesinden damıttığı kadın hikâyeleri aracılığıyla dişil bir bilgiyi evrendeki benzerliklerle gözler önüne serer:

> Eskisiyle, yenisiyle bütün düşünceler çökecek, dünyada bir hayatın sonuna gelindi, sen şimdiden bu zamanı geçmişe gömülmüş say, dinle beni, bir yüzyıl ileri fırlamış olursun. (5).
> …kuş devrinde yaşamış gibi bir duygudan ötekine fısıldayarak uçup gidiyor… yaşını bile alamadım ağzından..
> …ölüp gitmeden dünyadan canlı canlı çıkış kanalı aramıyor muydun kendine…bana gün yüzü göster, gezdirip dolaştır, ben de seni alır göğe çıkarırım…yuvarlanan kayayı görmek iyidir, yelesi savrulan atla soluklanmak,kayıp giden yıldızlarla… Balık olsun, kuş olsun… hızlı hareket… iyidir… Hız zamanda delik açar çünkü…

> Yavaş yürüyorsun, hızlan biraz… dişi varlık adım ölçüsüyle doğar, kurt olsun kuzu olsun…
> …kadın için hız almak iyidir… her şey onlara akıp süzülecek değil ya, biraz da onlar her şeye doğru koşsun, karşılasınlar hayatı dağların eteklerinde şöyle. (16).
> …Bir elin yere bir elin göğe baksın… baktığın her şeyle aranda bir söz olsun…(13).
> Suyu, ışığı paylaşacağız biz.. (13).

Muinar, Elime'nin içinde uyandığı andan itibaren onu evrenin kucağında bir yolculuğa çıkarak dağ tepe gezdirmeye başlar, ona dişi bir Tanrı olan Siyutu'nun dilini, dünyanın dilini öğretmek için ant içer; şeyler, sözler ve hareketler arasındaki gizli kalmış şifreleri açıklar, şeylerin üzerindeki imzaları gösterir; ona evrenin yansılamalar, birbirine dönen dilini kazandırır. Burada, yukarıdaki alıntıdaki gibi, gök, toprak, insan nefesi, su, ışık kıyas'ın ve gözle görünmenin ötesinde hız içinde tekrarlamalar dizisi yaratarak Foucaultyen benzerlik yaratır. "Kuş yazısı öğret, alfabeye giriş günüm olsun bu." der yazar Elime. Zaman ilerledikçe Muinar yalnızca kadın kurgusu üzerinden tekrarlamaların büyülü hikâyelerini anlatarak Elime'nin yazarlığına da dokunur; daha ayrıcalıklı, edilgen olmayan düşünceler yazdırır ona. Bu, aslında **Sevgili Arsız Ölüm'**de şair olmak isteyen Dirmit'in durumuna da koşut gider. Dirmit, evdeki baskıdan kurtulmak amacıyla evrendeki benzerliklerle iletişim kurar ve bu yolla alternatif kadın öznelliğini, hatta yazarlığını inşa eder. Bir önceki bölümde de incelendiği gibi denizle, ayla, yıldızla, kar ile konuşur Dirmit. Her biri de onun kadın öznelliği inşasına ayrı bir öznellik katar; kadın yazar olmanın yolunu belirler. Benzer biçimde Elime de Muinar aracılığıyla evrenin şifrelerini çözümlemeye, Muinar'ın binyıl öncesinden gelen mitik sesine kulak verir; evrenin imzalarına doğru çekilerek şifrelerini bir bir çözmeye başlar. Muinar, Azize ile başlayarak, Faliha, Belinur, Gülcebil, Güldin Gaşka, Güzide Kılıç, Perizuar Ülkü gibi, içinde uyandığı çoğu zaman edilgen, erkek egemen otorite karşısında dilsizleştirilen ancak sonra başkaldıran kadınların büyülü hikâyelerini anlatır Elime'ye: Boyun eğmeme çabasındaki öteki'nin dili. Bu kadınların ayrıcalıklı hikâyeleri özellikle büyülü gerçekçi anlatımın eril dili nasıl alaşağı ettiğine dair bir sonraki çözümleme bölümünde ayrıntılı bir biçimde işlenecektir. Ne var ki burada büyü, efsanelerle ve doğanın dili ile beslenir ve büyülü gerçekçi dil ve evrendeki benzerlikler, eril zihnin ulaşamayacağı bir dişil saha açar:

Daha kimlerin içinde uyanmamış, ne kadınların… hepsinin ruhundan ruhuna bir parça duman eklemiş, hangisin anısı canlanırsa o kadının havasına bürünüyor Muinar, kendi özyaşamının ne zamanda kaldığı belirsiz, heyecan gösterecek olsam, dinlemeye soluğum yetmeyecek… sabah söylediğini akşam geri alıyor, "Yılan yalan hayat" deyip duruyor…
Fırtınalı gecelerde su şarkısı söylemeye koşarlarmış, yalınayak taş avluya, dört servili, dört kuyulu Azize'nin buyruğu, "İçinizdeki ateşi söndürmeden büyük suyla birleşin" Ağaçlar, dağlar, ovalar gibi ıslanırlarmış, ırmaklar akarmış omuzlarından… (21).
Büyük bir filozof okul açtı buralarda, çalmış süpürmüş düşünceyi… kıza göz koydu…" Kırk yaşındaki erkeğe onüçünde kız uygundur." Tekerleğe çöktürsünler seni, kırkını geçmiş kadınlar cezanı versin, ettiği lafa bak.. (22).

Muinar, kadının gerçekte ağaçlar, dağlar, ovalar suların bilgisini kendine dişil bir alan açmak için kullandığının altını çizer. Foucault'un deyimiyle de şeyler ve hareket arasında iletişim kurulur; etkiler, tutkular birbirine çekilerek "kırk yaşındaki erkeğe on üç yaşında kız uygundur" hikâyeleri, "öteki"nin dili anlatılır. Burada, sözde yaratıcı güç eril düşüncenin değildir; ancak dişil düşüncenin evrendeki benzerliklerin bilgisiyle kendine alternatif bir alan açtığının altını çizilir. Dünya açıkça dişidir Muinar'a göre: "Dünya erkek mi, kadın mı diye düşünüp kafa yorduğun oldu mu? Evrendeki her şey canlıysa cinsiyeti olmalı bu gezegenin… Ay erkek!. Pervane dünyanın etrafında.. dünya güneş evli, ay sevgilisi.." (2006:111).
Dünya, güneşin tekrarında ikizlenir; iki dişil alan birbirine çekilir. Dahası bir önceki alıntıdan da anlaşılacağı gibi dünya canlıdır ve bir rüzgâr, bir ışıktır Muinar için. Bu biçim bir kıyas, Muinar'ın siyasi düşüncesinin de en önemli belirleyicisidir. Dünyayı, kadının tamamıyla özgür olduğu her türlü tahakküme ve eril zihne meydan okuduğu animizm dolu bir yer olarak algılar. Özellikle türbana, kadının her türlü tahakküm altına alınmasına dayanamaz Muinar. Dahası, Boğazların kontrolünden, Ermeni ya da Kürt meselesine, televizyondaki vahşete, savaşlara, yoz politikaya, kıyımlara, nükleer santrallere, doğanın erkek tarafından yok edilmesine, kadının erkek tarafından kontrol edilmesine, ikincil konumlara meydan okur Muinar. Rüzgârdan evren, bu biçim benzerlikler, her çeşit tahakkümü ortadan kaldırmalıdır:

> Çevir, gözüm görmesin, rüzgâr uçursun türbanlarını…
> Kadınlar Ülkesi'nin okçu kızları,yekinip kalkın oka tutun şu meclisi…işin özüne inen yok…un eleyeceksen örtersin başını… türban dediğin nedir ki, karton var içinde… söyleyecekler beni, kafaları güneş görmüyor…insanın saçı niye tel tel…hava girsin aralarına, akıp dolaşsın serbestçe, kartonu kim üretiyor, fazladan kaç ağaç kesiliyor…
> Rüzgârın mı söndü, en dünya, dağıt şu gölgeyi… deniz üstünüze kabarsın…" (23)

Yukarıdaki rüzgâr ve deniz, Kadınlar Ülkesi'nin çözülmek için bekleyen imzalarıdır gerçekte. Burada **Muinar**'daki büyülü hikâyelerle beslenen bütünlüklü benzerlik açığa çıkar. Rüzgârın ve denizin birbirine yansıyan gücü sayesinde, Muinar ve Elime baharın dallarına tutunup dağ tepe gezerek her daim söz konusu olan dişil bir bilgiye, erkelerin tanrısının bulunmadığı ancak çok tanrılı kraliçeler, tanrıçaların bulunduğu "Kadınlar Ülkesi"ne doğru yola çıkar:

> Erkekleri kızmış değnekle kovalayıp, analarıyla bir tarikat kuracaksın, Tanrının ışığını gör o zaman…
> Sözümü kesme de dinle, yerden göğe ışık tezgâhı kurup öyle bitirdiler kadınların işini, Tanrının ışığıyla ticaretin büyüğü, ben Tanrının aynasıyım, en mükemmel yansımasıyım, kadınlar sınıf olduysa, ışık yüzünden sınıf oldu….Gökte bin beş yüz Tanrı varken, ışık aşağıda bin beş yüz kişiye kısmet oluyordu düz hesap, her Tanrı kendi canlısını seçip gözetiyordu yeryüzünde, aşka düşüp evlenenleri, yuva kurup çoluk çocuğa kavuşanları vardı, yarı Tanrı, yarı insan kızlar, oğlanlar gülüşüp oynaşıyordu yerin göğün bahçesinde, tek Tanrıya kalırsanız o kendi temsilcisini seçip ışığını bir tek kişiye yansıtacak, azaltmayın şu sayıyı, indirmeyin ikiye, bire…Erkekler, erkeklerle yarışa yarışa ışığı inceltip Tekkişiışığı ışığı haline getirdiler, ilahı ışığın cinsiyeti erkek, kadınlar bu pis işin kokusunu alıp daha öncesinde kocalarıyla, oğullarıyla savaşa tutuşmuşlardı, büyük kadın göçünü başlatan Matuhar… bulut beyazı bir ışık ortasında ceylanlarla, bülbüllerle söyleşiyor, başında taç, belinde kemer, kulağında küpe…(115-117).

Kuram bölümünde açıklandığı üzere, Foucault'ya göre benzerlik bilgisinde bir anlam ortaya çıkarmak, benzerlikleri ve tekrarları gün ışığına çıkarmaktan geçer. Burada bu yolla egemen kültürü ironik bir biçimde ele alır Muinar. Elime de Muinar'ın sonsuz, zamansız sayıklamalarıyla evreni eril kodların dışında, Kadınlar Ülkesinin şifreleriyle dünyayı daha hızla algılamaya başlar. Muinar, Elime'nin yaşam yavaşlığına, evrendeki benzerliklerin ve tekrarların birbirine çekimi, insanın evrenle konuşması aracılığıyla hız katar: "Yol mu ayağına uymuyor, ayağın mı yola, toprakla mı kavgalısın, rüzgârla mı, yürüyüp gidemiyorsun doğruca…" (2006:29). Gerçekte Muinar ile Elime'nin diyalogları hem ironiktir hem de biraz korkutucudur. Muinar'ın ince mizahı zaman zaman acımasız sayıklamalara dönüşerek Elime'yi afallatsa ve hatta sinirlendirse de, Elime artık başka kadınların büyülü hikâyelerindedir; Muinar'ın dişil dilindedir:

> Hızlanıyorum, söylev vermeye başlıyor, yavaşlıyorum, Belinur, benden önce içinde uyandığı kadın, sırtımda güneş ah ediyor…
> Denizi arkama almış… kayalık bir yamaca doğru yürüyorum… Faliha bu defa..
> Gitsem de susmayacak Muinar, kalsam da… İçime yerleştikten sonra kulağım o kadar hassaslaştı, hiç öyle sıkıntılarım yokken, dünyanın bütün seslerine geç

> kaldığım duygusuna kapılıyorum, görünmez telsi bir canlının anteni dolaşsa, "Git çöz şunu diyebilir." (31).
> bıraktığı yerden sözüne devam etti.. "seninle göğü ışığı konuşacağız zaten, geri al sözünü, kafanı kapatmaya uyanmadım içinde, açmaya uyandım… (31)
> doğdukları yerden büyük suya doğru akan ırmakları getir aklına, ağırlaşarak gidip denize dökülmezler mi, yollarını şaşırmadan kıvrıla kıvrıla… sezgiler de boncuklar gibi bir ipe dizilip kolye olmak ister, duygular da, her şeyin arzusu bir düzene kavuşmaktır.. kulağın dünyanın seslerine kapanmış, açmaya çabalıyorum (33).

Yukarıdaki uzun alıntıdan da anlaşılacağı gibi Muinar ile yazar Elime'nin ilişkisi sonsuz titreşimli evrenin diline dolanır. Sezgiler ve hareketler, ırmaklarda, denizlerde aksini bulur; sessiz yansımalar, onları işaret edenlerdir ve Foucault'ya göre bütün bunları içine kapatan sarmal bir benzerlik sayesinde, dünya konuşan bir insanla—bu bağlamda burada iç sesin sahibi Muinar— karşılaştırabilir ve her şey bu anlamda düzene oturur. Muinar da Elime'nin kulağını dünyanın benzerliklerin harika çarpışmalarına açmaya başlar: "az olanı az olanla ölçün dememiş size, azı azla çarpıp az olanı az olana bölün…çoğu çokla sevindirin.. taşı suyla suyu taşla ölçüp tartacaktınız, eliniz sıkışmayacaktı böyle., paraya ne gerek vardı o zaman.. Aklı gönlü aza akmış insanın, kalkmış iki ayağının üstüne, yürüyüşü aza doğru…" (2006:36).

Elime Muinar'ın dünyasını dinledikçe, onunla çoğu zaman atışarak ona güvenip güvenmemekte tereddüt etse de, içinde büyük bir merak uyanır; taşın, suyun ölçüsüne doğru çekilir; dünyeviden yoksun kalmaya başlar bir bakıma ve evrenin titreşimlerine, tekrarlarına ve imzaların çözümlemesine doğru çekilir. Bu, gene Dirmit'in çevresindeki baskıları bir kenara iterek onlardan yoksun ama kıyasların dilinde çoğalmasına da koşut gider. Her iki kadın (yazar) da çevrelerindeki baskıcı çoğunluğa, egemen otoriteye karşı evrenin dilindeki benzerliklerin ardı sıra gider. Bununla birlikte bu yolda, Muinar'ın kendi bedeninden geçen ve özellikle göğün alt katında titreşen varlıkları, "hayatları hiçe çıkmış ancak dünyada yapılacak işleri kalan ve fikirleri firar eden kadınların", ötekilerin, ezilenlerin bir başka deyişle öfkeli "Sarmaşık Ruhları"—babaları tarafından başı bağlanan kadınlar, kocayı bilen ama aşkı bilemeyen kadınlar, toplumsal düzende ikincileştirilenler, rüzgârın özgürleştireceği kadınların hikâyeleri— sürekli araya girer. Sarmaşıklar, Muinar ile Elime'nin büyülü ve zorlu yolculuğunda gerçekte evrende birbirine doğru çekilen ve tek bir temastan—kadının öteki'leştirmesinden— doğan şeylerin dünyadaki

yakınlaşmalarıdır. Sarmaşık Ruhlar ötelenmiş dişil bilgidir; kadınların on binyıl öncesinden gün yüzü görmemiş hikâyeleridir. Özellikle Sarmaşık Ruhlar'dan Güzide Kılıç'ın eril otoriteye, kadının ikincil konuma itilmesine karşın geliştirdiği mücadele modelleri Elime'nin benzerlik bilgisi yolunda, alternatif kadın öznelliği inşasında önemlidir:

> Doğuştan kavgaya mecbur… Nefesi çekilirken Azrail'e faşist diye bağırdı, toprak atılıyor üstüne, sol yumruğu havada… ağzı dili cehennemlik,kalbi gönlü cennetlik, buzkuyruklu yıldız oldu sonunda, sözü sözüme dolanıyor… Bedira melek kalır yanında…
> "*Dihra mir nerutun!"* Dünyayı seven ay dertli
> Ah , Berios'un saçları… Rüyamda buraların her yüz yılı, bir kadın olmuştu, aşağıdaki düzlükte topluca dans ediyorlardı, her biri kendi zamanın süsüyle neşelenmiş, ipeğine , ketenine bürünmüş…
> Buzkuyruklu devreye girmiş..
> …düşmanın saati kolunuzda, duvarınızda işliyor… canavarın beyni dağılmış, saçılmış ortalığa, dünyayı sokuyor orasından burasından… çalın saatini yere bakın ne oluyor… sabah akşam bağırın orasına burasına rast gelir sesiniz canım… tükürün havaya, ok olup saplansın suratına (46-47).

Sarmaşıklardan Güzide Kılıç'ın böylesi bir mücadele biçimi aslında evrendeki şeyleri görülebilir bir hareketle birbirine doğru çekerek bu kez de Foucault'un sempati benzerliğiyle gizlice bir iç harekete yol açar; şeyler büyür, gelişir ve birbirine karışır. Dünya bu sayede Aynı'nın bilgisine, kendi üzerine kilitlenerek benzerliklerle var olur (2006:56). Burada da, büyülü gerçekçi ve mitik bir dille anlatılan Güzide Kılıç, aslında her kadının sesidir; haykırışıdır. Böylesi bir haykırış tek bir temastan fışkırarak mekânı ve zamanı aşar, Muinar'dan Elime'ye kadar uzanır. Burada, sempati'de, Foucault'un da deyimiyle, hiçbir yol önceden belirli değildir; hiçbir bağlantı bir hükme dayalı da değildir: "Sempati, gezegenden hükmü altındaki insana bir şimşek gibi inmektedir…" (2006:53). Dolayısıyla Güzide Kılıç'ın dünyanın gidişine ilişkin haykırışları, özlemleri buzkuyruklu yıldız olup evrenin derinliklerinde başka varlıklar—özellikle kadın—üzerinde yansıyarak gücünü hissettir; onlara egemen otorite karşısında farklı bir alan açmaya çabalar.

Bu durum Elime'yi zorlu bir zihin yolculuğuna sürüklese de ona ayrıcalıklı bir yol gösterir. Elime artık evrenin içinde, buzkuyruklu yıldızın yansımalarından da etkilenerek bulutun, taşın, göğün bilgisine, evrenin bilgisine sığınarak dinler Muinar'ı:

> Bulutlara doğru sürükleyip götürüyor beni, vazgeçtim sesimden… gözlerimdeki ışık da ona çekiliyor sürekli… bakışlarım içinden akıp süzülüyor çünkü.. dizimden göğsüme ot kokusu yürüyor, az daha gidecek olursam bahar başımdan aşıp göğe yükselecek… düşüncelerine önem vermiyor değilim, görüyor olması gerekir bunu, anlattıklarını unuturum korkusuyla sarılıyorum… Evrendeki her şeyin titreşim olduğundan esinlenerek…
> Çağlar öncesinden hayatına söz taşıyorum Elime, hiç kıymeti var mı? Kendine kilitlenmişsin… Fısıltımın tadına varabilsen…(40).
> Taşa güneşe sığınıp oturdum. (47).

Elime, Muinar'ın zorlayıcı rehberliğinde, benzerliklerin dilinde (yeniden) öğrenmeye çalıştığı evrende aslında bir mikro kozmostur. Foucault, doğadaki her şeyin, daha büyük bir sentaksta birbirini yansıttığını dile getirir. Bu, gerçekte makro kozmostur. Burada Elime de, tıpkı Dirmit gibi bir mikro kozmos olarak, etrafını saran her şeyle – kendi iç sesi, görünmeyen varlıklar ve taş, güneş, ağaç, yaprak, toprak—iletişim içindedir ve Foucault'ya göre böylesi bir durum on altıncı yüzyıl bilgisi için bilginin teminatını içerir. Dolayısıyla iç ses Muinar ve evren—makro kozmos— Elime için egemen otorite dışında bir bilginin, Muinar sayesinde dişil bir bilginin teminatıdır:

> Bana bak Elime, dilini kıs ezilirsin altında, kadınlar silahlı mücadele verdi erkeklere karşı…ağaçlar altın yapraklıydı, gümüş oldu, demir oldu, paslandı, ben o savaşın içindeydim, kadınların acı dumanı savruldu dünyanın üstüne , bilemiyorlarmış o arada ne olduğunu, bulamıyorlarmış nedenini, kadınlar biliyor.." (42).
> Nükleer savaş gibi bir şey anlatıyorsun bana, her şey öyle paslanmış kül duman… Aklım almadı pek..
> Pulluğu sabanı biz yapacaktık, dağıtacaktık alet edevat dükkânlarını, uyumuşuz Muinar, dedim.
> Gökte bulut imparatorluğu…Yerde güneşin kızı Siberon!... (43).

Bulutlar, güneşin kızı Siberon ile beslenen Muinar, mikro-kozmos olan ve benzerliğin ardı sıra giden Elime'ye yürüyecek yolu gösterir; Elime'nin her düşündüğüne bir cevap bulur. Bu yol ise mitoloji, efsaneler, halk söylenceleri ya da Latife Tekin'in kendi yarattığı yoğun eğretilemeli, imgeli ve parçalı söz dizimi ve mitik anlatısıdır gerçekte. Buradaki büyülü gerçekçi anlatım gücünü kesinlikle bu noktadan alır. Muinar'ın yıllar öncesinden getirdiği mitik anlatılar romana gerçekçi bir kurguda sunulur. Okur, bu bağlamda yıllar, çağlar arasındaki sıçramalarla biraz afallasa da iç sesin anlatımından da herhangi bir şüphe duymaz. Zira büyülü gerçekliğin "ağzı sıkılık" ilkesi, bir başka deyişle iç sesin us dışı ya da doğaüstü olaylar karşısında yorum yapmaması buradaki büyülü gerçekçi anlatım bağlamında önemlidir. Daha önceden de söz edildiği gibi kurmaca karakterler metin içindeki

doğaüstü ya da büyülü edimlere karşı bir mesafe geliştirir ve böylesi bir anlatım karşısında onu değiştirmeye çalışmaz. Dolayısıyla, büyünün ve gerçeklikten damıtılmış özellikle on binyılın kadın hikâyesidir Muinar'ın söylenceleri. Burada da, tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm'**de olduğu gibi on altıncı yüzyıl benzerliğin bilgisine sarmalanmış büyülü gerçekçilik görülür. Özellikle burada zamanı ve mekânı epeyce belirsizleştiren Latife Tekin, bir bakıma doğrusal zaman ve mekânı izlemeyen halk hikâyelerine ve mitolojiye de dayalı Marquezvari ancak kadın odaklı bir anlatımla büyü ve gerçeğin alaşımını ortaya koyar. Böylesi bir durum da Elime'nin dağ tepe gezerken iç sese kulak vermesi karşısında herhangi bir yanılsama yaratmaz. Dolayısıyla Elime, ilkin biraz zorlansa ve Muinar ile her daim didişmeli bir atmosferde bulunsa da, etrafında saklı kalmış işaretleri, evrenin dilini Muinar'ın sayesinde doğru kıyas yoluyla okumayı başarır. O da tıpkı Dirmit gibi herhangi bir yansılamanın içinde kaybolup gitmez. Böylesi bir durum da şeyler ve işaretler arasındaki ilişkinin benzerliğe dayanarak bilginin teminatı olduğunu yineler.

Dahası Muinar, büyülü gerçekçiliğe sarmalanmış böylesi bir bilgi teminatı içinde önceden de belirtildiği gibi dişil bir alanı da Elime'nin algısına açar:

> Süsleyin yağmuru!... Her kıza birer, ikiler oğlan, Siberon açtı gözlerini…işini aşkla göreceksin… kadınların dünyanın başında olduğu zamanların soluğu…. Erkeğin eti soğur… (43-44).

Muinar, dünyada erkek egemen bilgiye karşın kadın dünyasını tanıtmaya başlarken, Elime'yi dünyanın gidişine karşı gözünü de açar; bu dünyada özellikle eril gücün yok ettiklerine yer yoktur. Dolayısıyla Elime'ye kendi istediği kitapları okumasını önerir. Artık Elime, "geçen hafta o istediği için adı Boşluk olan bir kitap" okuyarak bu kez de (erkek) Batılı oduncuların ormanları nasıl yok ettiğini tartışır Muinar ile. Muinar'ın dili gene keskindir: "Soluyacak havanıza sahip çıkın, kıyamet belirtisi bunlar" der. Ardından içi geçer Elime'nin ve bir rüyaya dalar. Muinar gene iş başındadır. Elime ise, evrenin benzerliklerinin taşın suya, suyun taşa tekrarlarının ve bu yolla doğanın insan eliyle yozlaşmamış bilgisinin peşindedir artık. İç ses, mikro-kozmos üzerindeki etkisini fazlasıyla göstermeye başlar:

> Geçtim telin arasından kaldırdım başımı…elimde beyaz bir taşla, dönüp duruyorum Koca dağ'ın burcunda… taş ölçerim, taş ölçerim, taş ölçerim, ince bir gecelik var üstümde, yalınayak, yarı çıplağım, döndükçe havalanıyor uçuyor geceliğim… elimdeki taşı göğün en uzak katında titreşen yıldıza doğrultup kalbime bastırıyorum, sonra alnıma yaslıyorum, yıldıza kaldırıyorum yenide… çizdiğim bu üçgende sihir

> yaratmak üzereyken, yatağımda açıyorum gözlerimi… "Taş ölçerim, taş ölçerim…" Gülmeye başlıyor Muinar… (54).

Gerçekte bu rüya Muinar'a aittir; ne var ki Elime artık Muinar'ın dilindedir. Muinar ise tekrarları birbirine dolayarak Elime'yi zamansız -mitik bir anlatımla evrenin bilgisinin sırrına erdirecektir; Elime'nin kafasının içinde yer etmiş edilgenliği, yeryüzünden elini ayağını çeken karanlığı kaldıracaktır; onu hem ruhen hem de yazar kimliğiyle yaşlılığa hazırlayacaktır gerçekte.

> Hiçbir yerde başlayıp bitmediğimi biliyorum… Her şeyin üstünde… her şeyin kımıldanışını hissettiren ince bir örtü dalgalanıyor…sarıp sarmaladı bahar beni.. kaderin gölgesi kanatlarını katlayıp çekilmiş üzerimden..(61-67).
> Haksızlık ediyorum sana Muinar, kafamı bir yerlere götürmüyor değilsin… böyle anlatınca bir şeyler geri gelmiş oluyor." dedim (69).

Gerçekte Elime, başlangıçtan bu yana Muinar'ın bütün hikâyelerine karşı temkinli davranır; Muinar'a hâlâ tam olarak güvenemez—ancak onu değiştirmeye de kalkışmaz, onun anlattıklarına saygı duyar. Ne var ki, iç sesin ve Elime'nin konuşmaları sürekli didişme ve alay içerir. Ani sıçramalarla, Sarmaşık Ruhlar'ın araya giren, kesinlikle edilgen olmayan, öfke dolu başkaldıran kadın hikâyeleriyle Muinar'ın kendi içinde "planlı uyanış"ına alışmak zordur. Ne var ki bu uyanış, kesinlikle kadın karakterler aracılığıyla kıyasların dilindedir:

> Güldin Gaşka'nın içinde uyanmışım.. dinleri haykırış dili, dilleri çığlık ıslık dili…Dörtnala rüyana girip baltanı fırlatsın… o da kadındı… sen de kadınsın…" (70).

Muinar, on binyılın öncesinden getirdiği kadınların büyülü dilini zamansız kahkahasıyla ortaya koyar. Diller ve dinler çığlıya benzer. Dolayısıyla bu çığlık aracılılığıyla da Elime itiraf eder: "… sorularımla yönlendirip yararlanırım bilgisinden… tabletlerde ne yazıyor, ne yazmıyor. Suyun, rüzgârın gizlediklerini öğrenirim ondan, yerin göğün sırlarını…" (74). Buradan da anlaşılacağı gibi orta yaşında kadın bir yazar olan Elime, çevresindeki hakim otoritenin—aslında burada Elime'yi ve dünyayı kuşatan eril otorite—dışında daha alternatif bir bilgiyi; benzerlik bilgisinin yolunun izini sürer. Evren, Muinar aracılığıyla, birbirine doğru çekilir; çözülmesi gereken şifreler, imzalar suda, rüzgârda gizlidir ve kendileri çözmesini için Elime'yi beklerler; bu, iç sese göre onun zihnine temize çıkarma çabasıdır bir bakıma: "Kürek esirleri ayaklanmıştı…" (70).

Böylesi bir yolculukta Muinar'ın her anlattığı "bir rüzgâra açılıyor bir taşa çarpıyor, hangisin sırrı daha derin acaba?" diye sorar Elime. Foucault'un benzerlik bilgisine göre, benzerlik çakışan parçalardan meydana gelmez; aksine tek bir aynılıktır. Burada Muinar'ın her sözü, evrene çarparak aslında tek bir bilgiyi gösterir: Dünyayla arasını hoş tutan, dünyayı yakıp yıkmayan eril zihnin ve erkek egemen otoritenin ulaşamadığı dişil bir bilgi alanı. Burada Elime, "sırtımda dağ ağrısı, bacaklarımda bahar, Kadınlar Ülkesi yerde mi gökte mi… ben her şeye doğru savruluyorum, her şey bana doğru savruluyor. (87) der; büyünün ve gerçeğin alaşımında ve evrendeki her şeyin birbirine doğru yansımasında bir ülkeye doğru yolculuk ederken aslında Elime'nin şizofrenik gibi görünen ruhsal yarılmaları ve konuşmaları değildir bütün bunlar. Benzerlik bilgisindeki iç ses artık büyü ve gerçeğin alaşımıdır; düşünüldüğü gibi bir hezeyan ya da yanılsama değildir. Bu, tıpkı Dirmit'in önce köyde su tulumbası, ardından şehirde kuşkuşotu ile konuşurken benzerliklerin dilini keşfe çıkmasına koşut gider. Latife Tekin'in her iki kadın karakteri de—Dirmit ve Elime—dünyanın doğadan dilini ilkin bilmez; başlangıçta edilgenlikten, ötekinin dilinden bu dünyaya düşer. Elime orta yaşında, yazar ancak kendine sürgün, kendini eve kapatmış, dünyadan bir anlamda elini eteğini çekmeye hazır bir kadındır. Burada Muinar, Elime'nin öteki-beni, alt-egosu halindedir: Dünyanın ve Elime'nin ihtiyaç duyduğu ağzı genç kocakarıdır o. Muinar'ın ve Elime'nin ilişkisinin doğası bu ağzı genç kocakarının büyülü gerçekçi dünyasıdır gerçekte. Bu bağlamda Tekin'in **Sevgili Arsız Ölüm**'ü ve **Muinar**'ı özellikle mitoloji, efsaneler ve halk söylenceleri ekseninde gerçek ve doğaüstünün, yaşam ve ölümün ve hatta Batılı ve yerel olanın alaşımıdır. Büyülü gerçekçi anlatımın en belirgin özelliği olan bu ikili karşıtlıklar sınırında, karışımlar, değişimler ve çoğu zaman ortada birbirleriye çelişmeyen ancak birbirleriyle uyum içinde olan melez bir yapı oluşur. Böylesi bir alaşım, okurda bütün bunların gerçek dışı şüphesini uyandırmayan romanlardır. Dahası, her iki roman da kadın karakterler ve kadın kurgusu aracılığıyla Foucaultyen benzerlik bilgisini kullanır. Muinar'ın Elime'ye anlattığı benzerlik bilgisiyle sarmalanmış mitik hikâyeler ya da Elime'nin Muinar'ın izinden doğada yolculuğa çıkması kadının eril otorite karşısında kendine alternatif bir alan açabilirliğinin en iyi göstergesidir. Muinar'ın feminist bakış açısı başlangıcından sonuna dek bu bağlam üzerine oturur:

> Masalla örtüp kapatıyor her şeyin üstünü…

> Rüzgâra yazılı fırtına destanı… her şeyi bilen suya sorsunlar… Böyle bahardı yine Elime…Açıyorlar toprağı , toplu kadın mezarı.. savaş oldu diyorsam dur orada..Erkekler üstümüze yürüdü, okumuzla kargımızla biz de onların üstüne yürüdük…(88-89).
> Gökte yıldızlar parlar, ben.. ışık saçardım… (109).

Yukarıda Muinar, özellikle kadın kurgusuna sarılan mitik hikâyeler anlatırken Foucault'un aemulatio'su yinelenir. Foucault'ya göre, evrende birbirinin " doğal ikizliği" işlevini üstlenen imgeler bulunur. Daha önce de belirtildiği gibi karanlık gökyüzü, yıldızların serpili olduğu gökyüzünün aynasıdır. Burada Muinar dünyada yıldızın ikizidir ve bulunduğu çevreye ışık saçar. Bu ışık, tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm**'deki tulumba, kuşkuşotu ya da Dirmit'in konuştuğu deniz ya da kar gibi çevresine benzerliklerin dili ile egemen otoritenin karşına alternatif bir bilgi ortaya koyar. Artık Muinar Elime için gerçek anlamıyla öteki bendir; Elime, evrenin benzerliklerinden ve tekrarlarından süzülüp gelen " yaşım yok, yılan olup sıyrıldım, kuş olup savuştum" diyen iç sesi, türlü sorgulamalardan, yakınmalardan sonra kabul eder:

> Boğazımdan kalbime inip aktı sıcaklığı, sayısız adı ruhu olan çoğul bir varlığın sevinçli yalnızlığına gömüldü başım, hiç korkusuz Muinar ile aynı yaşta olduğumuzu düşündüm.. (108).
> Gözlerimi kapayıp sustum…Ninhaftnar Kadınlar Ülkesi'nin… şehri…Ninhaftnar yeraltında bir şehir, Hattiban yerüstünde yanan alevi onun… Rüyası yeter, kalsın mührüm orada…(109).

Elime, artık yalnızca söze ve çözülmesi geren işaretlere indirgenen Muinar'ın mitik ve büyülü benzerlik bilgisini giderek özümser. Burada Elime, Muinar'ın anlattığı öteki çoğul varlıklarla, ruhlarla iletişim halindedir. Dolayısıyla bu durum gene Foucault'un convenientia'sını anımsatır. Burada gene hareket ve şeyler arasında iletişim kurulur ve etkiler, tutkuların birleşmesinden bir benzerlik oraya çıkar. Bu, yukarıda da aktarılan ve gökteki yıldızın yerdeki yansımasına ilişkin Muinar'ca kadın bilgidir, kadın ışığıdır. Bu temastan yeni benzerlikler doğarak gene Foucaultyen deyimle ortak bir rejim kendini dayatır. Dünyanın geniş ölçekli senktası içinde farklı varlıklar kendilerini birbirine göre düzenler; bitki hayvanla, kara denizle, insan çevresindeki her şeyle iletişim kurar. Dolayısıyla benzerlik, sıraları geldiğinde başka benzerlikler sağlayan komşulukları dayatır. Yer ve benzerlik birbirine dolanır.

Zaman geçtikte Elime kendini, Kadınlar Ülkesi imgesiyle artık kadın yazar olmanın konumuyla da ilintilendirmeye başlar. Başlangıçta, Muinar'a, onun zamansız ve mitik dünyasına, kadının haykırış ve sayıklama diline, Tanrının ışığını erkekten yana kullanmasına karşı her türlü başkaldırıya, kadının her türlü ötekileşmesine, özellikle türbana, dünyanın alfabesini bozan erkek egemen siyasetin ve yönetimin Muinar'ca keskin eleştirisine—"dünyanın ne gücüne gidiyor biliyor musun Elime… Senin ırmaklarının, dağlarının yeri yanlış demek istiyorlar bu insanlar bana, kesiyoruz ormanlarını, doldurup düzlüyoruz kıyılarını, kırıyoruz tepelerinin burnunu…Uçaklarına pist yapacak yer bulamadılar, havalimanıymış!.. Ölsünler… İç deniz Faşistleri… Uyuyor kadını bu memleketin, helak olacak topraklanırınız, başınıza nükleer erkekler çöksün, zehirli atık kaynıyor denizleriniz, radon gazı fışkırıyor..neyi sorup soruşturuyorsun…Karadeniz'de ağaçları seyreltmeye başlamışlar… Daha ne kadar seyredeceksiniz bu pornoyu, kadınlar kaldırmazsa, kim kaldıracak bu erkekleri dünyanın üzerinden"—karşın temkinli davransa da, zamanla ikisi tek bir seste buluşur. Elime, Muinar'ca canlıdır, dişidir ve artık ağacın, dolunayın yansıyan dilindedir; bu kesinlikle kadının haykırış ve sayıklama dilidir. Muinar'ın planlı uyanışının hayata geçmesidir. Elime'nin de şimdiye değin hakkında çok şey bilinmeyen yazarlığının büyük bir olasılıkla el değiştirmesinin başlangıcıdır:

> Gençliğine gidip Tanrılara bir şey haykırsan şöyle de, anlatıp içini döksen… Muinar…
> Söylerim istiyorsan, soluğunu bırakıp dinle... Ah, Belinur'a her gece haykırıp mırıldanırdım.
> Yatağımda hafifçe doğrulup gözlerimi… yeni yapraklanmış meşe ağacına verdim…ince dal uçlarında… yavaşça hareketlendi ağaç…ikimizin bakışı karışmış gibi geldi… Muinar… mırıldanıyor…Ağaç onun seslenişin ritmine uymuş dans ediyordu, kâğıdıma dalını uzatan meşe…
> Sonsuzluk tınısı, boşluk, duyuş meselesi…
> Yüzlerce şiir var ezberinde…
> Suyun dünyaya akışını anlatmak ister gibi doluyor kulağımıza kuşun böceğin sesi…içine boşluğun ajanı sızmış gibi. Şiiri hiç konuşmayalım istersen…"
> Merak uyandı içimde, konuşalım, uykum açıldı, Muinar, dedim…
> Tümüyle ayrı bir yapı o… sözcüklerin anlamını boşaltıp ses haline getirerek boşluğa geri gönderme işi.. bir şiiri okurken bunun kâğıda yansımış bir formül olduğunu düşünebileceksin mesela…
> Ben de şairlerin dünyanın sözcüklerini sonsuzluğa kaçıran kişiler olduğuna inanıyorum, anladım bak..
> Böyle işte..acımasız olacak düşüncelerin, harika! Soluğun dinlensin azıcık.. (167-168).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi Muinar için yazı da evrendeki bir çeşit kıyastır. Yalnızca doğanın—suyun, çiçeğin, böceğin vs.— sesinde tekrarlarla, kıyasla kâğıda dönendir. Dünya canlıdır ve Muinar'ca dişi olduğuna göre, tekrarlarla birbirine dolanarak tek bir bilgiye—eril zihinle alaşağı edilmeyen doğanın diline, dişil bilgiye— doğru ilerler. Gerçekte Muinar, Elime'nin elindeki yirmiden fazla hikâyeyi okur; ama onları yeterince cesur bulmaz. Araya gene Sarmaşık Ruhlar'dan bu kez Nuriye'nin ağzından dil ve düşüncenin buluşmasını anlatır.

> Okudum hepsini, canın sıkılacak ama çoğunda ne dediğin anlaşılmıyor, sözümü dinle benim..” Azize'nin dilinden Aslı Başka Yerde Öyküleri” yaz…
> Ağzını açınca, göğsüme rehberlik dalgası çarpıyor…haklısın.. Muinar
> Aslı Başka Yerde, diyorduk ya bu düşünce tümüyle benden çıkmış sayılmaz, esinlendim, bil onu da..
> Kadın yataktan.. kalkar…aklının ipini de bol bırakırmış ki düşüneceği yere kadar varsın gitsin,mahpus değil ya, ikindiye doğru derlenir, düşüncelerini elekten geçirir, duygularını süzermiş bir güzel… (186).

Artık Elime, Muinar'ın dilince yazmaya başlar hikâyelerini. Muinar, Elime'nin içinde bir süreliğine sessizleşir ya da alır başını gider uzaklara. Elime, Muinar'ın büyülü gerçekçi hikâyelerini odak noktası alarak kalemine sarılır bu kez ve “O Hoş Duygunun Doğduğu Yer “ adlı bir hikâye yazmaya başlar. Burada, aslında taşın, suyun dilini de kullanarak bir kadının-kadın yazarın ve onun özellikle kadınla(kız kardeşiyle) ve erkekle ilişkisine dair yazar. Sözcüklerinde artık Muinar'ın benzerlik bilgisi hakimdir:

> Kâğıt bükerim, sözü taşla ölçerim (209)

Bu, Elime'yi yazar olarak da erkek egemen dilin kadını ikincil konuma iten sınırlarına karşı alternatif bir kadın öznelliği geliştirmesine olanak sağlar: Finans kapitallerinin bulunmadığı daha mitik bir anlatım biçimidir bu. Muinar ise hâlâ ortalarda yoktur. Elime, Muinar'la gezdiği Kocadağ'a tırmanır; oradan, evrenin dilinden ilham alır. Odak noktası atılan kadın-dile düşen kadın-yazar kadın ve kız-kardeş-çocuk ilişkisi olan bir “Ne Macera” adında bir öncekinin uzantısı olan bir hikâye daha yazmaya başlar. Bu hikâye de Elime'nin Muinar dilindeki notlarından oluşur:

> Dosyalarca kâğıt birikmiş, kayda geçirdiğim ne varsa cümle cümle taramaya başladım hepsini, Hattiban şarkıları, Azize… Mücadele modelleri… *Siz değilsiniz derdimiz, dünya canlı kalsın yeter ki… havası ışığı tütsün…* (211).

Şimdi Elime hikâye yazarken evrenin birbirine çekilen sesinde kendini konumlar:

> Okurken yaşlıyım.. bin yaşında… yazarken genç…Ağlarken genç, gülerken genç… Gece inip de gökteki yıldızlar parladığında yaşlanıyorum birden…otuz beş ile kırk arasında kritik bir dönemeç var, ikindiye denk düşüyor. Sonra gecenin derinliklerinden bir kuş ötüyor, çocuk oluyorum yine… Bazı geceler bir eşek bana kim olduğumu unutturacak kadar uzun anırıyor, öyle geniş, güçlü bir sesi var ki, anırarak eşek olmaktan çıkıyor, ben de senin teyzen olmaktan… En güzeli bu işte, sıfır yaşında olmak…(220).

Elime, zamansızlığa, dolayısıyla edebiyatta eril dilin doğrusallığına, kendi imgeleriyle—Muinar'ın benzerlik bilgisi sesiyle—karşı koyarak artık zamansız, mitik, büyülü gerçekçi anlatımla karşı çıkmaya başlar. Muinar'ın bir süreliğine susması ve ortadan kaybolması Elime'yi bu bağlamda özgürleştirir. "Kalemim şaşar da Muinar'dan haber alırım diye habire yazıyorum" der Elime. Böylece Elime'de biriken benzerliklerin sayıklama dili yazma diline dönüşür. Muinar ise bu kez dünyanın bambaşka bir yerinden, Ortadoğu'dan, Beyrut'tan seslenir Elime'ye. Birlikte bir zihin yolculuğu yaparlar. Dönüşte Muinar, Elime'den bu kez de çok aşıklı-kocalı Belinur'u hikâyelemesini ister. On yedisinde evlenen Belinur'un nasıl sevdiğini ve sevildiğinin sıra dışı dişil hikâyesidir bu. Elime, ilkin bu hikâyeyi garipsese de gerçekte tamamıyla dişil bir hikâyedir bu; erkek egemen otoritenin ve ikili karşıtlıkların tersyüz edildiği, dilde sözde yaratıcı eril gücün yer değiştirdiği bir düzendir:

> On yedisinde evlenmiş Belinur. Arkadaşları sokakta parka oyun oynarken, büyük aşkmış onlarınki, oğlan yirmi birinde… Yemek pişirip parka koşuyormuş, kimi yakalarsa getirip oturtuyormuş sofraya, evcilik oyunu… Bir gece yirmi üçünde başkasına aşık olmuş Belinur, kocasının arkadaşıymış oğlan, tıp öğrencisi… Öpüşüp koklaşacak yerleri yok, kocası eve almış bunları.
> Belinur sevgilisiyle salonda kucak kucağa, kocası gidip yatıyormuş yatağa, ağlıyormuş sabaha kadar, evin masrafı artmış, ikiyken üç olmuşlar, geceleri de çalışmaya başlamış kocası, ek işler buluyormuş kendine…
> Belinur'un gönlü soğumuş sevgilisinden,üstüne bir daha aşık olmuş, kocası onu da eve almış, eski sevgili perişan
> Geniş eve çıkalım bu bize dar geliyor demeye başlamışlar…Belinur'un yeri salon…Eski sevgililer, yeni sevgililer…Kraliçeleri Belinur… (231-232).

Yukarıdaki aslında daha on yedisinde sevdiği adamla evlenen ancak gene de kendinde sessiz kılınan ve hayattan bir anlamda dışlanan kadın, özgün sesini, kendince benzerlikler ve sempati yolunda—evrenin diğer erkeklerine doğru çekilerek, tekrarlarla, gene aynı bilgiye bu kez aşkın çeşitli yansımalarında—bulmaya çalışır; kendine dişil bir alan açar. Muinar'ın Belinur'u aslında eril

otoritenin bir nesneni olmaktan kendini de kurtarabilendir. Bu bağlamda, Muinar'ın on bin yıl öncesinde içinde uyandığı büyülü gerçeklikle kaplı hikâyeler edilgen-kadın etken-erkek gibi ataerkil hiyerarşileri, tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm**'deki Atiye ve Dirmit'in anlatımı gibi, bozguna uğratır. Dahası Elime'nin yazdıklarında giderek Belinur havası hissedilmeye başlar. Elime, bu durumu ilkin garipsese de, "Anlat Muinar, inanıyorum" diyerek aklının bir köşesinde böylesi dişil bir bilgiye yer açmaya başlar; yazarlığı bir anlamda Muinar'ın içinde uyanmasıyla birlikte hakim otorite karşısında daha alternatif bir öznelliğe doğru açılır. Böylesi feminist bakış açısı ve Muinar'ın hikâyelerinde büyülü-gerçekçilik eksenindeki alternatif kadın öznelliği ve direnişi bir sonraki çözümlemede de ayrıca incelenecektir.

Bununla birlikte, yukarıdaki çözülmede gerçekte Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisiyle Muinar'ın büyülü gerçekçi dili ile eklemlenen feminist bakış açısının kesiştiği rahatlıkla görülebilir. Latife Tekin, tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm**'de Anadolu halk hikâyelerinin, cinlerin, masalların izini sürdüğü gibi burada da mitolojinin, çeşitli efsanelerin, bin bir çeşit zamansız ve mekânsız kişinin (kadının) ardı sıra giderek benzerlik bilgisinin yolunu çıkarır karşımıza. Bu anlamda Tekin'in söz konusu iki romanı birbirine son derece koşut gider. Bu benzerlik bilgisi yolu, **Sevgili Arsız Ölüm**'de ev içindeki tek tip otorite gerçeği—çoğunlukla eril odaklı düşünceyi— tersine çevirme çabasındaki ayrıcalıklı olduğu gibi, **Muinar'**da da insanın–çoğunlukla erkek egemen otoritenin—dünyaya hükmetme karşısında bir fark yaratır. Bir başka deyişle, **Sevgili Arsız Ölüm**'deki Dirmit'in benzerlikler yolu ile **Muinar**'da Elime ve Muinar'ın yürüdüğü benzerlik yolu, alternatif bir dünyanın da varlığını geçerli kılar. Dahası, bir önceki bölümde de çözümlendiği gibi, sessiz kılınan ve dışlanan Dirmit, kendi özgün sesini de evin dışında—evrenin tam ortasında bulur. Dirmit, kendini benzerlikler yolu ile özgürleştirmeye çalışırken, Muinar'ın izinden gidecek Elime de böylesi bir özgürlüğün gene evrendeki benzerliklerden geçtiğini bir anlamda meşru kılar. Dolayısıyla her iki romanda gözlemlenen benzerlik bilgisi, daha çok kadın kurgusu, ve yazan kadın özne bağlamında açıkça feminist bir edebi söylem yaratma amacını pekiştirir.

Muinar'da, benzerlik bilgisinin peşinden giderek hiyerarşilere kesinlikle edilgen olmayan biçimde karşı çıkan ve bu anlamda alternatif bir kadın öznelliği yaratan karakterler romanın ana kadın karakterleri Muinar ve Elime'dir. Bu

bağlamda, benzerlik bilgisinin **Muinar** bağlamında açıklanan bütün ilişkilerini ve özellikle feminist bakış açısını akılda tutarak, Muinar'ın büyülü gerçekçi dilinin romanı nasıl Foucaultyen bir üst kurmaca haline getirdiği de önemlidir. Bu, önceki çözümlemede **Sevgili Arsız Ölüm** için belirtildiği gibi, Muinar için de özellikle modern-post-modern bir kavram olan büyülü gerçekçiliğe ve bu bağlamdaki kadın kurgusuna daha farklı bir edebi söylem kazandıracaktır. Öncelikle, **Muinar**'daki büyülü gerçekçi olaylar—Muinar'ın bir duman gibi sıyrılıp Elime'nin içinden çıkmaya başladığı andan itibaren on binyıl öncesinden damıtılan anlatılar, olaylar—iç sesin Elime ile mitik yolculuğu—romandaki sözel ilişkilerin içinde anlam bulur. Bir başka deyişle **Muinar** söze indirgenerek yalnızca kurmacanın içine bağlanır. **Sevgili Arsız Ölüm** gibi, bilinçli ve sistemli bir biçimde kendine dönerek bunun bir kurmaca olduğunu söyler. Bu, Patricia Waugh'un da tanımladığı gibi üst kurmacanın kendisidir. Tezin kuramsal bölümünde de belirtildiği gibi, bir üst kurmaca olan **Sevgili Arsız Ölüm**, büyü ve gerçeğin melezliği ile gerçekliği sorunsallaştırır; geleneksel edebi gerçeğin sınırlarını ihlâl eder.

Üst kurmacanın tanımını yinelemek gerekirse, kuram bölümünde de aktarılan William. H. Gass'ın sözlerinden yola çıkılabilir: "….dünya üzerindeki bilgimiz bir kitap gibi sözcükler aracılığıyla oluşuyorsa eğer, edebi kurgu içindeki bir başka kurgu da bize edebi gerçeklik hakkında esnek bir fikir sağlar." (Hutcheon, 1998). Böylesi anlatılar da kendi anlatısının inşasından söz ederken yalnızca hikâyesel kurguyu incelemez; metinin dışındaki dünyanın da olası gerçekliğini, kurmaca statüsünü sorgular. Bir başka deyişle, metnin inşası kurgu yaratımı sürecinin tam içinde özümsenir. Burada da anlam kesinlikle içsel ve *sözel* ilişkilerden meydana gelir. **Muinar** da, gerçeğin sınırlarını mitik ve büyülü gerçekçi bir anlatımıyla aslında dış dünyanın da bir kurmaca olduğunun altını çizer. Elime, Muinar ile dağ tepe gezerken, baharın kokusunu ve dalını içine çekerken Sarmaşık Ruhlar'dan farklı hikâyelerin de araya girmesiyle tek bir "dünya" olgusundan aslında "dünyalar" olgusuna doğru çekilir: Gerçekten gerçeklere, dünyadan dünyalara. Buradaki dünya olgusu gerçekte kuram bölümünde de belirtildiği gibi eğretilemeli biçimde açık bir kitap gibi dünyayı var oluşsal anlamda bir yaşam deneyimi gibi algılamaktan geçer. Yukarıdaki bütün alıntılardan da anlaşılacağı gibi, Muinar, geçmişinden getirdiği büyülü yaşam deneyimi ile Elime'nin dünyasındaki (sözde) yanlışların altını çizer.

Böylece, sıra dışı ya da ussal olmayanın işin içine girmesi melez bir dünya ya da dünyalar olgusunun da edebi olarak ortaya çıkmasını sağlar. Böylece tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm**'deki gibi tek tip gerçekliğin değil; ancak çoğul gerçekliklerin, hakim otorite karşısında alternatif sahaların da bulunacağının altını çizer.

Dahası **Muinar**, çoğul gerçeklik izleğinde kadın kurgusu üzerinden tekrarların ve benzerliklerin yolundan gider. Böylece metin de kendisini benzerliklerin harika çarpışmaları eşliğinde oluşan bir bolluk içinde bulur. Bu, Foucault için on altıncı yüzyılda bilgiye ulaşmanın kayıtsız şartsız yoludur. **Sevgili Arsız Ölüm**'ün benzerlik bilgisi çözülmemsinde de belirtildiği gibi, Foucault'un on altıncı yüzyıl bilgisin dil ile ilişkisini açıkladığı alan, "dilin etkin aklı erkektir ve gerçeği elinde tek başına tutarak dilin kendi içinde yayılarak bunu başka bir söyleme miras bırakan, başka bir söylemin doğmasına neden olan" ilkesidir. Söz konusu başka söylem de tekrarların ve benzerliklerin içindedir. Foucault'yu takip eden edebiyat eleştirmeni Simon During de, on altıncı yüzyıl benzerlik dilinin her daim tekrarlamalara açıldığını ve dolayısıyla yalnızca kendine dönüşlü olup gene kendini yansıttığını ve bu anlamda son derece sınırlı olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda kendi anlatısı içinde gene yalnızca içsel ve sözel anlatıya gönderme yapan **Muinar, Sevgili Arsız Ölüm**'ün benzerliklere birbirine dolanan ve kendine dönüşlü diline koşut gider. Böylece **Sevgili Arsız Ölüm** için tekrarlamalar ve benzerliklerle kendine dönük bir anlatı olduğunu söylendiği gibi, bu bağlamda **Muinar** için de böylesi bir durumdan söz edilebilir. Dolayısıyla **Muinar,** yoğun bir biçimde kendini yansıtır, kesinlikle temsil edilebilir gerçek ile ilgilenmez. Dahası, benzerliklerin diline dolandığından Foucaultyen edebi söylemin bir üst kurmacası haline geldiği de söylenebilinir.

Bununla birlikte, burada da **Sevgili Arsız Ölüm**'e koşut giden çift taraflı bir oyun ve ayrıcalık bulunur. **Muinar**'da da Latife Tekin'in büyülü anlatımı ve büyülü gerçekçi dili anlatıyı yalnızca tekrarların ve benzerliklerin birbirine dolandığı bir alanla sınırlamaz. **Muinar**'daki Foucaultyen edebi söylem, büyülü gerçekçi dil sayesinde kendini benzerliklerin çemberi içine kapatmaz; aksine özellikle Muinar karakterinin Elime üzerindeki etkisiyle bir farklılık yaratır; Elime'nin (özellikle yazan) öznelliğini şekillendirir; onu eril kodlarla oluşturulmuş evrenin ve benzerliklerinin dışına çıkarır. Latife Tekin, evrende kıyas ya da benzerlik yoluyla

anlaşılan düzenin aslında feminist odaklı yeniden okumasını önerir. Foucault, on altıncı yüzyıl edebiyatında yazının ilkesinin eril olduğunu ve yazının kendi iç dinamiğinin bulunduğunu öne sürmesine karşın, Latife Tekin de evrendeki şeylerin düzeninin değişebilir olduğunu, özellikle Muinar üzerinden yoğun eğretilemeleriyle, doğrusal olmayan, parçalı ve kesik söz dizimiyle, zamanı ve mekânı belirsiz mitoloji, halk hikâyelerine dayanan anlatımı aracılığıyla ortaya koyar. Örnek olarak Muinar'ın binyılı aşan yaşı, yaşadıkları, gördükleri ve Elime üzerindeki değişime açık etkisi, her iki kadın karakterin benzerlikler yolunu izlemesine karşın, büyü ve gerçeğin alaşımı ile var olan gerçekliğe alternatif bir saha açmasını sağlar. Böylece, böylesi bir alternatif alan buradaki büyülü gerçekçiliğin de sınırlarını belirler. Bütün bunlar aslında Muinar ve Elime'nin hayatta var olabilme yöntemidir. Burada söz konusu olan, benzerliklerinin ve büyünün—romandaki us dışı olayların— diline dolanarak olası ve olası olmayanın; gerçek ve gerçek olmayanın aynı anda karşıtlığa yer vermeksizin var olarak okur üzerinde yadırgatıcı etki bırakmadan çözülmesidir. Bu bağlamda burada büyü, daha önce de belirtildiği gibi, özelikle doğaüstü edimlere, ussal olmayan sıra dışı olaylara ve halk hikâyelerindeki efsanevi ve mitik olaylara gönderme yapar. Dolayısıyla burada büyü, Foucault'un da belirttiği ve **Sevgili Arsız Ölüm** çözümlemesinde de dile getirildiği gibi, bilgi sağlamanın esas yoludur.

Bu bağlamda büyünün **Muinar**'daki işlevi önemlidir. Romandaki söz konusu kıyaslar, tekrarlar, Foucault'un geleneksel on altıncı yüzyıl benzerlik çizgisinin dışına çıkararak Muinar karakteri üzerinden Elime'yi bir anlamda içe değil, ancak dışa doğru sürükler, onu özgürleştirir. Zira Latife Tekin, Foucault'un eril yazı ilkesini ve dolayısıyla bir anlamda geleneksel Adem ve Havva hikâyesindeki Ademvari gücü—edilgen kadın-etkin erkek—alaşağı ederek feminize eder ve kadının ikincil konumuna bu yolla meydan okur. Romanda Elime, yalnızca benzerlik bilgisi nedeniyle alternatif bir kadın öznelliği kazanmaz. Bu benzerlik bilgisi, bir başka deyişle evrendeki her şeyin birbirine çekilmesi, büyü ve gerçeğin alaşımı— Tanrıçalar, Kadınlar Ülkesi, Matuhar efsanesi, kadın peygamberler-Bacıhurraniler, Sarmaşık Ruhlar, Güneşin kızı Siberon vs.— ile ayrıcalıklı bir biçimde kullanılır. Gerçeklikten kopmayarak aktarılan her bir büyülü hikâye ya da mitolojiden beslenen her Muinar anlatısı, Elime'yi ilkin afallatsa da, egemen otorite karşısında düşünmeye sevk eder. Dolayısıyla Elime'nin içinde, Foucault'un kuramsallaştırdığı *Aynı*'nın

bilgisine geleneksel kalıplarda yer yoktur. Zira Muinar geçmişinden getirdiği ve farklı kadınların içinde uyanarak damıttığı farklı büyülü gerçekçi hikâyelerle, hiçbir zaman *Aynı*'nın bilgiyi içeride hapseden, tekrarlarla birbirine yansıtan kıt anlamlı geleneksel bilgisine dönüşmez. **Muinar**'daki benzerlikler, zamanı ve mekânı belirsizleştiren büyülü gerçekçi dil ile birleşerek hakim otorite ya da benzerliğin tek biçim diline karşı alternatif ve çoğulcu dişil bir bilgi ortaya koyar. Dolayısıyla Latife Tekin'in anlatımı yoğun eğretilemeleri, edebi geleneklerin dışında kullandığı fiiller ve söz öbekleri, mitik zaman ve yer betimlemeleri ile *Aynı*'nın geleneksel bilgisinin dışına çıkar. Burada da okur, tıpkı Dirmit'in devingen- büyülü- yorumlayıcı serüveni tadında, Muinar ve Elime'nin mitik yolculuğu ile baş başadır. Elime, orta yaşında kendisini çevreleyen kurallardan, dünyanın baskın gidişinden, yazarlığının belki de çok özellikli olmaması karşısında alternatif kadın sahasını ve öznelliğini inşa etme çabasındadır. Bu çerçevede Latife Tekin'in dili ayrıcalıklı iç dinamikleriyle kendini her daim çoğaltır. Muinar'ın dili benzerliği izler; evrendeki tekrarların peşinde gider—dünyanın üslubunu izler. Ne var ki, **Sevgili Arsız Ölüm**'ün kadın kahramanı Dirmit gibi, roman Muinar aracılığıyla *farklılığa* doğru yol alır. Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı gibi, Muinar'a ve sonra Elime'ye atfedilen bütün büyülü olaylar, özellikle Elime'nin öznellik inşasında bir ayrıcalık yaratır; ona eril kodların değil ancak dişil kodların bilgisini sunar. Elime, Dirmit gibi baskıcı ailesinden kurtulmak çabasında değilse de kendini manevi olarak ve yazarlık anlamında zenginleştirir. Kendini tekrarlarla içe kapatmaktan çok dış dünyaya, evrenin bütün alternatif seslerine, dolayısıyla kendini kapattığı evin dışına açar. Bu anlamda, Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisinin geleneksel çizgisinin dışında kullanılması **Muinar**'ı da Foucaultyen edebi söylemin ayrıcalıklı bir üst kurmacası haline getirir: Benzerlik bilgisine bir *farklılık* ya da *kırılma* ile geri dönüş. **Muinar**'daki bu ayrıcalıklı geri dönüş de tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm** gibi hiç şüphesiz erkek değil kadın karakter(ler) üzerinden gerçekleşir. Bu durum da, daha önceden dile getirildiği gibi, özellikle modern ve post-modernist metinlere atfedilen büyülü gerçekçiliği ve yeni kadın kurguları yaratmadaki etkisi bağlamında değerlendirmeyi beraberinde getirir. Zira edebiyatta büyülü gerçekçilik şimdiye değin on altıncı yüzyıl bilgi paradigması içinde değerlendirilmemiştir. Bu bağlamda, bu anlatımı Foucault'un benzerlik bilgisiyle sarmalanmış olarak yeniden düşünmek, özellikle

çağdaş kadın yazarlar için geleneksel eril anlatımın dışında alternatif bir kadın öznelliği yaratımı açısından yeni bir edebi paradigma olarak önemlidir.

Dahası, benzerlikler yolundaki büyülü gerçekçilik ile böylesi bir üst kurmaca yalnızca kadın karakterler ve eril tahakkümü yıkıcı etkisi aracılığıyla inşa edildiğinden, derin bir feminist okumaya açıktır. Zira bir sonraki çözümleme büyülü gerçekçi dilin, benzerlik bilgisinin de yanında, otorite, gerçekliğin tek bir biçim olarak kabulü ve fallus odaklı dil karşısında nasıl yıkıcı bir etki ortaya koyarak alternatif bir kadın öznelliği yaratımı üzerine odaklanacaktır. Fransız feminizmin en güçlü adlarından Hélène Cixous'un dilde hiyerarşi üzerine kurulu ikili karşıtların reddi olarak öne sürdüğü çoksesli ve dişil bir anlatım türüne verdiği önem de bir sonraki bölümde büyülü gerçekçilik anlatımı ve edebiyatta kadın kurgusu ile birleştirilerek alternatif kadın öznelliği olgusunu pekiştirecektir.

BEŞİNCİ BÖLÜM
5. Muinar'da On Binyıl Öncesinden Bugüne Büyülü Gerçekçi Hünerler ve Erkek Egemen İktidarın El Değiştirmesi

"Yüzü yok, benim yüzümü kullanıyor, ellerimi ayaklarımı… Sürekli konuşuyor, sesi yok, konuşuyor yine de…" (Muinar, 2006:9)

Bu bölüm, ilkin **Muinar**'daki büyülü gerçekçi hünerlerin metnin bütününe nasıl işlediğine odaklanacak ve dolayısıyla tezin kuram bölümünde de açıklandığı üzere, büyülü gerçekçi anlatımın kadın kurgusu bağlamında sessizlikten gerçekte çığlığa dönüştüğünü inceleyecektir. Ardından **Muinar**'da büyünün otorite ve özellikle eril zihnin doğaya ve dünyaya hükmetme karşısında nasıl bedensel kadın direniş sahası haline geldiği incelenecektir. **Sevgili Arsız Ölüm**'de özellikle Atiye ve Dirmit üzerinden incelendiği gibi, **Muinar**'daki kadın direniş alanı da Muinar ve Elime üzerinden büyü, mitoloji ve halk hikâyeleri ile aktarılır. Bir başka deyişle, **Muinar**'da özellikle kadına atfedilen us dışı ya da doğaüstü edimler eril tahakküm karşısında bedensel karşı-tepkiler oluşturarak erkek egemen iktidar yapılarındaki edilgen kadın ve sessizleştirilen özne temsilinin yerini değiştirir. Böylesi bir değişim bir önceki bölümde Jale Parla'ın "Kadın Destanı Olur Mu?" makalesinden aktarıldığı gibi etkin kadın özne yaratarak aslında egemen güç söylemlerini pekiştireceği tuzağına düşmez (2008). Aksine, kadının büyü ve gerçeğin alaşımıyla özneleşme sürecinde kendisine alternatif ve çoğul iktidar sahaları açmasını sağlayarak egemen ve merkezi güç—eril otorite— söylemlerinin sınırlarını genişleterek altını oyar. Güç dengelerinin altının oyularak el değiştirmesi de önceki bölümlerde esas mesele olan kadın yazarlık kaygısı ve kadın yazma edimine ve dolayısıyla alternatif kadın öznelliğinin bu yolla inşasına güçlü bir biçimde gönderme yapacaktır.

Bu bağlamda, son olarak bu çözümlenenin ilerleyen kısımları tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm**'ün incelenmesindeki gibi kadın yazarlık edimine bağlanarak **Muinar**'da da olası dişil büyülü gerçekçilik anlatımı bağlamında, Hélène Cixous'a ve kuramına gönderme yinelemesi yapacaktır; dişil yazı-kadın yazınına ve bu yazının sınırlarına, on altıncı yüzyıl Foucaultyen benzerlik bilgisiyle ile kesişme noktalarını ve

dolayısıyla bir bütün olarak büyülü gerçekçi anlatımın ayrıcalıklı bir yönüne ağırlık verecektir.

Öncelikle Latife Tekin **Muinar**'da Jale Parla'nın "Kadın Destanı Olur Mu? " makalesinde belirttiği gibi onbin yıllık büyülü gerçekçi kadın hikâyeleriyle merkezi gücü eksiltir ancak kadın özneyi her daim çoğaltır (2008). Dolayısıyla Muinar'ın, büyülü gerçekçi hüneri gerçekte iç ses Muinar'ın onbin yıllık geçmişinden damıttığı büyülü-şiirsel seslerin tümünde—doğrusal edebi gerçeklikten ayrılmada— saklıdır. Muinar-Elime yolculuğu ise büyülü edimlerin gerçeklik olgusundan kopmayarak, okuru anlatının doğruluğundan şüphe ettirmeden aktarıldığı çok sesli bir sohbet alanıdır. Bu alanı Jale Parla şöyle aktarır: "… yolculuğu belirleyen Elime-Muinar konuşmasıdır ki bu, birçok adla çağrılmış mitik bir varlık olan Muinar'ın (Hadima, Suyla, Fu) binlerce kadın bedeninin içinden seslenilmesiyle sürdürülen, gerçek anlamda çok sesli bir sohbettir… Muinar, Elime'nin dili "çürüyüp gitmesin diye onun sesine "değer kazandırmak üzere" bedenine girmiş kocakarı ruhudur. Bedira, Belinur, Faliha, Azize, Perüzar, Zihurba, Güzide… Gülcihan gibi sıra dışı isme sahip sayısız kadının içinde "uyanmış" olan Muinar'ın, su, hava, toprak, ateş imgeleriyle yaratılmış kadınlardır bunlar… dünyayı ve insanı aynı hayatiyet ve imge düzleminde eşleştiren çevreci ve politik bir kadın şairdir… ama mistiktir de." (2008). Parla, Muinar'ın içinde uyandığı mitik kadınların su, hava, toprak, ateş imgeleriyle evrenin titreşiminde yaratıldığını söylerken aslında burada Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisinin de gene edebiyata taşındığının altı çizilmelidir. Evren ve insan türlü benzerliklerle birbirine çekilir; insan başka varlıklarla, hava, su, toprak ile iletişim halindedir. Bu bağlam çerçevesinde mitolojiyi ve sonrasında halk hikâyelerini merkezine koyan büyülü gerçekçilik, bir önceki bölümde incelendiği gibi benzerlik bilgisine evrenin bütün titreşimine sarmalanır; birbirinden kopamaz—ancak *Aynı*'nın bilgisine hapsolmaz. Zira bir önceki bölümde de incelendiği gibi, Latife Tekin'in **Muinar**'daki parçalı, zamansız büyülü gerçekçi dili, **Sevgili Arsız Ölüm** gibi benzerliklerin, kıyasın ötesine geçer. Bu bağlamda bu bölümde incelenecek mitik kadın hikâyelerindeki büyülü gerçeklik işlevini bir önceki bölümdeki benzerlik bilgisine de yer bağlamak önemli olacaktır.

Burada incelenecek olan büyülü gerçekçi anlatım, aslında bütün romanın içine tamamıyla ve birbirinden koparılamaz bir biçimde işlemiştir. Bir önceki

bölümde de incelendiği gibi mitik ve zamansız bir kocakarıdır Muinar. Muinar'ın kendisi büyü ve gerçeğin melez bir temsilidir, edebi gerçekliğin altını oyandır; mistik bilgiye giden yoldur ve gerçekte Elime'nin de alternatif bir biçimde özneleşmesine gidecek yolu açtığından dişil aklın temsilidir:

> Bir vakitler benim de içimde bir kocakarı uyanmıştı.. Biz öyle sahipsiz değildik…cesur neşeye kavuşursun, uzaklara kaçırma gözlerini, süzülmüş gönlünle beni dinle.. Perilerimizin uşakları döner dururdu çevremizde…
> …Böyle bahardı yine Elime, ruhuma hayat soluğu üflenmiş, uyanış anı… cana geldim ki köle kızlarından birinin içindeyim, alacakaranlıkta kumaş dokuyor… gözlerinde bir ışık var…Kahpe tüccar, kıskanıyor güzelliğini…çöktü boğazına öldürdü sonunda… duramıyorum yerimde, sarhoş oldum… haberi bana ulaştı… müzeye kaldıracaklar, Tanrı kraliçe sanmışlar, rüzgârlı bir gece… akıp gittim, toz edip toprağa karıştırdım, arasınlar işleri yoksa…" (73).

Muinar, her şeye egemendir; şiir, bulmaca, keskin ve hicivsel politika anlayışı, fal ve hatta araba yarışları. Bütün bunlar üstüne söyleyecek çok sözü vardır; ancak hepsinden de sıkılır; çağlar öncesinde kadınların hikâyeleridir gerçekte Muinar'ı besleyen. Elime'ye anlattıkları da bu nedenle tek tip gerçeğe bağlanamaz; sürekli değişim gösterir, kaypaktır, çoğulcudur; kendini tek bir bilgiye hapsetmez, başkaldırandır, toprak altında yatan kutsal bilgidir. Ne var ki Elime "doğası sezilip kavranabilinir" (25) der Muinar için. Zira Muinar'ın büyülü gerçekçi yolculuğuna sürüklenen Elime, anlatı ilerledikçe özellikle "yazar kadın" olarak onun doğasını kavrayabilecek ve böylece hem manevi hem de maddi—yazarlık bağlamında tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm**'ün Dirmit'i gibi— anlamda etkin bir özneye dönüşebilecektir— Çözümlemenin ilerleyen kısmında görüleceği gibi özellikle her iki romanda kadın kurgusu üzerinden görülen (kadın) yazarlık kaygısı ve (kadın) yazma edimi, alternatif kadın öznelliğinin inşasında somut ve güçlü bedensel bir kadın direniş sahasıdır.

Öncelikle Muinar'ın içinde uyandığı kadınların hikâyeleri ve onların Elime üzerindeki etkisi, romanın edebi gerçekliği reddederek egemen iktidar söylemlerini kadın kurgusu bağlamında oldukça esnetmesini sağlar. Bu, büyülü gerçekçi anlatımın buradaki en belirgin özelliğidir. Bir önceki bölümde aktarılmaya başlanan Muinar'ın kadınları bağlamında ilkin binyıl öncesinden Bedira'nın içinde uyanır Muinar. Bedira—bakire ölmüş bir prenses—göğün alt katında yaşayan, tapınak yöneten, gününü gün eden, göğe hazine kaldıran, sabah akşam kız kesip kurban eden bir

orospudur (2006:12). Sevgilisi karakuş ile fırtına ve rüzgâr eşliğinde yaşar; Tanrıların gözüne türlü hilelerle girer ve kızlığını ancak bir ölüme bozdurur. Elime'ye anlatılan Bedira, bir anlamda hayattan intikam peşinde olan, öteki"leş(e)meyen başkaldıran kadın(ların) hikâyesidir. Burada büyü, ussal gerçekliğin uzağında mitolojik öğeden beslenerek sessizleştirilmeyen bir kadın özne yaratma çabasındadır. Bedira da, büyülü gerçekçiliğin erkek egemen anlatı üzerinde yıkıcı etkisi bağlamında Angela Carter'ın **Wise Children** romanındaki iki ihtiyar gayri-meşru işçi sınıfı- kız kardeşin cinselliklerini son derece abartılı bir biçimde yaşarak bir anlamda ataerkil otoriteyi yıkması gibi, burada da kadının eril temsilini sorunsallaştırır; ikili karşıtlıkların ve eril hiyerarşinin ötesine geçer. Gerçekte Muinar'ın içinde uyandığı her kadın aslında ilkin hiyerarşi bağlamında dışlanmışlıktan, edilgenlikten fırlayıp çıkan kadınlardır; ancak Muinar'ın da etkisiyle egemen otorite karşısında her türlü olumsuzluğa karşın boyun eğmeme çabasındadırlar.

Bedira'nın hikâyesi arasına özellikle Bacıhurraniler'in kurdukları (kadın) şehir ve kadının dünya üzerindeki anlatıları girince Elime hem evrenin dilini kapmaya hem de bu mitik anlatıda kadın kurgusu bağlamında giderek daha özgün bir ses edinmenin yollarının keşfine doğru sürüklenir. Elime, Muinar aracılığıyla kadının dünyaya nasıl geldiğini ve nasıl *düştüğünü***,** Muinar'ın büyülü sesinde öğrenme çabasındadır. Kadının, onbin yıl içinde ne yaptığının, dolayısıyla bir anlamda kendinin izindedir. Muinar ile bir anlamda bir anne-kız ilişkisi—Dirmit-Atiye gibi—yaşayan Elime dikkatle Muinar'ı dinler:

> Lafın zor yerine geldim şimdi…genç, güzel bir kadının içinde uyanmışım çölde… o tek bir Tanrı, yeni erkek elçisini seçecek diye bekleşiyor insanlar, sorma ne oldu Elime, Tanrı ışığını içinde uyandığım kadının soyundan bir erkeğin kalbine, yüzüne düşürüverdi, tef çalıp bayram etti çöl, savurdu kumlarını havaya… Tanrı bizim cinsimizden elçi seçiyor….
> Üç kıtanın erkeği coşup katlı ayağa, kadınları kızları ışık dışı edip karanlığa sürdüler kafalarında…
> Kadın düştü Elime, dünya da kadınla beraber düştü…Kendi içine doğru göçe başladı kadınlar… dilleri sayıklama dili….
> "Işık sizden kaçtı bize çekildi!"… Kadın peygamberler lazım kadınlara, Bacıhuranniler'in söylediği buydu, erkeğin elinden alınacak tek şey var o da ışık diyorlardı.. Bir kadın dağa yürüyecek, gökten başına kitap düşecek…Kadın sağ edecek dünyayı…oku!"(118).

Latife Tekin, Muinar'ın büyülü gerçekçi yolculuğu ekseninde burada bir anlamda geleneksel peygamber anlatılarını siyasallaştırır; *feminize* eder. Yaratıcı güç olarak erkeği değil ancak kadın peygamberleri odak noktasına koyar. Burada mitik güçler aracılığıyla kadına vahiysel bir güç atfedilir. Bu, erkek egemen söylemler arasında kadın için etkin özne yaratımının göstergesidir. Bu durum, gene Isabel Allende'nin **Ruhlar Evi**'ndeki Clara'nın telepatik güçlerle kendine alternatif bir dişil alan açmasına ve eril zihin odaklı yoz siyaseti bu yolla kontrol altına alma çabasına da koşut gider. Büyülü gerçekçi hünerler erkek egemen iktidarın el değiştirmesinde bu bağlamda iş başındadır ve alternatif kadın öznelliği inşasında önemlidir.

Dahası Muinar, Bacıhurraniler'ın kadın peygamberlerinden söz ederken, Bedira'nın yanı sıra içinde uyandığı bir kadın, kadın elçi Gülcevil'in hikâyesini de ilkin edilgenlikten fırlamış ama sonrasında Muinar aracılığıyla alternatif kadın özneleşmesi çabasına örnek olarak aktarılır Elime'ye:

> Kaç saray, kaç kral, yerin altında kalsınlar… Salvaşe'nin kuru ekmeğini yemedim yalnızca, çöl prenseslerin içinde de inledim, Gülcevil Bacıhurraniler'in elçisi, kuvvetini adından alanlardan, bir uyuduğu taşla bir daha uyumaz, dağa tırmanışını görsen, kırk ayağı var dersin, yüz üç yaşında, yetmiş yılda zor anlattırdım hikâyesini, söz orucu tutuyor… Gülcevil taşı karnına çekip yanığını dayıyor, Maşuk'taki göl, kapısından penceresinden içeri akıp doluyor…
> Göğün kuytusuna düşme diye çabalıyorum, Gülcevil yaşarken susuyor, ruhu çekilmişler ses arıyor kendine… (86).

Muinar'ın Elime üzerindeki etkisi, önce Bedira anlatısı ile sonra Bacıhurraniler'in kurduğu ve Maşuk gölüne kapılan kent ve buna evrenin bilgisi-taşla- direnen kadın elçi Gülcevil, Kadınlar Ülkesi ve eril otorite karşısında alternatif bir kadın yaşamı anlatısı ile kendini gösterir. Buradaki büyülü gerçekçiliğin en belirgin özelliği, Latife Tekin'in daha önceden de söylendiği gibi mitik ve doğrusal olmayan, son derece parçalı ve ucu açık anlatımıdır. Burada büyülü gerçekçi anlatım, bir iç ses olan Muinar'ın bir gölge ya da duman gibi sayısız zamansız kadınların içinde uyanarak çok sesli sohbetler, çift taraflı mitik, sonu açık ve dolayısıyla erkek egemen kodlara hapsolmayan melez yolculuklar yaratımıdır. Burada, us dışı olaylara gönderme yapan ya da temsil edilebilen gerçek bağlantısı bulunmayan büyü, özellikle Atiye'nin ve Dirmit'in kullandığı gibi, somut bedensel edimlerden— göğün üstünde, yerin altında tapınaklarda, inlerin bölgesinde periler ve kadın evliyalar eşliğinde yaşam sürme, taşa sığınma, toprakla konuşma, krallara sarı bulutlarla kafa tutma, Güneşin kızı

Siberon'a açılan eller, Sarmaşık Ruhlar vb— oluşur. Böylesi bedensel edimler, çözümlemenin ilerleyen kısmında büyülü gerçeklik bağlamında kadın direnişi inşasına bağlanacaktır.

Muinar'ın mitik Kadınlar Ülkesindeki ve içinde uyanan bir diğer kadına ait ayrıcalıklı hikâye de Hurranibar ve oğullarına aittir. Hurranibar'ın iki oğlu vardır:

> sömürüp söndürmüşler memesini, sözü süt olup akmış oğulların ağzına, ayaklanıp dile gelmişler, cıvıl cıvıl bir akıl yarışına tutuşmuşlar evin içinde, günden güne gürültüleri artmış, münakaşalarından yanlarından durulmaz olmuş, azdıkça azmış sözleri, babaları terk eylemiş bunları, Hurranibar… otu tutuşturup kıvılcımdan, dumanından medet ummuş bir vakit, yastıklarının, minderlerinin altına tılsımlı nesneler sokuşturmuş oğullarının….
> …Bu defa dışarıda kar uğulduyormuş, kurtlar uluyormuş, sözü nedir oğullarımın diye kulak verip dinlemeye başlamış…ışık üstüneymiş tartışmaları…
> "Etkin akıldan gelen fikirler, insana ilahi bir ışık huzmesiyle ulaşır ve böylece insan ruhu yaratılır" diyormuş büyük oğlu, "o ışıkla yaratılmış en büyük ruh bende."
> "Küçük oğlu atılıp karşılık veriyormuş ona… "Evren, ilahi varlıktan gelen ve ona dönen sonsuz bir varoluş akışıdır, bu akışın başlıca sembolü ışıktır… Her çağın bir kutbu vardır, bu çağın en mükemmel kutbu benim…"
> "Bildiğim ışıktan başka bir ışık mı var, ey oğullarım, güneş sizin yüzünüzü aydınlatıp benim yüzümü karanlıkta mı bırakıyor…" diyecek olmuş Hurranibar, sözleri birbirineymiş oğulların, başlarını çevirip dinlememişler onu.
> Değneğini közün içine sokup çıtır çıtır kızdırmış ucunu Hurranibar, "İkiniz de karnımın ağırlığısınız benim, " diyerek doğrulmuş… değneğini bir onun ağzına, bir ötekinin ağzına gel ha etmiş.. "Yatın yerinize piçler, Tanrının ışığı bana değiş de size mi akıp çekildi, kutup ben değilim siz misiniz, bacaklarımın arasından toprağa düştünüz de gördünüz ışığı." (115).

Bu uzun alıntıdan da anlaşılacağı gibi Muinar'ın mitik hikâyesi Hurranibar üzerinden kadın yaratıcı güce odaklanarak eril söylemin ve sözde eril ışığın altını oyar. Hikâye, özellikle kadın-anne figürü bağlamında eril ve dişil güçlerin yerini değiştirir; kadının *olumlayan* bedensel edimleri burada da önceki örnekler gibi kadın direniş sahası açar; eril tahakkümü kırar. Ne var ki bu çözümlemenin son kısmı, Latife Tekin'in **Muinar**'da söz konusu olan kadın bedenini, bu tezde bedensel kadın direnişi olarak atfedilen somut büyülü edimleri çoğunlukla evrenin (benzerlikler) diline dolayarak dünya ile bir bütün olarak ele alması, kadın-beden-doğa sorunsalını, kadının bir anlamda evrene indirgeniyor gibi görünmesini ve dolayısıyla özcülük meselesini ele alacaktır.

Hurranibar'ın yanı sıra, Muinar'ın mitik kadınlarından biri de önceki çözümlemede sözü geçen " dudağını kartal kanıyla renklendiren" Hemşire Azize'dir. Muinar, Azize'nin ağzından erotik masallar—Aslı Başka Yerde Hikâyeleri—

yazdırmak ister Elime'ye. Azize, Kadınlar Ülkesi'nde kadınları gençlikten yaşlılığa hazırlayan mitik bir figürdür. Azize de eril iktidar-güç söylemlerini sorunsallaştırır ve edilgen kadını tersine çevirmek bağlamında eril yaratıcı gücü çökertmeye çalışır:

> Azize'nin dağına götürecekmişim onu….
> Kırmızı taş havuzun merdiveninde, hep öyle hatırlıyorum onu, ellerini göğsüne koymuş donunu suya düşürürken…
> "Kızlar serpilip geliştikçe, "Dilimde adınız yenilendi" deyip adlarını değiştiriyordu…" (15).

Dolayısıyla burada Azize[39] adlı mitik karakter aracılığıyla adlar değiştirilerek çok sesli, açı uçuk yalnızca *sözel* edimlerden oluşan ve dolayısıyla egemen otorite karşısında değişebilen bir söylem oluşur. Burada Azize, gene bedensel somut edimlerini egemen otoriteye karşın dişil direniş sahası olarak konumlandırır.

Yukarıdaki büyü ve gerçeğin alaşımından meydana gelen somut bedensel edimler, roman boyunca kadının egemen otoriteye karşı açtığı alternatif özneleşme sahası olarak düşünülebilir. Zira Muinar da dahil romanda hikâyelenen bütün mitik kadınlar, bedenlerini egemen otoriteye karşı olarak konumlandırırlar: Muinar, zamansız bilgeliğiyle sessizleştirilen, öteki'leştirilen kadınların içinde uyanır; sessizleştirilen kadınlar Muinar'ın onbin yıllık öğretilerinin izinden gitmeye çabalarlar; başkaldırılar; taşa, güneşe sığınırlar, suya çekilirler ya da Güldin Gaşka gibi bedenini bir buzkuyruklu yıldıza dönüştürerek isyan ederler; dünyaya ve erkeğe söyleyeceklerini bu yolla iletirler. Elime de Muinar'ın sesinde, baharın elinde, rüzgârın, taşın sözünde mitik bir yolculuğa çıkarılır; bedeninde üşüme ile başlayan bu yolculuk bedeninden bir gölge gibi sıyrılan büyü-gerçek karışımı Muinar ile devam eder. Egemen otorite karşısında, tıpkı Atiye ve özellikle Dirmit gibi evrenin sesine sığınır. "Sırtında dağ ağrısı", "bacaklarında bahar" ile bedenini Muinar'ın zamansız hikâyelerinin hizmetine açar, Kocadağ'a tırmanarak dağ tepe gezer. Böylesi bir hizmet de Elime'nin yazarlığını değişime açarak yazma edimi aracılığıyla kadın direniş sahası inşa eder. Elime, bir anlamda, çevresindeki bütün (bedensel) baskılara karşın Dirmit'in damda gelişen şairliği gibi, Kocadağ'ın uçurumlarından besler değişen yazarlık edimini. Böylece Elime için, Muinar aracılığıyla ayrıcalıklı

[39] Romanın ilerleyen kısmında Azize de atılan kadınlardan birine dönüşür: "Azize'nin ağacına baş kaldırdı kızlar…ağacı yananın ruhu duman olup savrulur… soldu Azize" der Muinar. Ne var ki Azize'nin her türlü egemen otorite engeline karşın başkaldırışı Elime'nin serüveni için ayrıca önemlidir.

bir biçimde inşa ettiği yazı alanı aslında onun bedensel kadın direnişinin göstergesidir. Gerek **Sevgili Arsız Ölüm**'de gerekse **Muinar**'da büyü ve gerçeğin değişik biçimlerdeki alaşımı alternatif egemen otorite karşısında alternatif kadın öznelliği yaratırken çoğu kez bunu kadın kurgusu bağlamında—Atiye dışında—yazma edimi üzerinden gerçekleştir: Dirmit'in büyülü sözcükleri şehrin tepesinden uçurarak şairliğe adım atması ve Elime'nin evrenin benzerlik bilgisinde ve Muinar'ın parçalı-zamansız-mitik ve ironik sesinde ayrıcalıklı, eril dilin doğrusallığını bölme çabasında edilgen olmayan, dilleştirilen özne yaratan yazarlığı. Bu ayrıcalıklı bedensel kadın direniş meselesi bu çözümlemenin ilerleyen bölümünde özellikle "Sarıkız Efsanesi", "Hattiban Efsanesi" ve Elime'nin Muinar dönemi boyunca yazdığı hikâyeleri bağlamında incelenecektir.

Bu bağlamda burada, **Sevgili Arsız Ölüm** çözümlemesinde de olduğu gibi, bedenin egemen otorite karşısına konulduğunu görülür. Burada da önceki bölümlerde gönderme yapılan feminist felsefeci Susan Bordo'nun beden kuramı önemlidir. Bordo, kadın bedenin maddi varlığını yadsımaz ancak Bordo'ya göre beden yalnızca biyolojik anlamda da açıklanamaz. Ona göre *bilgi* bedenselleşir; diğer maddi varlıklar arasında kültürel kodlarla işlenerek bir maddi varlık kazanır. Bordo'ya göre bu, aslında bedenin maddi varlığıdır. Ona göre 1960ların ve 1970lerin feminizmi, bedeni toplumsal olarak inşa edilen ve tarihi olarak sömürgeleştirilen bir alan ilan etmiştir. Böylesi bir bakış açısı kadını sınıflandırarak ataerkil toplum içinde kadın bedeninin bir "kurban" olarak görünmesine neden olur. (Druxes, 1996:16-17). Ne var ki Bordo, bu kısıtlı bakışın ötesine geçerek kadınların sınıfsal, ırksal, etnik ayrımlarının da göz önüne alınacağı çoğulcu feminizmleri ve kadınların ataerki ile çarpışmalarında önceki bölümlerde de söz edilen kadın direnişini önerir. Bu bağlamda Bordo'ya göre beden, özellikle eril otorite karşında edilgenliğe ve sessizleştirilmeye karşı günlük bedensel edimlerin alternatif bir biçimde kullanılmasının sonucunda açılan bir direniş sahasıdır. Dolayısıyla, Bordo'nun anoreksi nevroza ve bulimia gibi beslenme bozukluklarını özellikle kadın tarafından eril tahakküme karşı bir söylem yarattığı bu tezin önceki bölümlerinde aktarılmıştır. Bir başka deyişle, bu biçim "hastalıklar", olumlayan bir biçimde kadın bedeninde olası kadın direnişini sahası açtığını ve kadının kendi kontrolünü ele tuttuğunun güçlü bir biçimde gösterir Bordo'ya göre. Belirtildiği gibi bir kadının bedensel

zayıflığı, kadının özellikle egemen otorite ve eril zihnin yaptırımlarına karşı bir direniş alanı açtığının güçlü bir göstergesidir: Bilindiği gibi Bordo, "Unbearable Weight" adlı makalesinde, bütün bunların yalnızca tıbbi ve ruhsal yönünden çok özellikle kültürel ve toplumsal bağlamda ele alınmasının altını çizer (1997:18-20). Böylece beden, kadın tarafından özgür irade ile ele alınır ve söz konusu bedensel zayıflığın anneliğe ait olmayan "verimsiz" özellikleriyle ön plana taşınır. Burada beden, eril zihin karşısında fiziksel bağlamının dışına taşınarak, kadının toplumun dayatmasıyla içselleştirdiği cinsiyetçi dünyanın direnişi bağlamında kültürel olarak dışa vurulur.(A.e.) Dolayısıyla burada, Muinar ve içinde uyandığı kadınlar, özellikle de Elime, Bordo'nun beden kuramını eğretilemeli bir biçimde elinde tutar; zira **Muinar**'da kadın bedeni, özellikle erkek egemen otorite karşısında edilgenleştirilerek uysallaştırılır. Ne var ki Belinur'dan Güldin Gaşka'ya, Azize'den Hurranibar'a, Zihurba'dan Elime'ye, bütün Muinar kadınları, bedenlerini Bordo'nun yukarıdaki kuramına eğretilemeli bir biçimde aktarır. Muinar kadınlarının erkek egemen otorite karşısında büyü ve gerçeğin alaşımından oluşan somut bedensel karşı edimleri—çok erkekli-aşıklı Belinur, dudağını kartal kanıyla renklendiren ve cinselliğini yıkıcı bir biçimde kullanma amacındaki Azize, bedenini buzkuyruklu yıldıza dönüştürüp dünyaya kafa tutan Güldin Gaşka, oğullarına gerçek ışığı gösteren Hurranibar ve Muinar'ın mitik sesinden giden ve kendine bu yolla daha ayrıcalıklı yazma edimi inşa ederek somut bedensel bir kadın direnişindeki Elime—bedensel kadın direnişine büyük bir saha açar. Dolayısıyla sözü geçen bütün bu kadınlar ilkin edilgenlikten, dışlanmışlıktan Muinar'ın mitik dünyasına adım atsa da, bu büyülü dünyada bedenlerini, erkek egemen otoritenin geleneksel anaç rolleriyle konuşlandırmazlar; bedenlerini, kendi yarattıkları (büyülü gerçekçi) bedensel somut edimlerle alternatif feminist bilincin güçlü, eğretilemeli yansıması haline dönüştürürler.

Bu bağlamda Muinar, Susan Bordo'nun izinden eğretilemeli ve özellikle yazma edim odaklı bedensel somut kadın direnişi geliştirmesine olanak sağlarken hiç şüphesiz özne-nesne ilişkisine de gönderme yapar. Bu ilişki, egemen otorite karşısında alternatif öznellik inşasında önemlidir. Elime, Muinar'dan yukarıdaki gibi büyülü ve bedensel anlamda başkaldıran dişil hikâyeler dinledikçe, bir önceki çözümlemeden de anımsanacağı gibi, evrende benzerliklerin birbirine çekilmesiyle

dağ tepe gezerken, eril bir nesne temsilinden çok dişil bir öznenin temsiline dönüşür. Artık, Elime'nin sesi de bedensel somut kadın direnişinde "sahipsiz", "zamansız" ve "mitik" cümleler mırıldanarak, zamansızlıkta derinleşir:

> yerde Güneşin kızı Siberon…
> Süsleyin yağmuru!... Her kıza birer ikişer oğlan, Siberon açtı gözlerini…
> Gözlerini istedi dünya onun, yüz yapraklı sarı çiçeğin mor ateşini (43).

Gerçekte, bir önceki çözümlemede de aynı biçimde aktarılan böylesi dişil bir özne temsili, evrenin sesine sarmalanır. Dişil dünya ve güneşin kızı Siberon erkek egemen söylemleri tersine çevirme çabasındadır. Aslında artık çoğu zaman evren içinde Muinar'ın ve Elime'nin sesleri birbirine karışır; eril söylemin geleneksel edilgen nesne kadın, etkin özne erkek hiyerarşisi bir anlamda alaşağı olur. Zira Elime, Muinar aracılığıyla (daha) etkin hale dönüşecektir. Romanın sonunda Elime'nin özellikle yazar kadın bağlamında kendine alternatif bir öznellik inşa etme süreci ve yeni bir biçimde yazdıkları böylesi bir sürecin ürünüdür gerçekte. Jale Parla, **Muinar** için şöyle der: " Muinar sayısız kadın bedeninden beslenir, kendi sesi yoktur. Aynı şekilde ürettiği metinler arasında hegemonik bir ilişki yoktur. Hepsi yan yana durur. Ve bir sona doğru ilerlemez… merkezi bir kurgudan yoksun kalır; işte böyle bir bitmemişlik, açık uçluluk, çok seslilikten güç alır…yazar Elime." (2008).

Dolayısıyla Elime giderek mitik ve kadın hikâyelerin çoğul sesinde kendine somut bedensel direniş sahası açarak kendini sorgulamaya başlar. "Yerde Güneşin kızı Siberon" ile başlayan büyülü alıntı aslında romanda kalın ve italik harflerle ana metinden bağımsız duran, parça parça anlatıların başlangıcıdır. Söz konusu anlatılar gerçekte Muinar'ın hikâyelerinden esinlenmiş Elime'nin bedensel direnişidir; sayıklama-yazma dilidir; çığlık dilidir. Muinar "senin gibi harf cahillerine kaldı dünyayı bilip yazmak" diye kafa tutarken aslında ona kendi alternatif kadın öznelliğini açığa çıkaracak hikâyeler de yazdıracaktır. Bu, gerçekte Elime'nin bir önceki bölümde de incelenmeye başlanan on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisi ve buradaki büyülü gerçekçi anlatımın ışığında (yeni) yazarlık serüveninin de büyük bir parçasıdır. Zaman geçtikçe Elime'nin bedensel kadın direnişi, Muinar sayesinde zamansız "sahipsiz cümlelerle" akacak olan sesi, ona erkek egemen otorite karşısında edilgen olmayan kadının hikâyesini düşündürecek ve yazdıracaktır. Zira Muinar, Elime'ye şöyle der:

Atlama bak iyi dinle burasını, insana verilmiş ilk emir, oku değil, ölç!.[40]

Elime de gene evrenin ölçüsünde, tekrarlamaların, yansımaların birbirini her daim çoğalttığı bir yerde, "oku" emrinin bir anlamda siyasallaştırılıp Muinar'ca dişil büyülü kodlarla *feminize* edilmesiyle—özellikle taş ölçmek bağlamında evrenin ve insanın birbirine çekilerek bilginin teminatını sağlanmasıyla— kalemine sarılır; evrenin sesi Muinar'ın mitik sesiyle birleşir. Evren, büyü, gerçek birbirine akar. Böylesi bir alaşımdan Elime'nin yeni (kadın) yazma edimi doğma aşamasındadır. Romandaki kalın italik ve metinden bağımsız duran parçalı anlatım giderek büyü ve gerçeğin alaşımı ile Elime'nin kontrolü altına girer; mitik hikâyeler Elime'nin edilgen olmayan sesindedir artık. Bunlardan etkin biri Sarıkız efsanesidir.

> Geride büyük hikâyeler bıraktık.. Sarıkız da onlardan biri….
> İnlerin bölgesinde inlerin, göllerin bölgesinde göllerin, peri kızı, cazıkarısı…Kaz Dağı'nda eli erkek eline değmemiş kadın evliya… Saçlarını taraması üç gün sürüyor Beyaz gelinlikle göze görünüp göğe süzülenleri, saçlarını savurarak çırılçıplak gezeni var. Kırbaçla dolaşanları erkek avcısı, bir eğri sopası olanlar saf temiz çoban kızlar. Bizim oralarda yaşayan Sarıkız… çok da zalim ayrıca… Kadınların kocalarını, hep de karakış gecelerinde inine çekip yüzünü göstermeden sabah dek sevişiyor, güneş doğacağı sırada boğup inin ağzına bırakıyor…
> Tanrı beterinden korusun, inin ağzı gene iyi. Termal bölgelerdeki Sarıkız'lar, erkekleri sıcak göle çekip boğuyorlar. Tan vaktine dek süren oynaşmaların ardından sıcacık, gevşemeyle gelen su ölümü…
> Gerçekten çok güzel hikâyedir. Dağlık bölgede yaşayanları da erkekleri arkadan itmeye meraklı. Doruklardan uçuruma…(83-84).

Burada Latife Tekin, büyülü gerçekçi anlatımını efsane ve halk hikâye(leri) aracılığıyla ancak gene de gerçeklikten kopmayan bir atmosferde okura sunar. Muinar'ın Elime'ye anlattırdığı-yazdırdığı Sarıkız Efsanesi, tezin giriş bölümünde de aktarıldığı gibi, gerçekte Çanakkale Ayvacık yöresinde yaşayan ve çobanlık yaparak geçimlerini sağlayan Sarıkız ile babasının hikâyesidir. Bu, gerçekte erkek egemen iktidarın kadın üzerindeki tahakkümün göstergesidir; kadını sessizleştiren, dilsizleştiren eril efsanedir. Ne var ki Muinar'ın ve dolayısıyla Elime'nin sesinde eril ve dişil kodlar yer değiştirir; Sarıkız efsanesi bu anlamda siyasileştirilir; *feminize* edilir. Böylesi bir çaba, büyülü gerçekliğin eril anlatım üzerindeki yıkıcı etkisinin de güçlü bir göstergedir. Dahası, **Muinar**'ın bu anlatısına ilkin **Sevgili Arsız Ölüm**'de

[40] Muinar, burada mitik söylemini çok sesli olarak kurarak asla tek tip gerçekle bağdaştırmaz; önce "ölç" der, sonra "oku" der ve doğrusal gerçeklikte Muinar'ca –oyunbaz bir kırılma yaratır.

rastlanır. **Sevgili Arsız Ölüm**'ün başlangıcında aktarılan ve Akçalı köyü erkeklerini baştan çıkaran Sarıkız, anlatıda etkin bir özne yaratarak dişil bir saha açar ve erkek egemen iktidarın söylemlerini, kadının ikincilliğini alaşağı eden bir efsane olarak geçer. Dolayısıyla her iki roman geleneksel eril efsaneleri bir anlamda feminize ederek erkek egemen iktidar söylemlerini yeniden üretmez; ancak ayrıcalıklı bir biçimde egemen güçlerin ve eril söylemin altını oyar. Böylesi bir durum da gene Angela Carter ya da Isabel Allende gibi büyülü gerçekçi yazarların kadına büyülü ya da halk hikâyeleri öğelerini atfederek alternatif yaratıcı güç oluşturmasına koşut gider. Dolayısıyla Muinar'ın sesi, kadın peygamberler ve Sarıkız efsanesi de dahil, Elime'de ayrıcalıklı bir biçimde yeni yazma edimi çerçevesinde yansır. Bir önceki bölümde incelendiği gibi Elime'nin evrendeki her şeye ve her şeyin de Elime'ye doğru savrulduğu büyü ve gerçeğin alaşımı ve benzerlikler sarmalında "sırtında dağ ağrısı, bacaklarında bahar, baharın arasına sıkışmış olarak" dinler Elime Muinar'ı. Dinledikçe de hem maddi anlamda hem de yazarlık edimi açısından Muinar'ın mitik öznelliğine doğru çekilir. "Yerde Güneşin Kızı" ile başlayan Hattiban efsanesi de Elime'nin ve Muinar'ın ortak sesinde bedensel anlamda yazma ediminde, bir kadın direnişi olarak bu noktada oluşmaya başlar: Sürgün bir aşkın hikâyesidir bu gerçekte. Bir kadının aşkı arama, bulma ve kaybetme hikâyesidir. Ne var ki, kadının birinciliğinin ötelenmesidir; ışığın çekilmesidir. Ancak sonradan anlaşılacak ışığın gerçekte el değiştirmesidir. Kadının erkek egemen söylemden gene kadın yaratıcı gücü aracılığıyla kurtulma çabasıdır:

> Hattinar, Zehlil ve Melanik, ben onların küçük kız kardeşleriyim…
> Bana dediler ki, "Sihan, biz çiçek işleyelim, sen de aşk oku, topraktan çektim elimi, yüksek, sık kamışlarla çevriliydi bahçemiz, billur üstünde yürüdüm, gün ışırken sala bindirdiler beni
> …erkek kardeşlerimiz türlü meyveler topluyor senin için…Tatlı sözler söylediler, gecenin avlusunda belime dolandılar…
> …acı kök suyu içirdiler bana, zehrinden dudaklarım soldu, memelerim küçüldü… Yıldızların altında güzelliğimi övdüler… Hemşire Erunna'nın tapınağına gönderdiler beni…
> Çıplaktı bedenim…ipeğe sardılar beni, saçlarımı tarayıp koku sürdüler boynuma, billur üstünde yürüdüm…Ben aşkı altı yıl okuduktan sonra, Erunna Hattiban'ın diyarına saldı beni…
> …topraktan buhar fışkırıyordu…ilahiler söyleyerek baharın hoş neşesine kavuştu sesim…Karlar eriyordu, ürkekti elleri koynuma süzülen oğlanların, soluğumla ağızlarını açtım… canlandırdım öpüşlerini, su yürüdü parmaklarıma…
> Üzüm dolunayında kırk dilimli taç giyecektim… mutlu ettiğim oğlanlara Zussupuri şarkılar söylüyor şimdi… Yatağım taş olup soğudu kötü fısıltıyla, Erunna inandı ona,

> alev falına inandı onun, kıskançlık hilesiyle sürüldüm tapınaktan, Hattiban, lanetli şehir, atılmış kadınların şehri…
> …Karaya çalıyor kanatları, renkleri solmuş kuşların, ormanı üşüyor Hattiban'ın, Hattiban kadınlarının başkanı Zihurba koruyor beni, kokulu tohumlardan ilaç yapmayı öğrendim, yazıyı öğrendim ondan… toprağı pişirmeyi…iyi fısıltısıyla gözlerimin buzunu çözdü, gözlerim donmuştu yüzümde… (43-126).
> Düşünceler akıyor parmaklarımdan…soluk alıyor kirpiklerim, kemik kalemlerime bağlandım…Hattiban kadınlarına ucu süslü kalemler yaptım, Zihurba erkeklerin hizmetinden çıkardı beni, atılmış kadınların şehrinde… (130).
> …Zihurba, kutsal fahişelik tapınaklarının kapatılması için savaş veriyor, bakışı su olup kuyulara doluyor, sözü mağaralarda yankılanıyor onun…
> Dünyanın içini bilen Zihurba!...
> Ninhaftnar yeraltında bir şehir, Hattiban yerüstünde yanan ateşi onun… seçilmeyi bekliyorum
> (142).
> Tuttuhari kralı, yakıp yıkıyor şehri…İki beyaz atla geldiler, götürdüler sevdiğim erkeği…

Yukarıda mitik anlatım gerçekte Muinar'ın sesidir. Ne var ki bu ses Elime'nin bedensel sayıklamalarına—üşümesine, rüyalar eşliğinde uyanmasına, kalemini sayrılarla doğrultmasına— da sarmalanır. Yazar Elime kalemini artık bu doğrultuda kullanmaya başlar. Bütün Hattiban Efsanesi daha önce de belirtildiği gibi kalın italik harflerle parça parça işler romanın tümüne. Kesiktir, parçalıdır. Nerede okurun karşısına çıkacağı belli değildir. Ne var ki Muinar'ın büyülü hikâyelerinin arasına girerek eril dilin geleneksel doğruluğuna ve erkek egemen güç söylemlerine gerek biçimiyle gerekse söylemiyle kafa tutar. Gerçekte yukarıdaki parçalar kimin sesidir ilkin pek anlaşılamasa da, "oymuş benim zihnim, Muinar'ı arıyorum içimde" diyerek Elime gerek kadın öznelliğini gerekse yazar olarak farklı biçim arayışlarının köklerini bu mitik anlatıda bulur. Bu arayışı romanın tümünde gözlemlemek mümkündür; Zira Muinar, tıpkı diğer atılan, sessizleştirilen kadınların içinde uyandığı gibi Elime'nin içinde de böylesi bir amaçla uyanır. Muinar'ın büyülü yolculuğu ekseninde yukarıda sözü geçen Zihurba, Sihan'a yazıyı öğreterek onu tapınaktan, kıskançlıkla bezeli itiraflardan kurtarır. Burada, atılan kadından çok, etkin (yazan) kadın özne inşasının çabası görülür. Jale Parla'nın "Kadın Destanı Olur Mu?" makalesinde, yukarıdaki Hattiban mitik anlatısının gerçekte parçalı olması nedeniyle birçok karakteri merkeze koyarak anlatının merkezsizleştirildiğini söylerken bir kurtarıcıdan da bahsetmenin zor olduğunu dile getirir. Parla'ya göre Zihurba, Muinar'dan farklıdır; zira Muinar mitik seslerin toplamıyken, Zihurba daha çok " edim-eylem" insanıdır Parla'ya göre. Dahası, Hattatiban anlatısını da şöyle

değerlendirir Parla: "…bütün ve tutarlı kişileştirmelerden değil, seslerden yapılma bir öyküdür. Merkezde duran bir kadın kahramanın çevresinde şekillenmiş bir kurgusu da yoktur…İçerdiği fantastik-şiirsel öğelerle nedenselliğe dayalı kronolojik-gerçekçi anlatılardan ayrılır… Bu öykü en derin uykulardan gelen düşsel bir masaldır…" (2008). Parla'nın bu çözümlemesinde hiç şüphesiz doğruluk payı vardır. Hattiban efsanesi son derece parçalı, merkezsiz bir anlatıdır. Ne var ki Zihurba da bir kadın kurtarıcı tadında bu merkezsizlikten ve parçalılıktan çıkmış bir dünyadan alır dişil gücünü; böylesi parçalı, zamansız ve tutarlı olmayan dünyanın içini bilen ve Kadınlar Ülkesi'nin koruyucusu gene o'dur. Sihan'ın donuk bakışlarının ve atılmışlığının sırrını parçalı dünyada kaldıran o'dur. Bu bağlamda Hattiban efsanesi bütünüyle eril otoritenin ya da erkek egemen doğrusal anlatımın altını oyarak ikili karşıtlıkları tersyüz eder. Burada, her ne kadar sürgün bir aşktan söz edilse de, "Beyaz atla geldiler, götürdüler sevdiğim erkeği" denirken, aslında "beyaz atlı prens" odaklı ve kadın üstünde konuşlanmış eril söylemin fantezisi, ironik-belirsiz-çoklu özneler yaratılarak silinmeye ve alaşağı edilmeye çalışılır. Bu bağlamda, Zihurba'nın Muinar'ın büyülü yolculuğundan ve sayıklama dilinden esinlenmiş olarak ortaya çıktığı düşünüldüğünde, aslında Zihurba gibi Muinar da edim-eylem çerçevesine yakındır. Zira Muinar'ın sayısız kadının içinde uyanması, dağ tepe gezerek onları kışkırtıp kadın direnişine giden yolu açması, keskin bir siyaset hicvine sahip olması, dünyaya ve erkek egemen otoriteye ve siyasete sövüp sayması ve özellikle Elime ile roman boyunca sayısız konudan çene çalarak Elime'yi yukarıda Susan Bordo'nun alternatif kadın direniş sahası bağlamında daha ayrıcalıklı bir yazma ediminin yolunu göstermesi, Muinar'ı da edim-eylem odaklı mitik bir varlığa dönüştürür.

Böylece, yukarıdaki bütün alıntılar dahilinde, Muinar'ın izinden giden Elime'nin egemen otorite karşısında, bedeninden fırlayan özellikle yazma edimi ile alternatif bir kadın öznelliği oluşturabildiği görülür. Ne var ki Hattiban Efsanesi'nin yazımı ve Elime'nin zihninden geçenler, tıpkı **Sevgili Arsız Ölüm**'ün Dirmit'inde olduğu gibi kadına atfedilen edilgenlik ve beraberinde getirilen kuşatılmışlık ve kapatılmışlık hissi özellikle yazarlık kaygısı kavramında ayrıca önemlidir. Elime de Dirmit gibi (kadın) yazar olmanın ve yazıyı somut olarak elde tutmanın kaygısını içinde hisseder. Bunu en iyi aşağıdaki alıntı açıklar:

> …bir başıma yatağımda bükülmüş, elimi kâğıdın üstünde unutarak yazdığım gecelerden birindeydi..
> Açık penceremden içeri, üstüme meşe yaprakları yürüyormuş gibi bir duyguyla doğrulup ağacın taze dallarından birinin kâğıdıma doğru uzanmakta olduğunu gördüm, cümlelerimi okuyordu… Gözlerimden fışkıran ürpertiyle bir anda emin oldum bundan, düşüncem ağacın gövdesine saplandı, evimin temelini zıplatan bir sarsıntıyla yaprağının ucundan bakışıma yakalanan dalını hızla geri çekti…
> O hışırtıyla kalem düştü elimden, atılıp pencereyi kapamamla, ışığı söndürmem bir oldu, korkuyla gömüldüm yatağıma, derinden dalga dalga ses yükseldi, adım söylendi üç kez, sonra üç kez daha,üç kez daha… Gece yarısı alıp beni boşluğa götüreceklerdi.. (60).

Elime, meşe yapraklarıyla evrenin benzerlik dilinde evrenle iletişime geçse ve bir mikro kozmos olarak bilginin teminatını bu yolla sağlama çabasına girişse de, burada yazarlık kaygısı da gözlemlenebilir. Dolayısıyla yukarıda, ağaç ve Elime'nin ilişkisi önceki bölümlerdeki benzerlik bilgisinin olumlayan gücünde değildir. Burada da, önceki çözümlemelerde sözü geçen Gilbert ve Gubar'ın on dokuzuncu yüzyılın edebiyatının farklı bir geleneğini ortaya çıkaran **The Madwoman In the Attic** adlı yapıta gönderme yapmak önemlidir. Gilbert ve Gubar, kadının toplum içinde edilgenleştirilmesinin kadının yaratıcılığına nasıl yansıdığını yineleyeceğimiz gibi şöyle açıklar: "Kadını, melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmıştır. Histeri, anoreksi… Bu hastalıklara kadın romanlarında sıkça rastlanır." (2004:24-25). Dolayısıyla yüzyılın kadın yazarları kuşatılmışlık ve edilgenlik bağlamında yalnızca kendinden söz edilen, ikincil, edilgen yaratıklar olarak görünür. Bir başka deyişle, daha önceden de aktarıldığı gibi, on dokuzuncu yüzyılda yazma edimi eril bir alandır ve kadın kuşatılmışlık ve bunun sonucunda bir kenara itilmişlik duygusu nedeniyle bu alana giremez. Dolayısıyla burada da Elime'nin yazma edimindeki yazarlık korkusu, yazının bir anlamda bir yaprak hışırtısı tadındaki uçuculuğu gözler önüne serilir. Burada, tıpkı Dirmit'in evin damında baskıcı aile ortamında ikinci şiirini bir türlü yazamayışı gibi Elime'nin düşüncesi de bir engele takılır; içindeki yazarlık kaygısı dışa vurur.

Ne var ki bu çözümlenin sonunda, yukarıdaki yazarlık kaygısına karşın, Muinar ve Elime ilişkisinde, Elime'nin hem evrenin benzerlikler bilgisinde hem de Muinar'ın birçok kadın hikâyesi eşliğinde zamansız-mitik büyülü gerçekçi

yolculuğunda, geleneksel-kadını çevreleyen baskıcı otoritenin gene evrenin ışık diliyle yepyeni biçimle bir anlamda tersyüz edildiği düşünülebilir:

> Dün gece rüyamda gördüm onu, daktilom bin parçaya bölünüp bir yamaca dağılmıştı, inekler kokluyordu harflerimi… Gülüyordum bir kenarda… Eğilip bükülen otların arasından arılar, çekirgeler fışkırıyordu, rüzgârlıydı hava, topraktan fırlayan yer sincapları daktilomun tuşlarını kemiriyordu… Muinar belirdi karşımda bir an… Tanıdım onu, ayaklarımın dibinden turuncu kabarcıklar çıkıyor, uçarak boşlukta biçimleniyor, yükselip göğe çekiliyordu… Kulağıma eğilip ebedi adımı söyledi bana, kaldırdım başımı, silinmiş yüzü… ağır ağır, yamaca dağılmış harflerimi gezip dolaşmaya başladım, yakıcı bir sezgiyle başımı kaldırıp göğe süzülen kabarcıklara baktım, pırıltılar bana bir şey söylüyormuş gibiydi… diz çöküp oturdum otların üstüne… anlamına eriştim bir cümlenin, *Muinar ışık dilini öğretti bana*… Muinar ışık dilini öğretti bana… Gözümde yaşlarla uzandım sırtüstü, "Güldin Gaşka'ya selam söyle… Yazacağım romanını, söz…" Okuyup çevirmeye başladım pırıltıları.
> En… çok… hep…o… olmayan…konuşuyor… yaşamayan… konuşuyor…daha çok… (261).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, Elime'nin daktilosunda çıkan harfler evrene saçılır ve gene evrenin dilinde Elime'nin ayaklarının dibinden şeyler—sözcükler—ile birleşerek değişime uğrar: Muinar'ın ışık dilindedir Elime ve yazarlığın yeni ediminde Sarmaşık Ruhlar'dan Güldin Gaşka'yı, bir başka deyişle dünyaya ve eril otoriteye güçlü bir biçimde kafa tutan buzkuyruklu yıldızı ve kesinlikle doğrusal olmayan, zamansız mitik yolculukları hikâyeleyecektir. Dolayısıyla Elime için hem evrenin benzerlikler dilinde hem de özellikle büyülü gerçekçi dünyada kesişen ayrıcalıklı bir kadın öznelliği ortaya çıkar; Elime, büyü ve gerçeğin alaşımındaki dünyada "pırıltıları okuyup çevirirken" ve romanın sonunda " hep o…olmayan... yaşamayan konuşuyor…" denilirken, erkek egemen iktidarın bir anlamda el değiştireceği güçlü bir biçimde hissedilir. Sessizleştirilen kadının, ışık diliyle alternatif bir öznellik geliştirdiği-geliştirebileceği görülür. Bu durum, **Sevgili Arsız Ölüm**'deki Atiye'nin ve Dirmit'in hem evrenin dilini hem de büyü ve gerçeği kullanarak kendilerine bedensel anlamda da kadın direniş sahası açarak kendilerini eril zihnin dayatmalarına karşı özgürleştirdiklerine koşut gider. Her iki romanın kadınları, baskıcı, dünyayı ve kadını kontrol altında tutmaya çalışan egemen otoriteye karşı evrenin benzerlikler bilgisine sarmalanan büyülü-gerçekçi edimleri kullanır.

Bu tez çalışması çerçevesindeki bütün incelemelerin sonucunda, **Sevgili Arsız Ölüm** de dahil, **Muinar**'ın, Foucaultyen benzerlik bilgisine dayalı edebi söylemin ayrıcalıklı üst kurmacasına dönüşmesi—bir başka deyişle on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisine keskin bir *farklılık* ya da *kırılma* ile geri dönmesi— ve bu ayrıcalığın kadın öznelliğinde ve bedensel kadın direnişinde büyülü gerçekçi anlatım ile sağlanması, gene Fransız postyapısalcı feminist yazar ve kuramcı Hélène Cixous'un écriture féminine kavramına bir başka deyişle dişil yazı ve kadın yazınına büyük ölçüde gönderme yapar. Cixous, eril bilgi yapılarını yapısöküme uğratarak ataerkil dili alaşağı etme çabasında yeni bir yazın anlayışının peşindedir. Bu bağlamda, Latife Tekin'in **Sevgili Arsız Ölüm**'deki ve **Muinar**'daki benzerlik bilgisine dayalı ayrıcalıklı Foucaultyen edebi söylemi-üst kurmacası ve büyülü gerçekçi dilin eril otorite üstündeki yıkıcı etkisi, Cixous'un yazındaki amacına bağlanabilir. Cixous'un erkek egemenliğine alternatif dili şöyle açıklanabilir: "Cixous'un yazılarında kadınların bedenleri ile yazıları arasındaki ilişkiyi keşfetmektir… Cixous'ya göre, kadınların yapması gereken üstdilde, yani anlamın evrensel ve homojen olduğu düşüncesinde bir kayma oluşturmaktadır… kadınlar, dilin kurumsallaştırılmasına saldırmalıdır. Sonra kadın-merkezli metinleri kendileri için nasıl okuyacaklarını öğrenmeleri gerekmektedir… konuşan bir dişil İmgelem yaratarak kadın yazını oluşturulmalıdır…" (Humm, 1994:158-159). Önceki çözümlemede sözü edildiği gibi böylesi bir kadın yazını gücünü postyapısalcı kuramcı Jacques Derrida'dan alır; Derrida'nın özellikle en önemli çalışması olan **Of Grammatology'**de Rousseau üzerine odaklaştığı dildeki hiyerarşilerden—doğa/kültür ve konuşma/yazma—gücünü alır. Burada Derrida'nın Batı felsefesinin sözcüklerinde(logos) anlam düşmesine "logosantrizim" adını verirken fallus odaklı—erkek değerlerine inançlı—ve ikili karşıtlıklarla bezeli dili de eleştirir; böylece metnin anlamını üretmesini sağlayanın oluşturan da "ayrılık" (différance) ve olduğunu belirtir. Berna Moran, Derrida'yı şöyle özetler: "…dilin yapısı ayrılıkların oyunu ile durmadan değişen, sınırlanamayan bir ağ gibi örülmüştür. Yapısalcılığın kapalı sistem kavramı yerine, Derrida, hem ayrılığı hem ertelemeyi içeren ve différance adını verdiği bu açık örgü kavramını getirir… Derrida'ya göre bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır…" (Moran, 1999:200-201). Cixous, da Derrida'nın izinden giderek dilin

böylesi söz oyunlarını, özellikle klasik etkenlik/edilgenlik, üst/ast ikili karşıtlıkların bir tür eril savaş olduğunu belirterek farklı dişil bir temsil arayışına girer. Önceki çözümlemede belirtildiği gibi "The Laugh of Medusa", böylesi bir kadın yazınının manifestosudur gerçekte:

> Kadın yazınından söz edeceğim; kadın yazının ne yapacağından. Kadın, kendini yazmalıdır; kadın üzerine yazmalıdır ve kadın, bedeninden vahşice uzaklaştırıldıkları gibi yazıdan da uzaklaştırıldığından yazın içine yerleştirmelidir… Kadın kendini metnin içine koymalıdır…
> Ve niçin yazmıyorsun! Yaz! Yazman tam da senin için burada, sen kendin için buradasın; bedenin senindir, al…
> Yaz, kimsenin seni engellemesine izin verme, hiçbir şeyin seni durdurmasına izin verme: erkeğin de, o ahmak kapitalist makinelerin bulunduğu yayınevlerinin de…
> Fallus odaklı sözün gücünü alaşağı etmek kadının yazmasından geçer… O, kendini yazmalıdır… çünkü bu onun özgürlüğünün su yüzüne çıktığı anın yeni isyankâr yazını olacaktır… Kadın, kendini yazmakla ele geçirilen bedenine kavuşacaktır… Bedeni sansürlersen, hem nefesini hem de sözünü aynı anda sansürlemiş olursun…
> Şimdi, Ben-Kadın, Kural'ı havaya uçuracağım: bundan böyle olası büyük bir patlama, bırakın yapılsın, şimdi, dilin içinde. (1975).
>
> Bedenini yaz! Ondan başka yazacak neyin var? Unut geçmişi, ağlayıp yaralarını deşmekten ne çıkar? Sıfırdan başla ve bedenini yaz!

Cixous'un yukarıdaki sözleri yazıda kadının kendi bedeninden çıkan dişil bir alan belirlemeye çalışır. Ona göre güçlü bir yazın bedenden çıkan harflerin fırlamasıyla, kadının daha önceden de gönderme yapılan dişil libidal bir kazançla açıklanır; dişil libidal kazanç bu anlamda kadın bedenindedir. Ancak daha önceden de belirtildiği gibi Cixous, özcülük ve kadını bedenine indirgemekle eleştirilir. Ne var ki Cixous, kadın bedeninin yalnızca biyolojik varlığı ile ilgilenmez; bedenin toplumsal ve kültürel inşası ve kadının kültürel anlamda içselleştirdiği eril yaptırımlar ve etkin-edilgen bağlamda ikili karşıtlıklardır onu ilgilendiren. Dişilik onun için cinsiyet meselesi değildir; aksine biyolojiye bağımlı olmayan kültür ve toplum tarafından kodlanır. Gerçekte hem kadın hem de erkek, dişil yazıya yatkındır; ne var ki, kadınlar erkek egemen dil içinde yazarlık kaygısını da içlerinde taşıdıklarından bu biçime benimseye daha eğilimlidirler.

Aynı biçimde, bu çözümlemede Latife Tekin'in evren ile kadını aynı seste tutması, dünya ve doğayı daha çok dişil olarak ön plana çıkarması ve özellikle on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisinin evrende kadının sesinde bilgiyi bulması, doğa-kadın, akıl-erkek ikili karşıtlığını pekiştirir gibi görünerek özcülük meselesine geri

dönüş olarak yorumlanabilir. Özellikle Elime'nin—aynı biçimde Dirmit'in de—evrenin dili aracılığıyla yazma ediminde geliştirdiği somut bedensel kadın direnişi kadının evrene ve bedene indirgenişi olarak yorumlanabilir. Ne var ki burada Latife Tekin de Cixous gibi yalnızca biyolojik-maddi bir varlık olarak değil, kültürel olarak algılar bedeni. Bu bağlamda, buradaki esas mesele kültürel olarak kodlanan ve fallus odaklı söylemin kadın bedenlerinde direnişçi-karşı söylem yaratarak dile gelmesidir; kadının özyaşamından(bedeninden) damıttığı deneyimlerinin yazıda simgelenmesi ve kadın bedeniyle bilinçaltının geleneksel edebiyatın doğrusal sözdiziminin altının oyulması öncelikli meselelerdir.

Dolayısıyla Cixous gibi Latife Tekin de gerek Dirmit-Atiye üzerinden gerekse Elime-Muinar aracılığıyla bedeni toplumsal ve kültürel bağlamda kadının deneyimlerini ortaya dökeceği somut bir kadın direniş sahası olarak ortaya koyar. Dahası tıpkı Cixous gibi metnin anlamını ve metin içindeki (kadın) özneleri de çoğaltır—büyülü gerçekçi anlatımla tek tip gerçekliği reddederek çoklu kadın karakterler yaratımı önemlidir. Fallus merkezli dili ayrıcalıklı bir biçimde, büyü ve gerçeğin alaşımı ile alaşağı eder. Tekin'in hem Sevgili **Arsız Ölüm**'de halk hikâyelerine, efsanelere sarılı büyülü gerçekçi anlatımı hem de **Muinar**'daki bulanık zaman -mekân bağlamındaki on bin yıl öncesinden gelen mitik, parçalı, hiyerarşiden uzak ve kadın odaklı anlatımı alternatif bir kadın öznelliğini gün ışığına çıkarır. Dolayısıyla Cixous'un erkek egemen dili parçalama çabasındaki volkanik, ritmik, şiirsel ve akışkan diline koşut gider. Cixous, "dişil ritmik dilin ne başı ne sonu vardır; sonsuzdur" derken metin içinde her daim yoğun eğretilemelere kendini çoğaltan fiillere, ikili karşıtlıkların bozulduğu, kesinlikle doğrusal olmayan sözdizimine ve sözcükleri uçuran—Cixous'ya göre kadın ediminin en ayrıcalıklı hali—bir anlatıma gönderme yapar. Bu tez incelemesinde yer alan her iki Latife Tekin romanından aktarılan büyülü gerçekçi alıntıların kendine özgü ritmi ve erkek egemen otorite ve eril dil karşısındaki alternatif kadın öznelliği tutumu Cixous'un dişil dil ve kadın yazımı kuramına son derece koşuttur. Gerek **Sevgili Arsız Ölüm** gerekse **Muinar** metinde yaratıcı güç olarak sözde erkek gücünü değil özellikle kadın bedeninden çıkan yazma edimi ile kadın gücünü odak noktasına koyar.

Dolayısıyla, yukarıdaki bağlamda Latife Tekin ve Hélène Cixous kadın yazını kavramında birçok noktada kesişirken, önceki çözümlemelerde de açıklandığı gibi,

gerçekte Foucault'un edebi söylemiyle de birleşir; on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisi de Cixous'un kadın yazını çerçevesine girer. Gerek **Sevgili Arsız Ölüm** gerekse **Muinar,** anlatımında kendine dönüşlü bir biçimde evrenin benzerlik bilgisini kullanır; Foucaultyen anlamda bir üst kurmaca yaratır. Ancak bu benzerlik kullanımına dayalı üst kurmaca, büyülü gerçekçi anlatımın tek tip gerçeklik ve kıyas dilini tersine çevirmesi nedeniyle ayrıcalıklıdır ve Foucault'un bugünün edebiyatı için de ima ettiği tekrarlamalar dilini öteye taşır. Dildeki bu biçim bir anlatım benzerlik bilgisine büyük bir *farklılık* ya da bir *kırılma* ile geri dönüş olarak yorumlanabilir. Bu tezde, böylesi ayrıcalıklı bir biçimde anlamlandırılan **Sevgili Arsız Ölüm**'de ve **Muinar**'da metnin anlamında farklılık ya da kırılma yaratan, egemen otoriteye ve eril zihin odaklı anlatıma karşı alternatif bir kadın öznelliği inşasına yardım eden de Foucaultyen üst kurmacayı ayrıcalıklı bir biçime dönüştüren büyülü gerçekçiliktir. Böylece, erkek egemen dili parçalama bağlamında edebi eğilimlerin—Foucaultyen benzerlik bilgisine dayalı üst kurmaca, büyülü gerçekçilik ve Cixous'un kadın yazını— birçok noktada kesişmesi, Latife Tekin'in söz konusu büyülü gerçekçi romanlarını yeni bir paradigma içinde algılanmasına zemin hazırlar: Kadın yazını bağlamında olası dişil büyülü gerçekçi anlatım.

Böylesi bir anlatım, söz konusu Latife Tekin romanlarını, feminist edebiyat eleştirisi pratiği içinde çoğul gerçeklikler ve alternatif kadın özneler bağlamında yeni bir feminist okumaya götürecektir. Foucault'un on altıncı yüzyıl benzerlikler bilgisine sarmalanan büyülü gerçekçi anlatımın fallus odaklı dilde bir farklılık ve *kırılma* yaratması écriture féminine kavramına bağlanırken kadının metinde-dilde nesne durumundan özne durumuna geçişi kolaylaştıracaktır. Bu bağlamda gerek Atiye'nin, Dirmit'in gerekse Muinar ve Elime'nin evrenin diline sarmalanan büyülü –ritmik edimlerle birleşen bedensel kadın direniş sahası, Latife Tekin'in özellikle *yazma edimi* aracılığıyla kadın özne inşasının da sahasıdır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında öne sürdüğüm olası dişil büyülü gerçekçi anlatım, gücünü Foucaultyen benzerlik bilgisinin alternatif kullanımından ve bedenin libidal kazancından çıkan yazma ediminden alır. Belirtildiği üzere Cixous, dişil dili ve kadın yazını sonsuz ve çoğul olarak tanımlar. Dahası böylesi bir dil, kurmacada toplumsal olarak kodlanan "karakterin" çoklu ve hatta her daim bilinmeyen özne olarak yaratılması aracılığıyla silinmesini de içerir. (Humm, 1994:159). Bu bağlamda, özne inşasında, Cixous, dişil

dilin ve kadın yazının ikili karşıtlıklar tarafından kenara itilenlerin dili—öteki'nin dili olduğunu da dile getirir. Üst kurmaca ve büyülü gerçekçi anlatım da çoğu kez yaşamın kıyısında yaşayanların egemen otorite, kültürlerarası baskılar, eril iktidar karşısında (edebi) gerçeği ve tek tip tarih anlayışının sorunsallaşmasının öncelikli yolu olduğundan, Cixous'un kavramı da dahil edildiğinde, bu bağlamda incelenen **Sevgili Arsız Ölüm** ve **Muinar**, anlamın evrensel olduğu düşüncesinde kayma oluşturur. Toplumsal eril kodları silerek çoğul-alternatif kadın-yazan özneler yaratır: Büyü ve gerçeğin alaşımını kendine kadın direniş sahası olarak belirleyerek ev içinde geleneksel kadın karakteri imgesini silme çabasındaki Atiye, evrenin benzerlik bilgisini büyü ve gerçek ile birleştirerek baskıcı aile ortamına karşı çıkan, sözcükleri şehrin tepesinden uçuran Dirmit, onbin yıl boyunca sayısız kadının içinde uyanan, sabit ve edilgen tek tip kadın imgesini yerle bir eden Muinar ve Muinar'ın böylesi çoklu belirsizliğin izinden giden, yazdıklarını evrenin ve büyünün dilinde yeniden gözden geçiren Elime.

Böylece, Foucaultyen edebi söyleme, büyülü gerçekçiliğe ve dişil yazıya dayanan olası dişil büyülü gerçekçi anlatım, büyülü gerçekçiliği yeniden düşünmemize de olanak sağlar. Zira belirtildiği gibi büyülü gerçekçi anlatım çoğunlukla modern ve post-modernist eserlere gönderme yapsa da, böylesi bir paradigmada, on altıncı yüzyıl benzerlikler dilinin alternatif kullanımında kendini bulur; bir anlamda modernite öncesine gönderme yapar. Bu bağlamda, olası dişil büyülü gerçeklik kavramı için Foucault'un etkisi düşünülmeye değerdir.

Dilin dönüştürücü etkisi bütün bu paradigmada yukarıdaki çok yönlü edebi eğilimlerin birleşmesiyle her iki Latife Tekin romanında çoğunlukla yazma edimindeki alternatif kadın özne inşası olarak kendini gösterir. Sonuç olarak, ecriture feminine kavramının günümüzde hâlâ tartışmalı bir olgu olduğunu belirtmeliyiz. Zira bu kavramın başlıca sorunu, önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, özcülük tehlikesidir. Ecriture féminine, bir anlamda kadının bedensel deneyimini, toplumsal ve kültürel kodların önüne koyar gibi görünür; kadın libidal gücünün edebi biçemin belirlenmesinde koşul var sayar. Dahası, özellikle Batı kültüründeki ataerkil dile saldırma çabasında olduğundan Batı evrenselciliğinin de büyük bir parçası olarak algılanır. Bu bağlamda Üçüncü Dünya feminist eleştirmeni Gayatri Spivak şöyle der: "Onların teorilerinin sınırları, Batı'nın ötekisinin somutluluğuyla karşılaşması

sonucu ortaya çıkmıştır." (Humm, 1994:147). Spivak'ın bu eleştirisine katılmamak mümkün değildir. Ne var ki écriture féminine kavramı, önceden de belirtildiği gibi, kadını gerçekte maddecilikle, biyolojik kodlara ya da libidal kazanç ile sınırlamaz. Bedeni, tıpkı Susan Bordo gibi, toplumsal ve kültürel olarak algılar. Bu bağlamda kadının, bedeniyle deneyimledikleri kültürel olarak kodlanır. Dolayısıyla ataerkil toplumda bu biçim bir kodlama kadın ve erkek için ayrı anlamalara gelir—etkin erkek; edilgen kadın. Kadın, bir anlamda toplumsalı ve kültüreli yeniden inşa etmelidir. Böylesi bir inşa, kadının özyaşamından, dolayısıyla bedeninden, damıttığı dişil bir bilgide, dişil bir yazıda kendini bulur. Bu tez çalışmasında, Latife Tekin'in incelenen romanlarında özcülük tehlikesine yakalanma riski bulunsa da, böylesi bir yaklaşım kadının dilde bir farklılık yaratmasına büyük bir zemin hazırlar. Toplumsal ve eril kültürel değerlerde böylesi bir farklılık ve farkındalık, kadının eril temsilinden çok, yeni, çoklu ve sonsuz yazım biçemlerini açığa çıkarmada önemli bir araçtır.

SONUÇ

Feminist edebiyat eleştirisi, kadın hareketi ile birlikte gelişerek yazı ile (toplumsal) cinsiyet arasındaki etkileşimi ortaya çıkaran çok yönlü eleştiriler pratiği olarak kendine yer edinir. Eril edebiyat tarihinin ve eril metinlerin yeniden incelenmesi, bu metinlerdeki kadının, öteki-eril temsilinin gün ışığını çıkarılması ve hatta yeniden yazımı öncelikli meseledir. Dahası, edebi tarih içinde görünmez kılınan kadın yazarların eserlerini incelemek ve eril tarihin göz ardı ettiği sözlü kültüre gönderme yapmak feminist eleştiri pratiğinin öncü sorunsalları halindedir.

Bu bağlamda özellikle feminist eleştiri, okur olarak kadına yönelik çerçevede erkek yazarların yapıtlarındaki ataerkil ideolojiyi ve dolayısıyla ikili karşıtlıkları su yüzüne çıkararak kadının toplumsal ve kültürel olarak eril temsiline odaklanır; eril metinlerdeki kadın imgelemini görünür kılarak yeniden düzenlemeyi amaçlar. Yazar olarak kadına yönelik eleştiri ise sözde eril edebi tarihin içinde göz ardı edilen kadın yazarların izinden gider ve kadına ilişkin ayrı bir yazım geleneğini merkez soru haline getirir. Bu çerçevede, on dokuzuncu yüzyılda Margaret Fuller, **Women in Nineteenth Century** (1845), adlı yapıtıyla, ardından da çağdaş feminizmin, özellikle ikinci dalga feminizmim öncü metinlerin yazan Kate Milliett **Cinsel Politika** ile etkili olarak, erkek egemen anlatılara ve edebiyatta kadının sembolik olarak yanlış temsiline odaklanır. Feminist okumalar bağlamında Millett'in yapıtından dokuz sene sonra yayımlanan ve bu kez on dokuzuncu yüzyıl edebiyat geleneğinin peşi sıra giden Susan Gubar ve Sandra Gilbert, feminist edebiyat eleştirisine ilişkin **The Madwoman in the Attic-The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination'ı** yayımlar. Jane Austen, Bronte Kardeşler, Emily Dickenson ve George Eliot gibi yazarların ayrıntılı metin çözümlemelerini çoğunlukla ruhbilimsel ve tarihi paradigmalar içinde ele alırlar. Burada önemli olan, on dokuzuncu yüzyıl edebiyat geleneğinin eril olarak tanımlanmasıdır ve kadının yazarlık kaygısına hapsolarak kadının dışlanmasıdır. Feminist edebiyat eleştirmeni Elaine Showalter da **A Literature of Their Own** adlı yapıtında da yazar olarak kadına özgü eleştiriyi odak noktasına koyarak edebi kadın tarihçesini özellikle on dokuzuncu İngiliz kadın romancıları üzerinden verir. Çağdaş feminist edebiyat eleştirisinde hiç şüphesiz Virginia Woolf'un A **Room of One's Own**'un etkisi çok

büyüktür. Woolf, kadının toplumsal ve kültürel bağlamda karşılaştığı eşitsizliklere, özellikle aile içi kısıtlamalara değinir ve "Kadınlar ve Kurmaca Yazın" çerçevesinde bu eşitsizliğin izini kütüphanelerde ve eril tarihin—Alexandar Pope, Dr. Johnson, Flaubert vb. —kadın üzerine izdüşümlerinde arar.

Böylece yukarıda ana hatlarıyla çok kısa aktarılan feminist edebiyat eleştirisi, kadın hareketinin ve feminist eleştirinin uzantısı olarak içinde birbirinden farklı noktaları barındıran—günümüze değin Marksist, psikanalitik, Fransız, postyapısalcı, siyah feminist eleştiri, üçüncü dünya feminist eleştiri, lezbiyen feminist eleştiri gibi— ancak temel çözümleme kategorisi olarak cinsiyetlendirilmiş dili ve metinleri geniş bağlamda—ırksal, sınıfsal, etnik vb.— ve bunları kendine sorun eden eleştirisel bir pratiktir.

Dolayısıyla bu tez incelemesinde, Latife Tekin'in yakın çözümlemesini yaptığım **Sevgili Arsız Ölüm** ve **Muinar** romanları, hem yazar hem de okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri pratiği kapsamındadır. Buradaki metinlerde (toplumsal) cinsiyet ile yazı arasındaki etkileşime odaklanılmış ve kadının eril temsili sorunsallaştırılmıştır. Bu süreçte, öncelikli amacım, Latife Tekin'in söz konusu romanlarını çok yönlü edebi eğilimler çerçevesinde ele alarak her iki romanın ayrıcalıklı edebi söylemini açığa çıkarmak ve güçlü bir (yeni) feminist okuma yapmaktır. Bu bağlamda kuramsal çerçevemi, Michel Foucault'un **Kelimeler ve Şeyler** yapıtındaki "Dünyanın Üslubu" bölümünde anlatılan on altıncı yüzyıl-benzerlik bilgisine ve bu bilgi incelemesi sonucunda ortaya çıkan Foucaultyen üst kurmacaya ve söz konusu romanların anlatım biçimi büyülü gerçekçilik üzerine kurdum. Edebi söylemi ve anlatımı pek çok noktada kesişen **Sevgili Arsız Ölüm**'ü ve **Muinar**'ı esas olarak bu paradigma çerçevesinde inceledim. Öncelikle, Foucault'un, günümüz edebiyatı ve metin çözümlemelerine ilişkin bilginin teminatı saydığı on altıncı yüzyıl benzerlik bilgisine odaklandım. Buradaki amacım her iki romanda gözlemlenen evrenin benzerlikler bilgisini açıklamak ve bunun sonucunda ortaya çıkan ayrıcalıklı bir üst kurmacaya gönderme yapmaktı. Dolayısıyla ikinci olarak üst kurmaca kavramına ve anlatımına yer verdim. Dahası, **Sevgili Arsız Ölüm** ve **Muinar,** üst kurmacaya giden ayrıcalıklı ve önemli bir yol olan büyülü gerçekçiliği içerdiğinden, bu bağlamda büyülü gerçekçiliğe büyük ölçüde yer verdim. Dahası bu edebi biçemin erkek egemen anlatıdaki yıkıcı etkisini de ayrıntılı

bir biçimde aktardım. Böylece, bu üç edebi eğilimin bir çember gibi birbirine dolanmasıyla, her iki romanı benzerlikler bilgisine dayalı Foucaultyen edebi söylemin ayrıcalıklı üst kurmacası olarak tanımladım. Büyülü gerçekçi anlatım böylesi bir üst kurmacada bir farklılık yaratmıştır; onu ayrıcalıklı bir konuma getirmiştir ve Foucault'nun "eril yazı" ilkesinde bir kırılma oluşturmuştur. Dolayısıyla bütün çözümlemelerimin sonunda, büyü ve gerçeğin alaşımına sarılı ayrıcalıklı Foucaultyen üst kurmacayı, eril anlatımda ya da fallus odaklı dilde de bir farklılık ve kırılma yaratma çabasında olan Fransız feminist kuramcı Hélène Cixous'un dişil yazı pratiğinden ortaya çıkan écriture féminine kavramına bağlamaya çalıştım. Buradaki esas amacım, erkek egemen dilde bir kırılma oluşturabilen farklı edebi eğilimleri aynı çatı altına toplayarak **Sevgili Arsız Ölüm**'ün ve **Muinar**'ın feminize edilmiş ayrıcalıklı edebi söylemine giden yolu aramaktı: Olası dişil büyülü gerçeklik.

Bununla birlikte, olası dişil büyülü gerçekliğe giden yol, Foucault'un on benzerlik bilgisiyle de kesiştiğinden, böylesi bir anlatımı büyük bir *farklılık* ve *kırılma* çerçevesinde on altıncı yüzyıl bilgisine geri dönüş olarak da tanımladım. Büyülü gerçekliğin bu statüsü, önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, bu edebi biçemin yeni bir paradigmada—modernite öncesinde— ele alınabilirliğinin göstergesidir bir bakıma. Böylesi bir edebi alan, henüz çok incelenmemiş olup büyülü gerçekçi anlatım ve feminist edebiyat eleştiri pratiği bağlamında farklı ve öte çalışmalara yol gösterebilir ve edebiyattaki eril düşüncenin tek tip gerçekliğini de sorunsallaştırır; edebi gerçekliğin sınırlarını yeni bir saha içinde ihlal etme amacını güder. Böylece kadının eril temsili karşısında Dirmit Muinar ya da Elime gibi kendini her daim çoğaltan, silen ve farklılıklarla tekrar çoğaltan çoklu kadın öznenin inşasına giden yol da daha açılmış olacaktır.

BİBLOGRAFYA

Aslan, Sema: "Reflection from the Turkish Narrative Tradition: from Dede Korkut to Latife Tekin" (Çevrimiçi) http://www.baskent.edu.tr/~amer/papers, 2002.

Allende, Isabel: **Ruhlar Evi**, Çev. Nihan Yeğinobalı, İstanbul, Can Yayınları, 1997.

Allende, Isabel: **The House of the Spirits**, Bantam Classics, 1986

Bordo ,Susan: **Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body**. Berkeley: California, 1993.

Borges, J. Luis: **Alçaklığın Evrensel Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

Bowers, Maggie: **Magical Realism-the New Critical Idiom**, London, Routledge, 2005

Büke, Kafaoğlu Asuman: "Latife Tekin Muinar: İçimdeki Cadı", İstanbul, **Dünya Gazetesi: Dünya Kitap Eki**, 2007.

Carpentier, Alejo: **Bu Dünyanın Krallığı**. Çev. Nâzım Arslan. İstanbul, Can Yayınları, 1990.

——. **The Kingdom of this World**, Kanada, Harper Collins, 1989.

Carter, Angela: **Wise Children**, New York, Vintage Classics, 1998.

——. **Night At the Circus**, New York, Vintage Classics, 1998.

——. **Sadeian Woman**, New York, Penguin, 2001.

——. **Sirk Geceleri**, Çev.Ayşe Gül Göre, İstanbul, Can Yayınları

Cixous, Helene, "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways/Outs/ Forays " **Presidental Lectures,** 1975.

——. "The Laugh of Medusa", Vanderbilt University Press, 1975.

Cooper, Brenda: **Magical Realism in West African Fiction: Seeing With a Third Eye,** London, Routledge, 1998

Currie, Mark: **Metafiction**, Longman-London and New York, 1995.

Druxes, Helga: **Resisting Bodies**, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1996.

During, Simon: **Foucault and Literature-Towards a Genealogy of Writing**, Routledge, Classics, London, 1993.

Erdin, Ali: **Kazdağı'nın Sarıkız Efsanesi**, Edremit, Kazdağı Yayınevi, 1994

Faris, Wendy B: **Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative**, Vanderbilt University Press, 2004

Foucault, Michel: **Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Çev.Mehmet Ali Kılıç Bay, İmge Yayınları, Ankara, 2006.

——. Hapishanenin Doğuşu, Çev: Mehmet Ali Kılıç Bay,İmge Yayınları, Ankara, 2006.

Fuller, Margaret: **Women in the Nineteenth Century**, Cambridge, Dover Publications, 1999.

García Márquez, Gabriel: **Yüzyıllık Yalnızlık.** Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Can Yayınları, 1991.

Green, Gayle: **Making a Difference-Feminist Literary Criticism**, New York Methuen, 1985.

Gilbert, M. Sandra, Gubar, Susan: **The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination,** Yale University Press, New Haven, 1984.

——. **No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century,** Yale University Press, New Haven, 1989.

Guenther, Irene. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar

Republic", **Magical Realism: Theory, History Community**, Zamora ve Faris.

Gürbilek, Nurdan: "Mırıltıdan Dile", **Ev Ödevi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

Hasan, Ihab: **Dismemberment of Orpheus**, University of Wisconsin Press, 1982.

Hale, Mc Brian: **Postmodernist Fiction**, University Press Cambridge, 1997.

Hekman, Susan: **Material Bodies: Body and Flesh, A Philosophical Reader**, Donn Welton, Malden, Blackwell, 1998.

Humm, Maggie: **Feminist Edebiyat Eleştirisi,** Yayına hazırlayan. Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul, 2002

Hutcehon, Linda: **A Poetics of Postmodernism-History, Theory, Fiction**, University Printing House, Cambridge, 1998

Kingston, Hong Maxine: **The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts, New York,** Vintage Books, 1980

Menteşe, B. Oya: " Kadın Dilinden Aşk: Gençliğin O yakıcı Mevsimi" (Çevrimiçi) http://www.erendizatasu.com.

Millett, Kate: **Cinsel Politika,** Çev: Seçkin Selvi, İstanbul, Payel Yayınları, 1987

Moi, Toril: **Sexual/Textual Politics**, New York, Routledge, 1988.

Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,** İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Morris, Pam: **Literature and Feminism**: an Introduction, Oxford UK: Blackwell, 1993.

Morrison, Toni: **Beloved**, New York, Vintage Classics, 1998

——. **Song of Solomon**, New York Macmillan Trade, 1989.

——. **Sevilen**, Çev:Püren Özgören, İstanbul, Can Yayınları, 2000

Showalter, Elaine: **The New Feminist Criticism**,Virago Press, London, 1986.

Tekin, Latife: **Sevgili Arsız Ölüm**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

——. **Muinar,** İstanbul, Everest Yayınları 2006.

——. **Aşk İşaretleri**, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.

——. **Berci Kristin Çöp** Masalları, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

——. **Buzdan Kılıçlar**, İstanbul: Metis Yayınları, 1989.

——. **Gece Dersleri**, İstanbul, Metis Yayınları, 1990.

——. **Ormanda Ölüm Yokmuş**, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

——. **Dear Shameless Death**, İng. Çev. Mel Kenne ve Saliha Paker, London New York, Marion Boyars Publishers, 2001.

Özer, Pelin: **Latife Tekin Kitabı**, Everest Yayınları, İstanbul, 2005.

Paker, Saliha. "Introduction by Saliha Paker", Dear Shameless Death, 200

Parla, Jale: **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

——. "Kadın Destanı Olur Mu?", **Kültür ve Siyasette FEMİNİST Yaklaşımlar**, Sayı 06-Ekim 2008 (Çevrimiçi) http://www.feministyaklasimlar.org/

Parla, Jale, Irzık, Sibel, **Kadınlar Dile Düşünce**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Pietri, U. Arturo: **The Literature and the Men of Venezuela,** New York, Northon&Company, 1944.

Robbins, Ruth: **Literary Feminsim**, St. Martin's Press, New York. 2000.

Rushdie, Salman: **Midnight's Children**, New York, Penguin Classics, 1992.

——. **Geceyarısı Çocukları**, Çev. Asli Biçen, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.

Saraçoğlu, Semra: "Orhan Pamuk'un Kar Adlı Romanında Metafiction (Üstkurmaca), **LITERA**, Cil6 16, İstanbul, 2005

Silko, M. Leslie: **Almanac of the Dead,** New York, Penguin Books, 1992.

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

Waugh, Patricia: **Metafiction-The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction,** Routledge, London and New York, 1984.

Woolf, Virginia: **Kendine Ait Bir Oda**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Walter, Roland: "Magical Realism: An Overview**". Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction.** Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1993.

Zamora, Louis ve Faris, Wendy B. **Magical Realism: Theory, History and Community**, Durham, NC and London: Duke University Press, 1995.