

KADIN DESTANI OLUR MU?

Jale Parla

Jale Parla'nın 8 Mart etkinlikleri çerçevesinde Boğaziçi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Kulübü'nün daveti üzerine verdiği tebliğin kısaltılmamış versiyonu olan bu yazı başlığındaki soruyu temel alarak hem feminist edebiyat eleştirisi yapıyor hem de feminist eleştirinin bazı sorunsallarını masaya yatırıyor. Soru şu: Kadın destanı olur mu? Bu soruyu ve bu soru temelinden yükselen başka soruları feminist eleştirinin imkânlarıyla geliştiren bu metin Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* ve Latife Tekin'in *Muinar*'i üzerinden tartışıyor.

Bugün buradaki amacım iki edebiyat metni üzerinden, 1994 yılında Ayla Kutlu tarafından yazılmış olan *Kadın Destanı* ile, geçtiğimiz yıl (2007) çıkan Latife Tekin'in *Muinar*'i üzerinden feminist eleştirinin geldiği yeri tartışmak; bu metinlerin bu eleştirinin gözlükleriyle okunduklarında ne tür gözlemlere yer açabileceğinden söz etmek, kısaca feminist eleştirinin gerçekten de bence çok önemli ve heyecan verici sorunsallarını sizlerle paylaşmak.¹

İki yapıtın da adıyla başlayabiliriz. *Kadın Destanı* başlığı hemen şu soruyu sormaya kışkırtıyor insanı: En erkek egemen edebi tür olan destan türünden kadın destanı çıkar mı? Kadının destanı olur mu? İkinci yapıtımızın adı ise *Muinar* ve bize deniyor ki Muinar yardımcı anlamına geliyor. Yardım eden olunca mutlaka bir yardım edilen ve o yardımı gerektiren bir iş olmalı. Burada da bir edimden ve o edimin en az iki öznesinden söz ediyoruz. Yani edimsellik üzerinden en eylemsel anlatı türü olan epik'e belki biraz da yaklaşıyoruz. Ama henüz Latife Tekin'in kitabına bir epik dememiz için erken. Yalnızca başlığına bakarak böyle bir şey söyleyemeyiz zaten; Ayla Kutlu'nun kendi yapıtına "destan" demesine rağmen, bunun nasıl bir destan olduğuna, o yapıta daha yakından bakmadan karar vermekte acele etmememiz gerektiği gibi.

Kadın Destanı ile başlayalım.

Tapınak yosması Liyotani, Uruk kentini Gılgamesh'in zulmünden ve sorumsuzluğundan kurtarmak için Engidu'yu bulup kente getirmekle görevlendirilir. Ormanda hayvanlarla büyümüş olan Engidu tam bir vahşidir; ama Liyotani onu yıkar, paklar, onunla sevişir ve onu medenileştirir. Büyülenmiş Engidu, Liyotani'yi Uruk kentine dek izler. Orada, umulduğu gibi Gılgamesh'la savaşa tutuşur, fakat umulmadık bir biçimde Gılgamesh'e yenilir. Bu arada olan olmuş, iki erkek arasında herkesi dışlayan bir aşk doğmuştur. Liyotani de unutulmuştur.

Dahası, Gılgamesh'in iktidarı ve zulmü Engidu'nun desteğiyle şimdi iyice pekişmiştir. Bir gece Gılgamesh de ziyaret eder Liyotani'yi. Bu geceden gebe kalan Liyotani'nin oğlunu doğar doğmaz ondan alıp dağlara götürürler. Tiksintiyle doğurduğu bu çocuğu kaybetmek Liyotani'yi yıkmaz; tersine güçlendirir. Yirmi yaşına kadar birçok çocuk doğurur. Ve bir gün artık tapınağı terk etmeye karar verir. Gılgamesh de ölümsüzlüğü aramak üzere kenti terk eder. Derken Uruk kenti vebanın pençesine düşer. İşte o sırada Liyotani kente döner. Ama artık tapınak yosması değil, tapınak başrahibesidir. Gılgamesh ölür. Ve Liyotani'nin yıllar önce doğurduğu oğlu tapınak başrahibi olarak karşısına çıkar. Bütün bu zaman zarfında bir mağarada örümcekler tarafından büyütülmüş, kötülüğün ve karanlığın simgesi haline gelmiştir. Ana-oğul arasında ölümcül bir iktidar savaşı başlar. Tapınakta yıllarca iki düşman gibi yaşarlar. Sonunda Liyotani oğlunu kendi hazırladığı bir zehirle öldürür. Onu öldürdükten sonra, oğluna ilk ve son kez sarılır ve kendisini bir odaya kilitleyerek ölüme mahkûm eder. Yani intihar eder, ama ilerde sözünü edeceğim gibi, tuhaf bir intihardır bu.

Önce bu öykünün anlatımındaki destansı öğelere bakalım:

Bir kez bu bir kurtuluş öyküsüdür: Liyotani Uruk kentini despotizmden kurtarmak üzere bir eylem gerçekleştirir. O bir kadın kahramandır ve bu kahramanlığını "kadınlık"ını geliştirip kullanarak gerçekleştirir. Güzeldir; karşı konulmaz bir cazibesi vardır. Doğurur ve eğitir. Tapınak fahişeliği sırasında hem doğurganlığıyla, hem de Engidu'yu medenileştirmesiyle kadın-ana-eğitmen rollerini ustaca başarır. Ve tapınak başrahibesi Nippukir olmadanki kendini tanıtır. Bu tanım, kadını mitik-arketipçi imgelerle kuşatan biyolojik/kültürel (özcü) cinsiyetçiliğin neredeyse tüm öğelerini taşır:

Yani baharı doksan kez görmüş olan,

Ve gövdesi bataklık kamışları kadar ince ve

Kuru,

Saçları olgun mısırların püskülleri gibi az,

Ben, Nippukir...

Geçmişte takılara ışıltı verirdi göğsüm:

Öyle güzel ve süt dolu...

Onlarca yıl emzirdim, doyurup yaşamın

kucağına sundum insanoğlunu.

Emzirmek bir emirdi, beynimden sütyollarıma akan...

O yüzden memelerime kapandı öksüzler,

Kucağımdan atladılar yere, sonsuz günlerini

Aşmak için, biçilecekleri güne kadar... (18-19)

Destan sorumuza dönersek: Bir zafer anlatısı olarak destan, güç ögesini kullanmak, yinelemek, üretmek zorundadır. Seçilmiş bir kişinin (burada Liyotani) tecrübesini mutlak ve sorgulanamaz kılar. Onun başarısında evrensel bilgeliği yüceltir. Destan kahramanı bakan, gören, yöneten, emreden, hükmeden, savaşan, kurtaran ve kurtulan özne olarak erk sahibidir. Ayla Kutlu'nun anlatısında bu güç eğer el değiştiriyor ve bir kadın tarafından kullanılıyor ise, en patriyarkal anlatı türü olan destanın böylece kopyalanması, son çözümlemede gene patriyarkinin egemenlik yapılarının pekiştirilip sürdürülmesine hizmet eder. Mi? Yani, bu destan, kadının güçsüz ve edilgen bir konumdan güçlü ve etkin bir konuma geçişini anlatıyor olsa bile, mesele bu sürecin sonunda varılan noktanın gerekli bir eylemlilik noktası mı, yoksa kadının edimselliği olarak sunulan yeni durumunun patriyarkinin iktidar konumunu kopyalayan bir nokta mı olduğudur.

Dahası:

Destan gibi gücü yücelten anlatılar, bu yüceltmeyi ancak bazı özcü kategorilere yaslanarak gerçekleştirebilirler. Bu destanda da özcü öğeler göze çarpar: Kadının mitolojik/biyolojik analık-doğurganlığının yanı sıra, doğa/kültür ikilemi, doğanın saf ve temiz olanı barındırdığı, kültürün yozlaştırdığı ima edilir destandaki Engidu motifiyle.

Liyotani'nin Engidu'yu uygarlaştırdığı bölüm de feminist bakış açısından değerlendirildikte sorunludur. Bir kez, ikili kalıpları yineler: Ehlileştiren, sevecen, duyarlı, kurtarıcı, eğitici olarak kadın, ana ya da sevgili, hemen karşıtı, yani yıkıcı, yok edici, öldüren, delirten, kötü/ölümcül kadın imgesini çağırıştırır. Bu da elbette (kültürel) cinsiyetçi bir fanteziden başka bir şey değildir. Ayrıca, ehlileştiren/eğiten kadın söz konusu oldukça bile bunun hangi normlara göre yapıldığı; bu eğitim ve ehlileştirme patriyarkinin cinsiyetçi kalıplarını pekiştireceği için, sonuçta kadına düzeni ve ideolojiyi sürdüren bir rol yakıştırılıp yakıştırılmadığı sorusuyla karşı karşıya bırakır bizi.

Erkek egemen kültürlerin ürettiği anlatılarda kadın bedeninin nesneleştirilmesinin göz ardı edilmesi feminizmin toplumsal cinsiyetçiliği besleyen ve pekiştiren fantezilerle mücadelesini

zayıflatır; bunların reddini zorlaştırır. Dil bu fantezilerin taşıyıcısı haline geldiği ölçüde, cinsiyetçilikle yaralıdır. Oysa bu kadın destanında da bu fantezilere yer verilmiş, bunlar şiirsellikle yüceltilmiştir. Liyotani çok güzeldir, bedeni erkekleri çeker; Engidu'nun bedeninden ve doğallığından cinsel güç fışkırır.

Bütün bunların olayları yönlendiren egemen bir özne tarafından gerçekleştirilmesi; o özne kadın ve kurtarıcı da olsa, bu kez gücün onun eline geçmiş olması, yer değiştirmiş olması, etkin kadın özne tarafından kopyalanıyor olması; feminist öğretinin temel ilkesi olan, güç ilişkilerini yıkmaya, yok etme amacıyla çelişir. Çünkü epik kahraman sıradışı yeteneklere sahip, seçilmiş, bir misyon sahibi ve bu misyonu gerçekleştirme yeteneğinde muktedir özne olarak kurulmuştur. Bir kadının bu kurguyu, bu kurulmayı yinelemesi ne denli uygun olur?

Epik, resmi tarihin destekleyicisi bir anlatıdır. Ayla Kutlu'nun yapıtı belki de en çok bu bakımdan destana ve destan türünün feminist açıdan sorunlu bir boyutuna yaklaşır. Liyotani-Nippukir büyük fedakârlığını Uruk kentini kurtarmak için yapar. Oysa böyle tek kurtarıcı çevresinde yapılandırılmış kuruluş ve kurtuluş öyküleri, resmi tarihin mitle beslenen hiyerarşik ve hegemonik anlatılarının sürdürülmesine hizmet eder. Burada da feministlerin yanıtlaması gereken temel bir soru var: Tarihe nasıl bakılacak? Kadının toplumsal konumu söz konusu olunca önümüzde, en teorik soyutlamalardan en pratik ve sıradan yaşamlara uzanan devasa bir tarihsel hesaplaşma alanı var. Bu hesaplaşma nasıl yapılacak? İktidar ilişkilerini açığa çıkarmak üzere mi? Yoksa mağdurların haklarını ve itibarlarını iade etmek üzere mi? Bu soruya dile sinmiş, yukarda işaret ettiğim türden iktidar yapılarının izlerinden kurtulmadan yanıt verimek elbette zordur. Çünkü karşı çıkma biçimleri bazen karşı çıktıkları sistemin bir parçasına dönüşebilir.

Yinelersem, buradaki soru, patriyarkinin büyük anlatısı destanın, patriyarkiye karşı çıkmak üzere adapte edilip edilemeyeceğidir. Edilebilmiş midir? Bu sorunun arkasında, milenyumun son çeyreğine damgasını vuran bir feminist tartışma ve kuram yatıyor.

Bütün bunlara işaret ettikten sonra, ben gene de diyorum ki, Ayla Kutlu *Kadın Destanı*'nda *feminist* bir metin yazmıştır. Çünkü, bu destan adaptasyonunda, birçok destan ögesini etkili bir biçimde tersyüz etmiştir. Burada bu tersyüz etmeyi inandırıcı kılan, destan kahramanı kadının Liyotani'den Nippukir'e dönüşmesi sürecidir.

Şimdi bu sürece odaklanalım:

Uruk kenti, patriyarkal zulmün cinsel iktidarla görünür kılındığı, küçük kızların ırzına geçildikten sonra onların tanrılara kurban edildiği erkek egemen bir şiddet toplumdur. Yoksul bir köylü kızı olan Liyotani de işte bu şehirde hayata tapınak yosması olarak başlar, daha doğrusu buna zorlanır. Kişisellikten arındırıldığı üçüncü tekil şahıs sesiyle, sanki bir başkasının yaşamını anlatıyorcasına, o günleri şöyle anımsar Nippukir:

Tapınak yosmalığı sürdü Liyotani'nin

Başrahibe böyle buyurmuştu çünkü.

Çok çalıştı pazarla Tapınak arasında...

Tapınakla mutfak, mutfakla

sofralar arasında

Artakalan zamanı erkek koyunlarında geçti,

Birinden diğerine uçururcasına sunularak,

Gövdesini unutmayı ve kendine yapılanları

duymamayı öğrendi.

Köylüyü tanıdı... Kentliyi ve köleleri...

Kadınları... Hepsini ve en çok köle olanı...

Böylece duyguları en iyi

anlatmayı ve hiç anlatmamayı,

öğrendi Lyotani (50).

Zorunlu bir sürgünden sonra, artık yaşamla başa çıkacak her türlü donanım ve hileye sahip olarak tekrar Uruk'a döndüğünde, kenti ona başrahibeliği sunar:

Öyle işine yaradı ki bildikleri:

Günün birinde, çok şey yaşamasının ardından

yeniden Uruk kapısına geldiğinde,

Beyaz Kuğu diye çağırdılar onu: Nippukir...

Bir altın tepsi içinde lapis lazuli mücevher gibi,

Başrahibeliği sundular:

Çaresizdiler...

Ve Nippukir oldu, Liyotani'nin adı.

Eski adını bilenlerin tümü de ölmüştü.

Nippukir otuzundaydı URUK'a girdiğinde,

Yaşamı o yaşta başladı.

Liyotani, bir yosmaydı yalnızca:

Yosmalar unutulmaya bırakılır ve Haluppu

Tohumları gibi hızla gözden yiter (50)

İşte kadının destanını yazan yazar-kadının dönüşüm öyküsü kısaca budur.

Bu dönüşümde esaretten kurtuluşun koşulları var: Liyotani'nin iktidarın temsilcisi başka bir kadın tarafından, başrahibe tarafından köleleştirilmesi; sonradan bu "kölelik" bilgisini başka kölelikleri anlamaya taşınması; bu "bildikleri"nin işe yaraması; yani kendi, tekil tecrübesini eyleme dönüştürecek cesaret, kararlılık ve beceriyi gösterebilmesi. En önemlisi de bu becerinin "duyguları en iyi anlatmayı ve hiç anlatmamayı öğren"mekten geçtiğinin bilincinde olması: kısaca, ezilmişlik konumundan direnen bir bilinç geliştirmesi ve tapınağa bu bilinçle dönmesi. Ezilmişlik konumundan geliştirilmiş bir bilinçle girilen iktidar savaşında, Liyotani-Nippukir'in iktidar yapılarını pekiştirmek yerine yıkmak amacı taşıyacağı da açıktır. Nitekim, önce fahişe, sonra tapınak başrahibesi olarak sürdürdüğü yükseliş çizgisi, tipik iktidar erişiminden çok farklıdır.

Bu çizgi tiksinti-cinayet-intihar çizgisidir.

Tiksinti, Julia Kristeva'nın kavramlaştırdığı bir reddiyeye göre, özneleşme sürecinde tiksiniilen geçmişi, tehditkâr ötekini bedenden atarak, bir çeşit kusarak, özerkleşme biçimidir (Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* 25-42). Liyotani'nin Gılgamesh'ten olan oğlunu doğurduğu pasaja bakalım:

Bir sabaha karşı doğurdu.

Boşaldı içi:

Midesi boşaldı, ciğerleri, bağırsakları, kadınlık

organının saklandığı şeyler...

Az ötesindeydi dölyatağından çıkan. Yeşil bir

yılan, insan yüzlü fare, sedir ağacı boyunda bir yarasa...

Bu onun çocuğu muydu? Bu, ölümlü erkeğin

erbezinde oluşan tohum mu?

Bu, ölümlü dışının yaratığı mı?

Sevecek miydi bunu?

...

Tanrılara sunmak en doğrusu: kanı akıtılmalı sonunda kadar (223).

Buradaki imgeler çok ilginç. Bu doğumda kadınlık organları da dahil iç organların dışarıya atılmasıyla gerçekleşen bir bedensizleşme, neredeyse biyolojik bir cinsiyetsizleşme anlatılmakta. Pasajın devamı da aynı derecede ilginç ve tuhaf. Çünkü tam bu noktada, yani anası oğlunu kurban etmeğe karar vermişken, bir örümcek gelir. Liyotani'yle "doğurduğunu" kızgın çölleri geçtikten sonra bir mağaraya getirir. Bu yolculuk sırasında yaratık da gitgide sararmakta, teni kurumaktadır.

Göbeği bu mağarada kesilir yaratığın. Örümcek bundan sonra başından savar Liyotani'yi ve yaratığı kapısını hızla ördüğü ağla kapattığı bu mağaraya hapseder. İşte burada büyür Uruk Başrahibesi Nippukir'in oğlu. Ama bu oğuldan yalnızca "doğurduğu", "yaratık" gibi yabancılaşmış terimlerle söz edildiğine göre, bu doğumda sıradan bir ana-çocuk ilişkisi yoktur. Doğan iktidardır. Anayı köleleştirmiş iktidar. Ve sanki böyle grotesk bir doğurmayla iktidardan kurtulmanın da ilk adımı atılmış olur.

Doğum sancularıyla bedenden atılan bu iğrenç yaratık, bu kötülük, yılan olarak doğan bu çocukla ima edilen, kadının fallusu, yani erkek iktidarını doğurduyuysa eğer (yılan Freud'cu analizde fallusa tekabül ettiğine göre), onun bedenden atılması, hatta yok edilmesine karar verilmesi de feminist açıdan anlaşılır bir şey elbette. Buradaki sav kuşkusuz şudur: Erkek

egemen yapıların yaratılıp üretilmesinde kadının da rolü vardır; bu yüzden gerek toplumun, gerekse bireyin patriyarkiden kurtulması, kurtuluşu için bir şeyler yapmak, bu en doğal analık kalıplarına ters olsa bile, gene kadına düşer.

Ve başka bir bilgi sahibidir Liyotani. İktidar hep geri döner; ondan bir kusmayla kurtulunmaz. Onu tanımadan, tanıyarak direnmeden ve onu planlayarak yok etmeden, kurtulamaz insan. İktidarı kusmak, iyi bir başlangıç olabilir; ama onu yok etmek, içgüdüsel ve tepkisel bir refleksten fazlasını gerektirir. Nitekim Liyotani, Nippukir olarak başına gelecekleri çok iyi bilir:

Biliyor oğlu olduğunu, Gılgamesh'in.

Ve bıraktığım çocuğum olduğunu...

Varlığından korkarak...

Öldüğüne inandığım, unuttuğum yahut

Unutmak istediğim.

Uzak kaldı insanlardan. Bütün canlılardan

uzaktı.

Ödenmemiş bir hesabın varlığına inanıyor.

Bıraktıysam örümceğe bunun nedeni var:

Onca yıl mağara insanı olduysa, nedeni var:

Gılgamesh'in oğluydu ve canavardı (21)

[Ve şöyle açıklar bu yaptığını—savunurken kendini:]

Suçlu duymadım kendimi. Asla duymadım.

Bugün de bırakırdım onu. Bir canavardı

dölyatağımda beslenip dışarı ağan,

Gılgamesh'in erbezinden kopmuş da canıma tutunmuştu.

Ruhu hala canavar (36).

Bu reddiyede yalnızca iktidarın değil, tipik ya da arketipik analık kalıplarının da reddiyesi var. Ve buradan başlarsak bu destanı farklı okuma olanağımız da.

Nippukir, kusarak kurtulamadığı bu iktidarı, öldürerek yok etmek zorundadır. O iktidarın temsilcisi öz oğlu da olsa. Sonra da intihar eder. Artık ne gençliğinin güzeller güzeli Liyotani'si, ne ana, ve hatta ne de başrahibedir. Doksan yaşında, kendisini bir odaya kilitleyerek ölümü bekleyen bu "gövdesi bataklık kamışları kadar ince ve kuru, saçları olgun mısırların püskülleri gibi az" kadını, son bir dönüşüm bekler (18-19). Yiyip içmeden, uyumadan, son bir edim için hayatta kalmaya çalışan yosma-ana-başrahibe-katil bu öyküyü yazmak zorundadır. Kendisinden önceki rahibelerin nasıl olsa bizim destanımızı birisi yazar diye bu işe kalkışmadıklarına dikkati çeken Nippukir, onlardan farklı olarak, öyküsünü bitirmeden ölmemeye kararlıdır (41): "Çünkü kadının destanını yazmayacak hiçbir kamış" diye ekler, kamış-kalem-penisin çağrışımlarından yararlanarak. Uruk'a borcu onları bir despottan kurtarmaksa, kadınlara olan borcu da ölmeden önce destanını bitirmektir. Bu arzusuna bir kehanet eşlik eder: "Yazdıklarımın başına ne gelirse gelsin. Liyotani ile Nippukir'in duyguları/Bir gün keşfedilecek" (259). Bu kehanetle de bir anlamda yaptığı işi anonimleştirir. Anlattıkları bir gün nasıl olsa bilinecektir. Bu bilgi yayılacaktır.

Zamanla yarışıyor, taammüdün adımları.

Zamanı yenerse, ben yenilirim...

O yüzden uyumadan yazıyorum:

Yiyip içmeden... Sanki çöl hayvanıyım,

günlerce soluğuyla yaşayan (36).

Son bedensel dönüşüm, soluğuyla, salt soluğuyla yaşayan bir çöl hayvanına. Destan kahramanları için alışlagelmiş bir metamorfoz değil bu. Ama bir zaferi de barındırıyor: "Ben başardım bunu: Destanını yazdım kadının" diye ilan edilen bir zaferi (50). Buradaki ben, yaşamı boyunca çeşitli dönüşümlerden geçerek bilgilenmiş bilge kadının son aşamada çölde bir solukla fısıldadığı kehanetidir. Uruk kentini Tanrıça İnanna'ya emanet ederek bu dünyayı terk eden Liyotani-Nippukir, bu son çöl soluğuyla "yürümekten başka hiçbir şey bilmeyen

tarihin bir molasında kadınlara ulaşmayı umuyorum, onların beni anlayabilecekleri bir molaya kadar beklemesini bilirim. Kaç bin yıl olursa olsun” derken, edimini de kurtarıcılık değil, yazarlık olarak tanımlar: “Ey yazar, anlat onlara. Onlara kadınların diliyle anlat!...” (17) diyerek. Mirası tecrübesidir.

Farklı bir kadın anlatısı olan *Muinar*'da da destansı özellikler dikkat çeker. Bunların en önemlisi anlatının on bin yıla yayılmış olması, bu uzun zaman diliminden bugüne gelen seslerle donatılmış olmasıdır. Bu sesler hem kimsenin sesi olamayacak kadar eski ve kolektif, dolayısıyla zaman dışıdır; hem de çoğulluklarının vurgulanması uğruna bireyselleştirilmiş seslerdir. Bu bireyselleştirilme son bir somutlaştırmayla “dünyanın sesi” olarak sunulacaktır. Bu metinde de bir dönüşüm, bir metamorfoz öyküsü anlatılır aslında: ister insan isterse hayvan sesi olsun, bütün seslerin sonunda doğanın sesine indirgeneceği bir dönüşüm.

On bin yıllık kocakarı Muinar, yazar Elime'yi bir staj yolculuğuna çıkarmak üzere onun içine girer. Politikadan bıkmıştır (101-102). Çıkmak üzere yolculukta doğayla yazının bütünleşip bütünleşemeyeceği sınınanacaktır.

Gökte bulut imparatorluğu.

Yerde güneşin kızı Siberon.

Süsleyin yağmuru!.. Her kıza birer, ikişer oğlan, Siberon açtı gözlerini...

Gözlerini istedi dünya onun, yüz yapraklı sarı çiçeğin mor ateşini...

“Dihra mir neretun! Dünyayı seven ay dertli.” (43-45).

Muinar sayısız kadın bedeninden seslenir -kendi sesi yoktur. Aynı şekilde, ürettiği metinler arasında da hegemonik bir ilişki yoktur. Hepsi yan yana durur. Ve bir sona doğru ilerlemez. Hiçbir metin ana metin olmayınca anlatı da merkezi bir kurgudan yoksun kalır; işte böyle bir bitmemişlik, açık uçluluk, çoksesselikten güç alır *Muinar*'ın yazar kişisi Elime.

Şiirsel bir düşünce anlatısı olan *Muinar*, bilinçdışı imgelerle ilerler ve fantastik öğeleri de kullanarak gelişir. Elime (yazar) Muinar'ı (yazarın iç sesi olan, binlerce yıl yaşında bir kocakarı) gece düşünde hissedip onunla ateş ağacına tırmanarak yükseleceği bir yolculuğa çıkar. Muinar'la Elime'nin yolculuğunda kuşlarla bir olunur, kuşbakışı bakılır dünyaya ve onun çoktan gelmiş sonuna ağıtlar yakılır. Ama yolculuğu belirleyen Elime-Muinar konuşmasıdır ki bu, birçok adla çağrılmış mitik bir varlık olan Muinar'ın (Hadima, Suyla, Fu) binlerce kadın bedeninin içinden seslenmesiyle sürdürülen, gerçek anlamda çok sesli bir sohbetir. Yalnız bu sohbette dil, bir “sayılama” dilidir; “kuş devrinde yaşamış gibi, bir

duygudan ötekine fısıldayarak uçup” yiten bir dildir. Muinar, Elime’nin dili “çürüyüp gitmesin” diye, onun sesine “değer kazandırmak” üzere bedenine girmiş kocakarı ruhudur (18). Bedira, Belinur, Faliha, Azize, Perüzar, Zihurba, Güzide, Sümbüle, Nurbiye, Gülcihan gibi sıradışı isme sahip sayısız kadının içinde “uyanmış” olan Muinar’ın su, hava, toprak, ateş imgeleriyle oluşturduğu dilinden yaratılmış kadınlardır bunlar: “Yüzünde yağmur suları birikmiş, eğilip öpesin gelirdi, gözlerinin kokusuna dayanamazdın, bakışı dağlarda ışıldar” (21). Tekin’in bu anlatısında gerçekleştirdiği şiir, bir tür yaradılış şarkısı diye nitelendirebileceğimiz, dünyayla insanı aynı hayatîyet ve imge düzleminde eşleştiren, çevreci ve politik bir kadın şiiridir. Ama mistiktir de. “Toprak altında yatan kutsal bilgiden” güç alır; “çözülmez” bir dildir; ama “doğası sezilip” kavranabilir (25-26).

Bir kez “doğası sezilip kavrandıktan sonra” çevreci emirleri de duyulur hale gelir Muinar’ın. İlk emir “oku” değil “ölç”tür; doğayı azaltmadan çoğaltma emridir bu ve Muinar’ın öğretisidir (36). Sayıklamayı sayılmaya çevirerek Latife Tekin yeni bir dilin ritmini kurmaya çalışır ve kurar da. Bu öğretiyi kavradıktan sonradır ki ancak, Muinar Elime’ye ikinci emri verir: Yaz! Ve Elime, Muinar’a neredeyse vahiy gibi inen, kitapta kalın italiklerle verilen, kadın “destanı”nı yazmaya başlar. Eylem, Kutlu’nun *Kadın Destanı*’ndaki edimidir: yazma edimi.

Metin boyunca ses ve olayları, gerçekten sıradışı ve zor anımsanacak isimler verilmiş kadınlar arasında paylaştırarak, Tekin aslında kimsenin olmayan bir ses yaratmaya çalışıyor. Aynı dünyanın sesi gibi. Dünyanın çıkardığı ses —bu kitaptaki çok zengin doğa/dünya betimlemeleri ışığında— aslında sahiplenilemeyecek bir varlığın sesidir; dünya kimsenin değildir ve herkesindir. Bu yüzden de ondan çıkacak ses-şiir anonim olmalıdır. Bu sahiplenme yaşama aşkın özgürlüğü teması eşlik eder, özellikle de Belinur’a ait öykülerde. Çokerkekle Belinur, aşkıta güncel özgürlüğü temsil ederken, tapınak fahişesinin öyküsü de mitik düzeyde sevmeye özgürlüğünü anlatır. Hem bir erkeği sever tapınak fahişesi, hem de bütün ergenlere aşkı ve cinselliği tattırır. Gene doğayla ve dünyayla bütünleşmiş yaratıcı güç olarak.

Muinar’la Elime sürekli çene çalarlar. Bu çene çalmalar en basit mahalle dedikodusundan en keskin toplumsal hicve uzanır. Fonda ise Elime’nin bedeninin doğayla ortak ritminin şiiri vardır. İşte bu şiirsel ve dünyevi sesin içinden Hattiben tapınağının öyküsü çıkar. Bu öykü mitik bir perdelemeyle sunulmuş çok, çok kişisel bir öyküdür; aslında bir kadının sürgün aşkı anlatır. Son derece özeldir; atipiktir; kendinden başka hiçbir benzeri ya da göndermesi yoktur; cemaatçi ve politik anlatıyı silen, bireysel ve tekrarı olanaksız bir öyküdür. Onca kadının öyküsü, yaşamı arasında, belirli bir kadının tekil bir olayı, yaşamıdır. Genellenemez; genellenmemesi için her türlü kişisel imge ve deneyimden yararlanılmıştır. Topuğundaki dış izi sızısıyla âşık olduğu adamın peşinden giden kadının öyküsü. Ve tabii bu metnin önemi,

Elime'nin, hem Muinar'ın esiniyle, hem de Muinar'a rağmen yazmış, yazabilmiş olduğu metin olmasındadır. Muinar'ın esiniyle, çünkü on bin yaşında bir kocakarıdan birçok kadın öyküsü dinlemek elbette Elime'yi kendi öyküsünü yazmaya kıskırtacaktı; Muinar'a rağmen, çünkü on bin yıl içinde genelleşebilecek, tipikleşebilecek diğer kadın öykülerinin (söz konusu kadınların adları ne kadar atipik olursa olsun) karşısına bu en yeni, en taze, en tipikleşemeyecek öyküyle çıktığı için. Kitaptaki varlığı bile parçalı olan, siyah italiklerle serpiştirilmiş olarak duran bu öykü, kadın yazarın, patriyarkal dil ve imgelerden, emel ve değerlerden izler taşıması ihtimali olan “kadın destanı”nı bölme, parçalama eylemidir. Ayrıca, kitabın başından beri var olan vahiy sesiyle iletilen bir anıdır. Muinar'dan kaynaklanan vahiy, Elime'nin belleğine nüfuz ederek, bu anıyla öyküleşir. Yalnızca Elime'ye ait bir anı, bir öykü olarak. Hiçbir yönüyle sahiplenilemeyecek dünya gibi, bu öykünün de genelleştirilerek okur tarafından sahiplenilememesi için birçok engel diker anlatıya Tekin.

Sihan; Hattinar, Zehli ve Melanik'in küçük kız kardeşidir. “Aşk oku”sun diye bir sala bindirilip altı yıllık bir aşk eğitiminden sonra aşk tanrısı Erunna'nın Hattiban diyarındaki tapınağının bahçesine yolları; bir ağaç diker oraya, ve ondan sonra genç oğlanlara aşkı öğretir; bir yer tanrıçası gibi: “...ürkekti elleri koynuma süzülen oğlanların, soluğumla ağızlarını açtım, tatlı okşayışla canladırđm öpüşlerini, su yürüdü parmaklarına” (64) ve büyük bir uyum ve mutluluk içinde yürütür kutsal tapınak bakireliğini. Ta ki bir gün kiskanç Zussupuri'nin iftirasıyla gözden düşene ve tapınaktan sürülene kadar. Ama bundan sonra da Hattiban lanetli şehir olur, atılmış kadınların şehri. Gene de, zamanla oradan da başka bir kadının yardımıyla, Zihurba'nın yardımıyla kurtarılacağı iması vardır. Nitekim sonunda bu aşktan kurtulup yazarlık mertebesine erişir tapınak fahişesi; çünkü Zihurba ona yazmayı öğretir. Ayrıca Zihurba kutsal fahişeler tapınaklarının kapanması için de emir verir (138). Bu bağlamda Zihurba, Muinar'dan farklıdır. Muinar bir edim-eylem kişisi değildir, on bin yıllık kadın benlik ve seslerinin parçalı bir toplanmasıdır. Zihurba ise, hem önderliği, hem de kurtarıcılığıyla, edimsel feminizmin idealize ettiği etkili kadın figürüne yakın durur.ⁱⁱ

Bu denli parçalı bir anlatıda elbette kurtarıcıdan da kurtuluştan da söz edilemez; çünkü bu anlatı bütün ve tutarlı kişileştirmelerden değil, seslerden yapılma bir öyküdür. Merkezde duran bir kadın kahramanın çevresinde şekillenmiş bir kurgusu da yoktur. Ayrıca içerdiği fantastik-şiiresel öğelerle nedenselliğe dayalı kronolojik-gerçekçi anlatılardan ayrılır ve bu tür anlatıların yaslandığı epistemolojiyi de reddeder. Anlatının başlangıç tarihi, anlatıcının “çocukluğu[n]dan bu yana [ona] seslenmiş kim varsa, hepsinin sesinin kulağı[n]ın içine” dolmasıyla başlayan bir tarihtir (61). Tümüyle kişisel bir başlangıç. Bu sesler, “tanıyıp sevdiği bütün insanların birbirinin içine akmış ses[ler]i”dir (60). Bu öykü, en derin uykulardan gelen düşsel bir masaldır. Yazılışı bir ağaç dalının tanıklığıyla başlar:

...bir başıma yatağında bükülmüş, elimi kâğıdın üstünde unutarak yazdığım gecelerden birindeydi.

Açık pencereden içeri, üstüme meşe yaprakları yürüyormuş gibi bir duyguyla doğrulup ağacın taze dallarından birinin kâğıdıma doğru uzanmakta olduğunu gördüm, cümlelerimi okuyordu...Gözlerimden fıskıran ürpertiyle bir anda emin oldum bundan, düşüncem ağacın gövdesine saplandı, evimin temelini zıplatan bir sarsıntıyla yaprağının ucundan bakışıma yakalanan dalımı hızla geri çekti.

O hışırtıyla kalem düştü elimden, atılıp pencereyi kapamamla, ışığı söndürmem bir oldu, korkuyla gömüldüm yatağıma, derinden dalga dalga bir ses yükseldi, adım söylendi üç kez, sonra üç kez daha, üç kez daha...Tanıyıp sevdiğim bütün insanların birbirinin içine akmış sesiyle.

Ölenler, yaşayanların sesiyle beni çağırıyor, yaşayanlar benim adımla ölenlere sesleniyor...Gece yarısı alıp beni ses boşluğuna götüreceklerdi (60).

Bu pasajda ağaç ve yazar duygudaş bir birliktelik ama mantıksal bir düşmanlık içindedir. Ağaç, “düşünce” gövdesine saptanınca hızla geri çekilir. Bu hızda bir miktar hiddet, en azından şiddet olmalı ki, evi temelinden sarsar. Pasajı incelerken, Latife Tekin’de yazarlık kavramının hem çekici, hem korkutucu, ürkütücü bir kavram olduğunu görürüz —ki bunu daha önceki romanlarından da biliyorduk. *Muinar*’da da, bu kez dünyanın ve doğanın gözcülüğünde, aynı yaratıcılık dehşeti yineleniyor. Gene dile karşı kuşku; son sözü söylemeyi ret, söyleyenlerden gerçek bir irkilme, dilden çok sese yöneliş —ki bu onun metinlerinin mensur şiir olmasının bir nedenidir— ve bu sesi de parçalayarak bir ses boşluğuna dalış, kayboluş arzusu. Tanıdığımız Latife Tekin şiiridir bu. Aynı zamanda, daha *Sevgili Arsız Ölüm*’den beri var olan çok belirgin bir animalizm, şiirselliğinin temel imgesini oluşturan bir teknik: cansızlara kendi duygularını yansıtma ve yakıştırma sanatı. *Muinar*, işte bu parçalı seslerin duyulduğu, parçalı öykülerin çeşitli biçimlerde boy gösterdiği, son çözümlemede gene çok kişisel bir yolculuğun anlatıldığı, doğacı bir kadın metnidir.ⁱⁱⁱ

Bu metinde dikkati çeken, parçalı anlatıların neredeyse bir vahiy gibi inmesi Elime’ye. “Sahipsiz cümleler mırıldanmaya başladı, derinleşip aktı sesim” (43). Yazar Elime, bir doğa mistiğidir de. İsteddiği kadar “say”sın, ya da “ölç”sün, vahiy gibi inen bu sesler onu bir mistik mertebesine taşır. O da bir tapınağa gönderilecektir:

Doğduğun gece burnumuzdan halkalarımızı çıkardık, ayın ışığı yüzüne çekildi, süsün yıldızlardı senin... Acı kök suyu içirdiler bana, zehrinden dudaklarım soldu, memelerim küçüldü...Yıldızların altında güzelliğimi övdüler, sabahın penceresinden eğilip fısıldaştılar, Hemşire Erunna'nın tapınağına gönderdiler beni (57).

Özneyle nesnenin, senle benim karıştığı bu düşte, uykuyla uyanıklığın, iç sesle dış sesin birbirine karıştığı bu “vahiy” anında, bir taş üstüne oturur Elime ve canı çok eski zamanlardan, o tapınak zamanlarından kalma bir tatlıyı çeker:

...ölüm törenlerinde dağıtılırdı o tatl... Sütünde kırk gün taş bekletilir, taş erir yok olur içinde, o sütle karılır hamuru, avuç içine sığacak büyüklükte, ışıklı, beyaz bir taş, pürüzsüz, sanma ki ben her şeyi çözüp anlıyorum, destan yazmak için koca bir kıtanın bir ucundan bir ucuna ip gerip öküz derisi kuruttular, yazdılar toprak yuttu, cümlesi kalmadı bugüne, o derilerin ay ışığında sallanışı bir de” (58).

Küçülen meme kadının doğurganlığının bittiğinin bir işaretiyken, buna rağmen aş eriyormuş gibi canının çektiği tatlının sütünde taş bile eriyecektir ve işte bütün bu yok oluşun içinde yazının kalacağı bile kuşkuludur: “yazdılar toprak yuttu!”

Yazının yok oluşu korkusu Kutlu'da olduğu gibi Tekin'de de var. Ama Tekin'de bu yok oluşun dünyanın varoluşuyla dirilebileceği mistiği de var. Bu mistisizm, yazı söz konusu olduğunda, Tekin'de baştan beri vardı; *Sevgili Arsız Ölüm*'ün büyüülü gerçeklik anlatısında pencereden uçup şehri dolaşan yazıdan başlayarak, *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un yaprak-sayfa-yazı metaforuna varana dek, Tekin'e bir yazı mistiği demek doğru olur. Üslubunun şiirselliğe yaklaşan tarafında da bu mistisizm ağır basar zaten: “...tabletlerde yazılıdır belki, çocukluğumdan bu yana bana seslenmiş kim varsa, hepsinin sesi kulağıma doldu o gece” (61).

Gene Muinar'la bir tepeye tırmandıkları bir noktada (Muinar, yardımcı demek) kozmik bir rüyayı yaşamak üzere ilerlerlerken “yolumuz dikleşecek bundan sonra, kalk hadi, rüya gözle görülen bir şey değildir... Benim rüyam sensin...” der ona Muinar (92) ve Elime fark eder ki: “Hem onun rüyasıyım, hem de kendi rüyalarımı görüyorum bu arada, rüya gören rüya olmuş olduğumu düşünerek ağacın gölgesinden çıkıp yürüdüm kayaya doğru” (92). Özneyle nesnenin mistik bütünlüğü olarak da yorumlanabilir bu rüya.

Kitapta anlatının temel imgesi olan taş, kaya, [“yine o rüyayı gördüm, taş ölçerim, taş ölçerim” (108); “kâğıt bükerim, sözü taşla ölçerim kederimden” (209)] ölümün yaklaşmasından, sözün uçuculuğundan doğan korkuyu telafi etmek üzere yazının kalıcılığının eğretilmesi gibidir; ve eğer bir bildirisi varsa, o da bir yazarlık kıyametinin yaklaşmasıdır: “Dünya son yazarı bekliyormuş!... Bunu söyleyecekmış bana, kendimi tutamayıp güldüm

kayanın yüzüne” (93). Ama sonunda Elime, Muinar’a yazdıklarını okutur. Sesleri ve sırlarını on bin yıllık kadınlığa açması demektir bu onun için. Elime’nin mirası da, Nippukir’inki gibi, tecrübesidir.

Başta sorduğum soruya dönelim: Kadın destanı olur mu? Bu soru destan sözcüğünün feminizme ters düşecek iki anlamı yüzünden sorulmuştu:

1. Destan en erkek egemen anlatı olarak etkin ve güçlü bir özneyi anlatının merkezine koyar. Böyle bir özne yaratan bir anlatı, o özne kadın da olsa, merkezi güç söylemlerine katkıda bulunmuş olur mu?
2. Destan en özcü anlatıdır. Özcülük ise feminizmin daha başından beri direndiği bir epistemolojidir.

İncelediğim iki anlatının birinci tuzağa, yani etkin kadın özne yaratarak merkezi, erkek egemen güç söylemlerini pekiştirmiş olabilecekleri tuzağına düşmediğini göstermeye çalıştım. Ayla Kutlu bunu kadın kişisinin özneleşme sürecindeki edimsel değişimiyle sağlarken, Latife Tekin özneyi çoğaltarak sağlıyor. Ama ikinci tuzağa, yani özcülük tuzağına düşmediklerini söyleyemem. Ayla Kutlu kahramanlık, Latife Tekin ise doğallık özcülüğüne bir miktar prim veriyorlar; hatta Latife Tekin pastoral bir ütopya peşinde bir kadın yaratırken kadın-doğa-doğallık özcülüğüne fazlasıyla yer açıyor.^{iv}

Ama hemen şunu eklemeliyim. Sibel Irzık’ın “Kadın Olarak Okumak” makalesinde belirttiği gibi “hiçbir kuramsal kavramdan saflık bekleyemeyiz” (52). O zaman gene, feminist kuramın “edimsellik” kistasına dönüyoruz. Bu açıdan değerlendirildiğinde, iki metin de feminist metinlerdir; çünkü hem Kutlu’nun, hem de Tekin’in kadın kişileri yaşamlarını edimsellikleri etrafında belirlemeye azmetmiş karakterlerdir. Bu edimsellik içinde elbette yazı da vardır ve bu, bizim roman geleneğimizde zaten, kadın için de, erkek için de en varoluşsal edimdir.

KAYNAKÇA

Ayla Kutlu. *Kadın Destanı*. İstanbul: Bilgi, 1994

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

Julia Kristeva: *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. İstanbul: Ayrıntı, 2004.

Latife Tekin. *Muinar*. İstanbul: Everest, 2006.

Sibel İrzık ve Jale Parla. *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim, 2004.

ⁱ Ayla Kutlu, *Kadın Destanı* (İstanbul: Bilgi, 1994), Latife Tekin, *Muinar* (İstanbul: Everest, 2006). Bundan sonra metin içinde anılacaktır.

ⁱⁱ Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990) 142-49. Bu kitabında Butler, feminist kimlik politikalarının özcülüğe direnen sürekli edimsellikle sürdürülmesini önerir.

ⁱⁱⁱ Burada çevreci-feminist okumalara da yer açılabilir. Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm tarafından derlenmiş *Ecocriticism: Reader* (London: The University of Georgia Press, 1996) çevreci yaklaşımlar için iyi bir tarihsel ve kuramsal referans kitabıdır.

^{iv} *Muinar*'ı, 1990'ların başından beri eleştirel kuramlar arasında giderek önem kazanan ekolojik eleştiri yöntemiyle okumak da bu metni kadın-doğa-doğallık özcülüğünden kurtarmıyor. Çünkü feminist eleştiriye benzer biçimde, sınıf-kadın-ırk-din-cinsiyetçilik üzerinden yürütülen söylemleri (ve eylemleri) hedef alan bu eleştirel yaklaşımla okumaya çalışsak bile, *Muinar*'da, kadın duyarlılığı yoluyla dile getirilmiş bir kırsal ütopya şiiri ağır basıyor.