



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

*Yıl: 22 Sayı: 44 (Year: 22 Issue: 44)*

*Eylül 2019-Şubat 2020 (September 2019-February 2020)*

E-ISSN: 2149-9098



~ Araştırma Makalesi ~

## **Lirik Olan Politiktir: 1980 Sonrası Türk Şiirinde Dişil Dilin Oluşumu\***

**Tuğba Sivri\*\***

### **Öz**

Hem dünyada hem Türkiye’de siyasal ve kültürel olarak bir kırılma noktasını imleyen 1980’lerde Türk şiiri, askeri darbe sonrası oluşan baskı ortamında “içe dönmüş” ve “kişisel” olana yönelmiştir. Bu durum kimi eleştirmenlerce şiirin apolitizasyonu olarak yorumlansa da 1980’ler, daha önceki siyaset biçimlerine benzemeyen, daha farklı politik akım ve oluşumlara sahne olmuştur. Türkiye’de yükselen radikal feminizm de bu farklı politik akımlardan biridir. Batı’da 1960’larda ortaya çıkan radikal feminizmin “kişisel olan politiktir” sloganı ve Fransız feministlerin, kadınların eril dili kırarak kendi dil ve kültürlerini oluşturmalarının kadın özgürlüğü için şart olduğu argümanı, 1980 sonrası Türk edebiyatında ve kültürel üretim alanında karşılık bulmuştur. Bu çalışmada 1980 sonrası Türk şiirinin üç önemli kadın ismi Nilgün Marmara, Birhan Keskin ve Didem Madak’ın şiirlerini, lirik şiirin barındırdığı politik potansiyel ve dişil dilin inşası bağlamında analiz ettim. Bu üç şairin ortak yönlerine odaklanarak bir “dişil dil iskeleti” çıkarmaya çalıştım. Sonuç olarak bu üç şairin, “ev”i (yani özel alanı) sorunsallaştırarak; Tanrı/baba/erkeğe isyan ederek; betonlaşma ve doğa tahribatıyla yükselen kapitalist kültüre karşı doğaya dönüşü savunarak ve en önemlisi kadın bedenini, kadınların kendi ağızlarından, kendi “dil”leriyle yazarak dişil bir dil kurduklarını gözlemledim. Ev içi deneyimlerin (evden kaçış, evi kurmak, evi düzeltmek de dâhil) ve kadın bedeninin (menopoz, adet görme, cinsellik vs.) şiire taşınması, ataerkil ideolojinin yok saydığı ve üstünü örttüğü gerçeği gösterdiği ölçüde politiktir. Keskin, Madak ve Marmara, lirik şiiri hem politik hem de dişil bir yerden kurmuşlardır.

**Anahtar Sözcükler:** Dişil dil, lirik şiir, Didem Madak, Birhan Keskin, Nilgün Marmara

\* Geliş tarihi: 17/06/2019 • Kabul tarihi: 18/08/2019

\*\* Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Programı  
Orcid no: 0000-0003-4145-7771, tobe.sivri@gmail.com

~ Research Article ~

## ***The Lyrical is Political: The Presence of Feminine Writing in Turkish Poetry After 1980\****

**Tuğba Sivri\*\***

### **Abstract**

In the 1980's which signifies a politically and culturally turning point both in Turkey and in the world, Turkish poetry "turned inward" and inclined to "personal" under the repression occurred after the military coup. Although some critics interpreted this phenomenon as depolitization of poetry, some political movements which were not familiar with any former ways of politics appeared in 1980s in Turkey. Radical feminism was one of these movements. The popular slogan of radical feminism which existed in 1960s in Western World, "the personal is political" and the proposal of French feminists, that women should create their own language and writing have affect the cultural and literature area of Turkey in 1980s. In this study, I tried to analyze the poems of three major Turkish women poets Nilgun Marmara, Didem Madak and Birhan Keskin in context of how lyrical poetry could be political. I also searched for the possibilities of feminine writing in these poets' writings. As a conclusion, I frame their works by four main points: the problematization of "home" (private area), rebellion against God, Father, Men; defending turning nature against concretion and the capitalist consumerism; and the most importantly writing women's body from the point of "women" herself, creating their own language. Carrying domestic experiences (including escaping, building, organizing home) and female body (menopause, periods, sexuality etc.) into poetry is a political action as long as the poem uncovers the truth that patriarchal system hides. Keskin, Madak and Marmara built the lyrical poem from a feminine point of view.

**Keywords:** Feminine writing, lyrical poem, Didem Madak, Birhan Keskin, Nilgun Marmara

---

\* Received: 17/06/2019 • Accepted: 18/08/2019

\*\* Yıldız Technical University Turkish Language and Literature PhD Program  
Orcid id: 0000-0003-4145-7771, tobe.sivri@gmail.com

## ***Lirik Olan Politiktir: 1980 Sonrası Türk Şiirinde Dişil Dilin Oluşumu***

“Kişisel olan politiktir.” Carol Hanisch, ilk defa 1970’te *Notes from the Second Year: Women’s Liberation* adlı dergide “A Critique of the Miss America Protest” (Miss Amerika Protestosuna Bir Eleştiri) başlığıyla yayımlanan metinde geçen bu ifadenin, kadın hareketi tarafından benimsenmesi ve sloganlaştırılması sonucunda *Notes from the Second Year* editörleri Shulie Firestone ve Anne Koedt tarafından, hazırladıkları yıllığın içine başlık olarak alındığını belirtir (Hanisch, 2013: 39). Kişisel olanın politik olduğu iddiası, tam da 1970’lerde yükselişe geçen ve ikinci dalga olarak anılan radikal feminizmin mottosu haline gelmiştir. Hanisch, buradaki “politik” kelimesinin “dar anlamıyla seçmen ve seçim siyasetini” değil; “çok daha geniş bir alanı kapsayan güç ilişkilerini tanımla[dığını]” ifade eder (2013: 40).

Bu çalışma, 1980 sonrasında günümüze uzanan süreçte, Türk şiirinde kadın şairlerin şiirlerine bir dişil dil/kültür arayışıyla yaklaşmayı hedefliyor. Bunu yaparken Fransız feminist teorisyenlerin ortaya attıkları “Kadınlara özgü, kadınların ürettikleri bir dil/kültür mümkün müdür; kadınların ürettikleri yapılar ataerkil etkiden sıyrılarak kendine özgü bir ‘dişil alan’ yaratabilir mi?” (Ives, 2007: 31) sorularından yola çıkıyor. Burada “kişisel olan politiktir” iddiasını en başta anmamın nedeni bahsedilen “dişil dil”in, bir içe kapanma ya da depolitizasyon olarak görülen metin odaklı çalışmaların, aslında feminist anlamda nasıl politik olabildiğine vurgu yapmak. Aynı zamanda, 1970’lerin daha çok sağ-sol çatışması çerçevesinde kendini gösteren politik kültürel ortamının sonrasında gelen askeri darbenin bir neticesi olarak, 1980 sonrası Türk edebiyatı/şiiri/kültürü için “apolitikleşme/içe kapanma/bireyselleşme” iddia ve ithamlarının, aslında farklı türde bir politizasyonu görmezden geldiğine dikkat çekmek istiyorum.

Lirik şiir, 1980’lere dair yapılan ve kısmen doğru olan bu “apolitizasyon/depolitizasyon” eleştirilerine benzer eleştirilere maruz kalan bir edebi alandır. “Şairin düşünce ve duygularını yansıttığı şiir türü” (Encyclopedia Britannica Editörleri, 2017) ya da daha geniş bir tanımla “Bir hikâye anlatan şiir türlerinin aksine, -epik dâhil- duygusal bir coşkuyu, genellikle renkli imgeler, metaforlar ve diğer şiirsel

araçlarla anlatan, en yaygın şiir türüdür” (Grimes, 2019). Kişisel, mahrem konuları merkeze alan lirik şiirin politik bir yanının olabileceği de benzer biçimde çoğunlukla edebiyat eleştirisi alanında yok sayılmıştır.

Theodor W. Adorno, “Lirik Şiir ve Toplum” başlıklı yazısına -belki de bu yüzden- uzun bir “savunu”yla başlar; zira lirik gibi “şahsi ve muhterem” bir alanı “toplum”la yan yana anmanın bir tepki doğuracağından emindir. Okuyucunun, kendisini “bireysel varoluşa tepeden bakmak”la itham edeceğini söyler ve “Özü açısından, tam da toplumsallaşmanın gücünün tanınmadığı ya da ... bir mesafe duygusu sayesinde aşıldığı bir ifade alanı değil midir bu; ve şimdi biz tam da uygulayacağımız inceleme yöntemiyle onu kendi hakkındaki tasarımın zıddına dönüştürmüş olmayacak mıyız?” (Adorno, 2004: 115) diye sorarak lirik şiirin konumlandırıldığı yeri işaret eder. Ancak hemen ardından, “lirik ifade[nin], egemen pratiklerin, faydanın, amansız bir var kalma basıncının zorlamasından azade bir yaşam imgesi” olması gerektiği inancının; “lirik sözün bakir olması talebinin kendisi[nin] de toplumsal bir ürün” olduğunu belirtir (2004: 118). Ona göre, “lirik tinin maddi şeylerin üstün gücüne karşı o çok kişisel muhalefeti, dünyanın şeyleşmesine karşı, modern çağın başlangıcından, sanayi devriminin hayattaki baskın güç haline gelişinden beri insanların meta tahakkümü altına girişine karşı bir tepki biçimidir.” (2004: 118). Lirik şiirin taşıdığı bu direnç potansiyelini vurgulayan Adorno’nun, kişisel olanın politikliğine ilk dikkat çekenlerden olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakışla feminist eleştiri de bize “şahsi ve muhterem” şiire baktığımızda, toplumsal güç dinamiklerinden azade bir dil olmadığını göreceğimizi söyler. “Feminist eleştirmen, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin edebiyatta ve başka söylemlerde ana temalar olduğuna ve bunları bastıran herhangi bir eleştirinin kusurlu olduğuna inanır.” (Eagleton, 2014: 215). Ben de buradan hareketle bu çalışmada, önce 1980 sonrası Türkiye’sinin siyasi ve kültürel atmosferiyle ilgili bir tartışma yürütmeye; ardından dişil dil/dişil yazın kavramlarını ortaya atan Fransız feministlerin (Cixous, Irigaray ve Kristeva) bu kavramlarla ne söylemek istediklerini özetleyerek 1980 sonrası Türk şiirinin üç büyük şairinin; Nilgün Marmara, Didem Madak ve Birhan Keskin’in şiirlerinde bu dişil dil imkânlarının nasıl kullanıldığını ortaya koymaya çalışacağım.

## 1980 Sonrası Türkiye’de Şiir ve Kadın Şairler: Kişisel Olan Politikleşiyor

1980, hem Türkiye hem de dünya tarihinde neoliberalizmin yükselişe geçtiği; küreselleşmenin hem açık pazar ekonomisiyle hem de medya aracılığıyla ekonomik ve kültürel olarak hız kazandığı bir tarihi dönemeç olarak imlenebilir. Türkiye için diğer önemiye şüphesiz 1980 askeri darbesi ve darbe sonrası her türlü “siyasal” etkinliğin yasaklandığı sosyo-politik ortamdır. Ancak sağ ve sol tabanlı siyasal hareketlerin keskin bir şekilde yasaklandığı bu ortamda farklı politizasyon şekilleri kendine yer bulur ve böylece başta feminist hareket olmak üzere kültürel ve kimliğe dayalı siyasetler yükselmeye başlar. Kültürel alan da bu gelişmelerden etkilenir. Bir yanda sivil siyaseti imkânsız hale getiren askeri darbe yönetiminin baskısıyla kültür alanı içe kapanırken diğer yanda yükselen kitle medyası ve çok çeşitli basılı yayınlarla daha çok kişiye ulaşabilme imkânı ortaya çıkar. Bu durum, iç/dış, özel/kamusal ayrımının bulanıklaşmasında önemli bir etken olur.

Baki Asiltürk’ün belirttiği gibi, “hemen herkes, 1980 sonrası edebiyatında *apolitikleşmenin* yaygınlaştığı konusunda hemfikirdir. Sağ ya da sol görüşe mensup şairlerin önemlice bir kısmı 1980’lerde poetik estetiğin öne çıkmasını olumlu bulur ve bu gelişmenin, edebiyatın yararına olduğunu savunur.” (2013: 37). Yine bir başka eleştirmen Hayriye Ünal’a göre, 80 şiirinin ayırt edici özellikleri “apolitik söylem” ve “geleneği sahiplenmek”tir (Ünal, 2014: 22; akt. Şengül, 2016: 321). Ancak bu yaygın önyargı, politikleşmeyi edebiyata ihanet saydığı gibi aynı zamanda “partizanlık” gibi kısır bir alana da hapsetmiş oluyor. Dil ve biçime önem verilmesinin “depolitizasyon” nedeni sayılması için dil ve biçimin politik bağlamını yok saymış olmak gerekir. Oysa dil, “öznenin kendiliğine kavuşturulmasında bir imkân olduğu kadar bir engel de teşkil [eder]. Dil, sanıldığı gibi tamamen öznenin emrinde masum bir aygıt olarak kabul edilemez. Anlam katmanlarında mevcut toplumsal, kültürel kodlar; özneye dil ilişkisini görece şekilde çetrefilleştirir.” (Metin, 2015: 29). Kişisel olanın politikliği de dilin bu toplumsal bağlamından ve bir iktidar/çatışma alanı oluşundan yola çıkarak anlamlandırılabilir. Nurdan Gürbilek, 1980’lerin “iç”e dönüşünü (biz bunu edebiyat bağlamında dil/biçime dönüş olarak da okuyabiliriz) şu şekilde yorumlar:

Her baskı dönemi ... insanları ister istemez 'iç'e kapanmaya; eve, kişiselliğe, yalnızlığa çekilmeye zorlar. Ama 80'lerin farkı da burada: Bu döneme damgasını vuran, bu tür bir içe kapanma, bu tür bir geri çekilme, mahremiyete ya da şahsi olana çekilme değildi. Tersine, bir patlamaydı. Yakın zamana kadar mahrem kabul edilen birçok şeyin 'dış'a açılmasıydı. Habere, enformasyona, görüntüye dönüşmesi; bir kamuoyu meselesi haline gelmesi, özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımın, 'iç' ile 'dış' arasındaki sınırın erimesi, öznelliğin diliyle kamunun dilinin iç içe geçmesi, aradaki farkın belirsizleşmesiydi. (Gürbilek, 2009: 55).

Özel alan/özel dil, bu anlamda kamusal olanla iç içe geçmeye başlamış ve edebiyat da bu dönüşümden etkilenmiştir. Ahmet Oktay da 1980 sonrası şiirinin arayışlarını, "hem sanatsal hem ideolojik düzeyde, bürokratikleşmiş dil ve biçim/biçemden kurtulma, toplumun maruz kaldığı şiddet ve aşağılanma olgusuna karşı çıkma, her sınıf ve kesime içselleştirilmek istenen libertarianizme hayır deme arzusu"yla (Oktay, 2004: 74-75) ilişkilendirir. 1980 sonrası dilin işlevselliğinin üzerinde durulması, gelişen teknoloji ve haberleşme ağlarıyla da yakından ilintilidir. Tüm dünyada yükselen küresel kapitalist kültürel düzende baskın söylemi hâkim kılmak siyasal iktidarın da yolunu açmaya başlamıştır. "Kimin dili"nin konuşulduğunun, "ne" konuşulduğundan daha önemli hale gelişi üzerine tartışmalar bu bağlamda güçlenir.

Dünyada 1960'larda başlayan ve 70'lerde yükselişe geçen ikinci dalga feminizm, Türkiye'de 1980 darbesi sonrasında siyasal ortamında karşılık bulmuştur. Bunun birkaç nedeni olabilir: 1960 ve 70'ler, siyasal aktivizmin sağ-sol gruplar arasında cereyan ettiği; sol gruplar içinde "devrim"nin her türlü eşitsizliği gidereceği yönündeki inancın paylaşıldığı bir kültürel ortama işaret etmiştir. Bununla birlikte aynı dönemler, sol gruplar içindeki kadınların, kadın oldukları için ayrıca bir ezilmeye maruz kaldıklarını fark etmelerine ve bunun sadece sol/sosyalist bir devrimle çözülemeyeceğine dair bir içgörü geliştirmelerine de tanık olmuştur. Aslında 1950'lerde Nezihe Meriç'in *Bozbulanık*'ta resmini çizmeye başladığı bu cinsiyetçi tablo, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu gibi isimlerin 1971 muhtırası sonrası eserlerinde git gide daha net bir görünüm kazanır. Yine de kadınların örgütlü mücadelesi, 80 sonrasında her türlü sol örgütün yasaklanması ve "eve dönüş"ün başlaması üzerine kendisine bir alan bulabilecektir. 1987'de yapılan Dayağa Karşı Yürüyüş, o zamana kadar kişisel ve "aile içi" mesele olarak görülen kadına yönelik şiddetin toplumsal

olduğunun ilk defa dile getirildiği; “İstanbul’da 12 Eylül Askeri Darbesi sonrası ilk izinli, kitlesel kadın yürüyüşü” (Şakir, 2019) olur.

1980, sadece askeri darbe nedeniyle Türkiye için değil; küresel pazarın açılması anlamında dünya genelinde önemli bir dönüm noktası oluşturur. Bunun bir sonucu olarak “edebiyat ve yayın dünyasında bir canlanma ve renklilik görülmeye başlanmıştır. Bir anda dergilerin sayısı artmış; özellikle magazin kültürünü yaygınlaştıran dergilerde patlama yaşanmış; edebiyat alanında *çokrenkli* ve *çok renkli* dergilere rastlanmaya başlamıştır.” (Asiltürk, 2013: 36). Bu “renkli” ortamda feminist yayınlar da kendilerine yer bulmuş; bu durum Türk kültür dünyasının sadece kadın yazar/şairlerini değil, genel olarak kültürel ortamı da etkilemiştir. “1980 sonrası kadın şairlerin kendi özne-konumlarını feminist söylem içinden dillendirdikleri, dolayısıyla bir karşı olma durumunu temsil etmeyi öngördükleri söylenebilir.” (Oktay, 2004: 87).

Burada bir parantez açmak ve 1980’lerde yayım yapmaya başlayan kadın şairlerin artışına “Şairin cinsiyeti olmaz, şair şairdir.” argümanı ile yaklaşan edebi eleştiri geleneğiyle yüzleşmek istiyorum. 1980 sonrası şiiri üzerine hazırladığı ayrıntılı eserinde Asiltürk, “1980’lerde Toplumsal Durum ve Şiir” başlıklı bölümünün son bir sayfasında kadın şairlere yer verirken “Ben şiirde cinsiyetçi bir ayrımdan yana olmadığım ve esasen şair duyarlılığı ekseninde düşünüldüğünde *kadın duyarlılığının* ayrı bir yerde değerlendirilmesi gerektiğine inanmadığımdan bu araştırmamda kadın şairlere ayrı bir bölüm açmayı gereksiz gördüm.” (2013: 66 - vurgular bana ait) der. Burada aslında şiirin “kadınsılığı”nı sezmem mümkün: Şiir söz konusu olduğunda “duyarlılık” gibi “dişil” bir kavrama gönderme yapılması ve şairin zaten “duyarlı” tarafıyla “kadınsılığa” yakın olduğu alt metnini okuyabiliriz. Oysa şiir, en az diğer yazı türleri kadar eril dilin tahakkümü altında olmuştur; kadınlar, şiirin “nesnesi” ve hatta “şiirin kendisi” olarak görülmüş; “kadın şiir yazmaz, kadına şiir yazılır” anlayışı genel kabul görmüştür. Yusuf Eradam’ın “Kadından Şair Olmaz” (2006) başlıklı denemesinde belirttiği gibi, “Şiir gibi erkek denmez de, şiir gibi kadın denir. Bu durumda da şiir dişildir önermesine sarılabılıriz. Kadından şair olmaz önyargısının gelişmesinin ve zemin bulmasının nedenlerinden biri de bu dişil edimle haşır neşir olmanın da erkeğin işi olduğu çıkarımıdır.” Bunu en çok kadın şairlerin deneyimlerine kulak vererek görmemiz mümkün olabilir. Örneğin şair Gülseli İnal,

Türk şiirinin en usta isimlerinin bile “cinsiyetçi bir şiir” yazdıklarını belirtirken “imgenin erkeklığe kurban edilişinden” ve “öfkenin ve arzunun sertliğinin, erkeksi tarzda dile getirilişinden” söz eder (İnal, 1994; akt. Oktay, 2004: 87). Asiltürk, her ne kadar şiirde “cinsiyetçi bir ayrımdan yana olmadığını” söylese de hemen ardından, 1980’lerde “nicelik bakımından” önceki dönemlerde olmadığı kadar ön plana çıkan kadın şairlerden ve 1990’larda yaşanan “kadın şair patlaması”ndan bahsettikten sonra, bunların niteliksel olarak “zayıf” olduklarını ve geriye çok azının kaldığını ekleyerek kadın şairlerin “yetersizliğini” dile getirir (2013: 66). Burada şiirin “yeteneği olanın hayatta kaldığı”, nötr bir alan gibi gösterilmesi de aslında erkek eleştirmenin öznel konumunun bir sonucudur. Şiirin “babalarının” kültürel hegemonyasından bahsetmeksizin bu ortamı anlamlandırmaya çalışmak; neoliberal piyasa ortamında “gerçekten iyi olanın ayakta kalacağı” söylemi gibi eşitsizliklerin üstünü örten ve en baştan şartların eşit olduğunu varsayan, bu anlamda tam da 80 sonrası neoliberal söylemin bir uzantısı olarak okunabilecek bir eleştirel konumdur.

Erkek şairlerin kadınları şiirlerinde nasıl ele aldıkları ya da şiir dillerini nasıl kurdukları, başka bir çalışmanın konusu olabilir. Bu çalışmada, 1980’ler ve sonrasında bu “feminist” atmosferinde yetişen/üreten üç kadın şairin, dilin ataerkil kodlarını kırarak nasıl bir “dişil dil” ürettiklerine bakacağım. Bu yüzden önce dişil dilin ne olduğunu anlamak üzere Fransız feministlerin görüşlerini özetlemek gerekiyor.

## **Dişil Dili Kurmak ya da Söylemsel Başkaldırı**

Edebiyat/yazın alanı, daha “yazar” (*author*<sup>1</sup>) ifadesini andığımız anda başlayan bir iktidar mücadelesi alanıdır: Eril bir alan. Kadınlar, pek çok başka “erkeklerle mahsus” görülen ara sokağa olduğu gibi edebiyat mahallesine de bazen sessizce “sızmış”, bazen asayiş bozma pahasına gürültüyle “dalmışlardır”. Bir kadının sadece “yazması” bile; başından beri kadını doğayla, vahşi tabiatla, duyguyla; erkeğiye akılla, mantıkla, “söz”le (*logos*) tanımlayan ve buradan erkeğe/*logos*’a bir üstünlük atfeden bir epistemolojiye karşı çıkıştır, bir başkaldırıdır denilebilir. Ancak, her biyolojik kadın, kadınca yazmaz.

<sup>1</sup> İngilizce “author” kelimesi, “yazar, eser sahibi, yaratıcı” gibi anlamlarının yanı sıra, “authority” (otorite, yetki) kelimesinin de kökenidir.



Hélène Cixous, feminist edebiyat eleştirisi alanında çok ses getiren makalesi “The Laugh of Medusa”da (“Medusa’nın Kahkahası”, 1976), kadınların yazmaları gerektiğini ve ancak yazarak, kendileri ve bedenleri hakkında yazarak ataerkinin onların elinden aldığı temsil gücünü geri alabileceklerini söylemektedir. Cixous’a göre, “erkekler kadınlara karşı en büyük suçu işlediler; kadınların birbirlerinden nefret etmelerine ve kendilerinin bir numaralı düşmanları olmalarına neden oldular” (1976: 878). Bu kendine yabancılaşma durumunu yenmek, yine Cixous’a göre, kadınların kendileri, kendi deneyimleri, kendi bedenleri, kendi cinsellikleri üzerine yazmaları ve sadece yazmakla yetinmeyip bunları yaymaları, yayınlamalarıyla mümkündür. Kadınlar yazarken erkeklerin “sentaks”ını kullanmadan, onların (yani bu zamana kadar erkekler tarafından oluşturulmuş dil ve mantık düzeninin) kurallarını çiğneyerek, yepyeni ve “dişil bir yazın” (*Écriture féminine/ feminine writing*) oluşturmalıdır. Kadınlar kendilerini yazdıkça, bedenleri sesini duyurdukça, “bilinçdışının sonsuz kaynakları fışkıracak”tır (Cixous, 1976: 877). Bir başka Fransız feminist Julia Kristeva’ya göre, “kadınların ne geçmiş ne de şimdiki yayınlarında özel olarak dişil bir yazının var olduğunu iddia etmemize izin veren bir şey vardır.” (akt. Ives, 2007: 31). Kristeva’nın bu kötümser yaklaşımı, toplumdaki ataerkil düzenden kendini ve dilini kurtarabilmiş bir “kadın özne”nin olmayışına olan inancına bağlıdır.

“Fransız feminizmde metin önceliklidir ve metin, yaratıcısının kim olduğundan bağımsız olarak dişil ya da eril olabilir.” (Ives, 2007: 32). Fransız feministlere göre, bizler “ataerkil sanat ve kültürle; eril-odaklı (özel olarak erkekler tarafından üretilmemiş olsa bile) kültürle çevrelenmiş, kuşatılmış, boğulmuş” durumdayız (Ives, 2007: 32). Böyle bir kültürde eril sanat “hegemonik” olduğu, yani normu belirleyen ve güç sahibi konumunda olduğu için kadınlar da kültürel üretim alanında var olabilmek için bu norma ayak uydurmak, bu dili benimsemek ve “eril ağızdan” konuşmak durumundadır. Oysa dilin imkânları, dişil kültürün oluşması için kullanılabilir. Ancak - bir önceki bölümde Türk erkek eleştirmenlerden verdiğimiz örnekteki gibi- “cinsiyetlendirilmiş söylemin inkârı ataerkil-olmayan bir toplumun ortaya çıkma ihtimalini tehdit eder.” (Ives, 2007: 34). Bir diğer önemli Fransız feminist Luce Irigaray’a göre,

erkekler doğrudan ya da dolaylı olarak evrene kendi cinsiyetini vermek istemiş görünmektedir. Tıpkı çocuklarına, eşine, sahip olduklarına kendi ismini vermek istediği gibi. Bunun, cinsiyetlerin dünyayla, şeylerle, nesnelere ilişkileri üzerinde ağır bir etkisi olmuştur. Gerçekten de değere sahip olduğu varsayılan her şey erkeklere aittir ve onların cinsiyet türüyle belirtilir. (Irigaray, 2006: 18; akt. Atayurt, 2009: 22).

Irigaray, kadın ve erkeklerin gündelik dil kullanımlarını inceler ve erkeklerin “öz-sevgi”ye ya da kendine/kendiyle ilişkilere ve kendini başkalarına yansıtmaya dayalı bir dil kurarken, kadınların her iki cinsiyetle de ilişki ve bağ kurmak için dili kullandıklarını tespit eder (Ives, 2007: 34). Ayrıca Irigaray, kadınların hedef okuyucu kitlesi olmadıklarını; ancak olduklarında bile metinlerin (burada metin derken her türlü kültürel üretim kastediliyor) ataerkil tutum, değer, imge ve ahlaki kodları taşıdıklarına vurgu yapar (Ives, 2007: 35). Kadınların dil ve yazınla kurdukları ilişki de dolayısıyla bu ataerkil kültürel kodların bir uzantısı halini alır. Didem Atayurt’a göre radikal feminist Mary Daly, bu ataerkil kültürel ortamın ürünleri analiz edildiğinde karşılaşıcağımız şeyin, “kadınların yaratıcılığının diğer kadınlara yönelik öfkeye yönlendirilmesi, kadınlar arası ilişkilerin yüzeyselleştirilmesi ve rekabete dayandırılması” olduğunu söyler. Mevcut durumda ataerkil düşünce, ilişkiler ağıyla kadınlar üzerinde kurduğu baskının benzerinin kadınlar arası ilişkide de kurulmasını sağlar.” (Atayurt, 2013: 88).

Virginia Woolf, “evdeki melek” metaforuyla kadın yazarın, bu ataerkil düzenle nasıl iş birliği içine girmeye itildiğini; yazarken “kendisi” olmaktan nasıl vazgeçtiğini anlatır. “Evdeki Melek” (*The Angle in the House*), Coventry Patmore’un 1854’te yayımlanan, Viktorya döneminin mükemmel kadını anlatan şiirinin başlığıdır. Patmore bu şiiri, ona göre Viktorya döneminin mükemmel kadını olan eşi Emily için yazmış; bu şiirde “ideal kadın”ın, eşini mutlu etmekle mutlu olan, sadece bakışlarıyla bile özür dileyen, hayatını eşini merkeze alarak şekillendiren bir kadın olması gerektiğini söylemiştir: “Erkek memnun edilmelidir; ama onun memnuniyeti Kadının zevkidir.” (Bristow: 1996: 118). Virginia Woolf, Viktorya döneminin bu meleğinin, yazarken kendisini rahat bırakmadığını, omzunda durup şunları fısıldadığını belirtir:

Tatlım, sen genç bir kadınsın. Bir erkek tarafından yazılmış bir kitabı eleştiriyorsun. Anlayışlı ol, sevecen ol, gurur okşa, aldat, cinsiyetimizin

bütün maharetlerini ve cilveli kurnazlıklarını kullan. Hiç kimsenin senin kendine ait bir aklın ve düşüncelerin olduğunu anlamasına izin verme. Her şeyden önemlisi, saf ol. (Woolf, 2014: 112).

İşte dişil dili bulmak için Woolf'un önerisi, evdeki meleği öldürmektir. Woolf, profesyonel hayatında kendisini zorlayan ikinci bir engelin de “kendi bedeni üzerine yazmak” olduğunu; evdeki meleği öldürmeyi kısmen başarsa da bu ikinci engeli ne kendisinin ne de herhangi başka bir kadının yıkabildiğini söyler (akt. Showalter, 1972: 207). Cixous, bu engellerden kurtulmanın yolunun dişil dili kurmak olduğunu söylerken, dişil dille kurulu metinleri şöyle tarif etmiştir: “Her türlü özgürlüğe izin veren, klasik metinlere benzemeyen, kendisine sınır koymayan; bölümler, başlangıçlar ve bitişler gibi düzenli sınırların olmadığı; hapsetmenin, sınırların olmaması yüzünden birazcık tedirgin eden metinler.” (Cixous, 1984: 55; akt. Atayurt, 2009: 34). Bu anlamda hem içerik hem de biçim açısından kadının kendini kısıtlı, sınırlanmış hissettiği; adım atmaması gereken alanlar, bahsetmemesi gereken konular (kendi bedeni başta olmak üzere) olduğunu hissettiği ölçüde dişil dili kurmak da zorlaşacaktır. Bunu yukarıda bahsedilen “80’lerin özel olanla kamusal olan arasındaki çizgiyi bulanıklaştırdığı” argümanı ile beraber okuyacak olursak kadınların kendi özel alanlarını, kamusal bir alan olan yazın alanına taşıyabilmelerinin neden böyle bir zamana denk geldiğini daha iyi anlayabiliriz.

*Varlık* dergisinin 8 Mart temalı 2017 sayısında verdiği röportajda Birgül Oğuz, dişil yazının tanımını şöyle yapıyor:

Kadın bedenine sahip her yazar kadın-yazar değildir. Tabii burada kadınlığı cinsel değil, siyasi bir olgu olarak ele alıyorum. Demek istediğim ezen-ezilen ilişkisini sınıf ya da ırk üzerinden değil, toplumsal cinsiyet üzerinden kuruyorum. ... Kadın dili dediğimiz şey de bu durumda “sadece vajinası olan insanların kullanabildiği ve anladığı dil” değil, *patriyarkanın ve onun uzantısı olan tüm iktidar şebekelerinin karşısına toplumsal cinsiyet bilinciyle çıkan politik dildir.* (Mart 2017: 10 -vurgular bana ait).

Bu tanımda işaret edilen ve bu yazının da temel argümanını oluşturan “dilin politikliği”ne dayanarak, lirik şiirin hem konusu hem diliyle toplumsaldan uzak, “etliye sütlüye dokunmayan”, biraz “kadınsı”, erkeklerin “önemli” ve “gerçek meseleler”ine değinmediği için daha aşağı bir kültür alanı olarak imlendiğini söylemek mümkündür;

tıpkı kadınların deneyimleri gibi. Adorno'nun, lirik şiirin toplumsal yönünün olduğunu söylediği makalesinin girişinde yarım sayfa kadar bu tezine gelebilecek tepkilere cevap vermesinin nedeni de belki budur: Lirik şiir de lirikle ilgilenen de kadınsıdır, kadınsı olan da “özel”dir, “mahrem”dir; öyleyse lirik toplumsal olamaz. Oysa rekabet, savaş, tahakküm, güç gibi “eril” varsayılan değerlerin paylaşma, empati, barış, sevgi gibi “dişil” kabul edilen değerlerden daha üstün olduğu; “toplumsal”ı belirleyen asıl unsurların bunlar olduğu ön kabulüne dayanan bu yaklaşım benimsenmezse, özel/mahrem/lirik olanla politik olanın iç içe olduğunu görmek mümkündür. Dahası lirik olanın toplumsalla ilişkilendiği, onu etkileyip dönüştürdüğü de söylenebilir.

Ahmet Oktay, “1980 sonrası kadın şairlerin genellikle imgeci şiire yakın durdukları, bireysel/kişisel deneyimlere öncelik tanıdıkları, bu özellikleri dolayısıyla kimi zaman *itirafçı* bir şiir kurdukları söylenebilir” (2004: 87) der. İşte bu “itirafçı” şiir, aslında kadının mahremle özdeş kimliğini ifşası; kadın bedeninin kadınlar tarafından “kadınlar için” yeniden şiire girmesi ve imgenin, Cixous'un bahsettiği şekilde, eril sentakstan koparılıp yeniden kurgulanması anlamına gelebilir.

### **Marmara, Keskin, Madak: Şiirde Dişil Dil Devrimi**

Nilgün Marmara (1958-1987), Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümündeki yükseköğrenimini *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* başlıklı teziyle bitirir. Tıpkı Sylvia Plath gibi 29 yaşında ömrünü sonlandırmaya karar vermiştir. Günlüklerinin yayınlanması da, intiharı da büyük tartışmalara neden olur. Bipolar kişilik bozukluğu teşhisi nedeniyle ilaç kullanması gereken; ama bu ilaçları almayı, entelektüel faaliyetlerini sınırladığı gerekçesiyle reddeden Marmara, yaşamının son döneminde ailesinden, eşinden, çevresinden kendini izole eder (Öz, 2014: 29). Yakın arkadaşı Günseli İnal'ın anlattığına göre, Kadıköy Kızıltoprak'ta dönemin şairleriyle (Ece Ayhan, Haydar Ergülen gibi) bir araya geldikleri evde kimi arkadaşları Marmara'yı “büyüleyici, güzel bir kadın” olarak görmüş; ama bu kadının sayfalarca şiir yazdığından haberdar olmamışlardır (akt. Öz, 2014: 31). Nitekim şiirlerini hayattayken yayımlatmaya çalışmamış, Günseli İnal'a o öldükten sonra yayımlatabileceğini söyleyen bir mektup bırakmıştır. Bu anlamda kendini şair olarak konumlandırılamayan, evliliğinden ve yaşamından memnun olmayan, psikolojik rahatsızlıklarla cebelleşen, anlaşılammış bir kadın şairdir Marmara. Bu çalışmada,

kendisinin yayımlandığını göremediği üç eserinden *Daktiloya Çekilmiş Şiirler; Defterler ve Kağıtlar*'dan yola çıkarak onun şiirini anlamaya çalışacağım.

Didem Madak (1970-2011) da ne yazık ki Nilgün Marmara gibi hayata erken veda eder, ancak bu kendi iradesiyle olmamıştır. On dört yaşındayken annesi Füsün'u kanserden kaybeden Madak, kızı Füsün dört yaşındayken kanser yüzünden gözlerini yumar. Annesinin ölümü ve babasının yeniden evlenmesi, babasıyla arasına mesafe koyar. 18 yaşında evden kaçarak gizlice evlenir. Bu evlilik dört sene sürer (Aras, 2001; akt. Ak, 2018: 11). 41 senelik hayatından geriye bıraktığı üç eser, *Grapon Kağıtları, Ah'lar Ağacı ve Pulbiber Mahallesi*, Türk şiirinin dış sesinin en önemli temsilcilerinden biri olmasına yetmiştir. Anne özlemi şiirinde büyük yer tutar. Buna babasıyla arasındaki mesafe ve kısa süren evliliği de eklenince “aile” meselesinin onun şiirinde bir evsizlik, yuvasızlık temalarıyla ortaya çıktığı söylenebilir.

Son olarak Birhan Keskin (1963-), henüz sözünü söylemeye devam etmekte; ilk kitabı *Delilirikler*'den (1991) bu yana çıkardığı dokuz şiir kitabıyla sadece yeni bir şiir, yeni bir dil değil, aynı zamanda yeni bir dünya umudunu da yeşertmeye devam etmektedir. İlk şiirini 21 yaşında yazan şair, genelde şairlerin ortaokul yıllarında şiir yazmaya başladıklarını, kendisinin geç yazmasına şaşırıldığını belirtir (akt. Yeni, 2009). Yalnız yaşamayı sevmeyen şair, “bir mekânda tek başına olmak duygusu bile beni ürpertir” der (akt. Yeni, 2009). Şiirlerinde de aşk teminin yoğunluğu, hayatı paylaşmayı seven bir şaire işaret eder. Bu anlamda gerçek bir “lirik şair”dir. Her ne kadar 80 dönemi şairleri İkinci Yeni'nin devamı olarak algılansa da, Keskin etkilendiği şairlerin başında “büyük ustam” dediği Gülten Akın'ı anar (Yeni, 2009).

Bu üç şairin şiiri, döneminin şiir atmosferinden bağımsız değildir. Her ne kadar kendi dillerini kurmuş olsalar da bunu, 1980 sonrasının siyasal ve kültürel atmosferinde yaptıkları açıktır. Önceki bölümde bahsettiğim gibi, 1980 sonrası şiiri “içe dönüş”le ifade edilen bir şiirdir. Şüphesiz çeşitli siyasal baskı dönemlerinde şiir dilinin “içe döndüğü”; yani daha kapalı anlatımlarla, imgelerle konuşmaya başladığı doğrudur.

“İmgeci şiir, dünyaya ilişkin açık, hemen okunabilir ve kavranabilir bir anlamı öngörmediği için imge, onda alabildiğine özgürleşmiştir.” (Oktay, 2004: 80). Bu özgürlük alanını bu üç kadın şair dış ses bir dil oluşturmak yönünde kullanır. Ancak bunu

yaparken her üçü de kendilerine has bir yol izlemişlerdir. Didem Madak, Bora Aras'la yaptığı söyleşide İkinci Yeni'yle karşılaştırılmasını şöyle yorumlar:

Kendi serüveninin peşine düşmüş, 'öznel', 'bireye ilişkin' şiir yazar ve şiirde ana öge olarak imgeye yer veren her genç şairi 'İkinci Yeni'den ses taşıyor' yargısıyla baş başa bırakmak bana kolaycı bir yaklaşım gibi geliyor. ... Düşündüğümde onlara göre daha kendiliğinden, daha paldır küldür bir şiir yazdığımı düşünüyorum. (akt. Aras, 2001: 65).

Bu ifade, her üç şairin de İkinci Yeni'den ve genel olarak eril şiirden farkını özetler: Bu kadınlar, tam da Cixous'nun dediği gibi, "kendiliğinden, içlerinden geldiği gibi" yazmış ve bu durum bilinçaltının/bilinçdışının ortaya çıkışına imkân sağlamıştır. Marmara, bunu daha varoluşçu bir tarzda, anlamı tamamen yok sayarak gerçekleştirirken Madak, gündelik ve sıradan görüneni sıra dışıyla yan yana anarak ortaya koymuştur: "Hayatıma kâkül kessem, cinayetler işlesem/ bana yakışır mı Aylâ Abla?" (2014: 27), "Asaletim de sizin olsun bayım rezaletim de/ Beni bir sutyen askısıyla asın." (2014: 38) diyerek eril mantığı kadınsı deneyimle ters yüz eder. Birhan Keskin'in şiirindeyse sık sık, lirik anlatımın ani ve beklenmedik bir ünlemle kesintiye uğramasına rastlarız: "Ben bu çıldırmış vaktin, bu yılan zamanının/ Paramparça edilmiş şairiyim. Ne diyeyim!/ Yine de içimde, çook eskiden kalma bir/ Ya leyl... ya leyyllllllllllllle" (2006: 27).

Dilin kullanımına bir başka darbe de, tabiatın "medeni insan"dan üstünlüğünün vurgulandığı anlarda (bu konuyu temler kısmında ayrıntılı ele alacağım), kelime içindeki harflerin "şedde"lenmesi, anlamsız gibi görünen bir ses tekrarına gidilmesidir: "Klimanjaro'nun karları sevgilim/ Klimanjaro'nun karları/ İnnnniiiiiyor aşağı." (Keskin, 2006: 26). Kendilerini hayvanlarla, vahşi olanla, barbarla özdeşleştiren şairlerin çığlıkları, inlemeleri, hırlamaları, ulumaları şiirdeki bu harf tekrarlarıyla okuyucunun kulağına iyice çarpılır. Öyle ki bunu okuyucunun anlamama ihtimaline karşı şair yol gösterir: "Bu şiirdeki gu-guk-guk sözcükleri/ kumrular taklit edilerek okunacaktır" (Madak, 2016: 37). Çünkü "Onlar korkunç seslerden ve doğaldan hep çekindiler./ Bütün gizem taşıyıcılarına kucak kapadılar." (Marmara, 2006: 33).

Dilde dikkat çeken bir başka unsur, "erkek ağzı" da diyebileceğimiz, "erkeksi" söylemlerin sahiplenilmesidir. Irigaray'ın *parler femme* kavramı, bu erkek ağzının taklidinden güç alır. Irigaray'a göre:

Kadınlar temsil edilmediklerine ve temsil sisteminde hâlihazırdaki tek cins erkekler olduğuna göre, kadınlara ait her şey mevcut temsil sistemiyle bir ilişki içindedir, ancak bir başka yerde icra edilir. Kadınların bu söylem ekonomisine katılmasının tek yolu 'dişile tarihsel olarak yüklenmiş taklit etme'dir (Atayurt, 2009: 26).

Gertrude Postl, Irigaray'ın bu taklit yöntemini şöyle açıklar: “Kadının esas görevi, erkek özneyi ters bir yapıda yansıtarak hayali bir istikrar ve devamlılığı, kendisi hiç görünür olamadan beslemektir. Bir başka deyişle, salt kendisinin görünmeyen bir cinsiyet olarak konumunu yineleyerek Aynı'nın düzeni dâhilinde simgesel değiş tokuşa katılır.” (akt. Atayurt, 2009: 26). Bu “erkek özneyi yansıtırma” tekniği, özellikle “Kızınız küfrediyor, iyi ya diyor sonra Edip Amcası gibi/ Kaçsınlar puştlar.” diyen Madak'ın şiirinde karşımıza çıkar. “İcabında”, “hadiii leeeeynnn”, “okurunu yiyim” gibi sadece “erkek”e değil, “sokaktaki erkek”e ait söylemler şiirin lirik akışına dâhil edilerek yapıbozuma uğratılır Madak'ın şiirinde. Marmara'da da bu tür ifadelere rastlamak mümkün: “Ne işle iştiğal ettiğim sorulacak olursa ..., halt etmişim, halt etmekteyim, halt edeceğim!” (Marmara, 2016: 15).

### ***Kullanılan Temler/ İmgeler***

İmgenin, bu kadın şairlerin şiirlerinde önemli bir unsur olduğunu; onların şiirlerini “imgeci” olarak adlandırabileceğimizi söylemiştim. Bu imgelere ve kullandıkları temlere yakından baktığımızda dişil dilin çatısını fark edebiliriz. Üç şairin şiirindeki ortak imgeleri bulmaya çalışırken bir iskelet elde ettim ve bu imgeleri ev ve yolda olma çelişkisi, Tanrı/Baba'yla konuşmalar, doğaya hükmetmekten vazgeçiş ve kadın bedenini “içeriden” yazmak şeklinde dört başlıkta topladım.

### ***Ev/ Yuva ve Arayış/Yolda Olma Çelişkisi/İlişkisi***

1980 sonrasında şiirin “eve döndüğü” söylenir. “Ev” burada hem kamusal alandan özel alana geçişi hem de şiirde içerikten çok “şiirselliğe” önem vermeyi, şiirin kendisine dönmeyi ifade eder. Örneğin 1980 sonrası Türk şiirinin önemli isimlerinden Haydar Ergülen, 1980'leri hem askeri darbe hem de dünyadaki sosyalist sistemin çöküşü neticesinde yaşanan büyük kırılma noktası olarak tanımladıktan sonra ekler:

“Sonra hepimiz evimize döndük. Bazı arkadaşlarımız ne yazık ki evlerine dönemediler. Kimi öldü, kimi hapishanelerde kaldı, kimi yurt dışına çıktı. Biz şanslıydık, hiç olmazsa eve dönebildik. Yani şiire dönebildik.” (2005: 12).

Ancak ev, hiçbir zaman kadınlar ve erkekler için aynı şeyi ifade etmemiştir. Kamusal alan-özel alan ayrımının keskinleştiği modern zamanlarda ev, kadınların “ait oldukları yer” olarak imlenmiş; kamusal alansa -yani sokak, iş yeri, kahvehaneler, vs.- erkeğe ait görülmüştür. Bu yüzden kadın şairlerin ev tasavvuru da erkeklerinkinden daha farklı olacaktır. Üç şairin de şiirinde iki ev vardır: biri içinde yaşanan, yaşanmak zorunda olunan, bu anlamda hapisane ya da tımarhaneyle de özdeşleşebilen bir “yapı”; diğeryse aranan, yokluğu hissedilen, hiçbir yere ait olamama hissiyle yokluğu daha çok acı veren “yuva”. Marmara, “sobalı ve babalı bir evde büyümüş”lere (2006: 37) “avazım çıktığı kadar gül(üyorum)” derken, eşiyile birlikte gittiği İskenderiye’de de “evini” bulamamış ve *Defterler*’ine şu notları almıştır:

Ev-i-miz: iki kapalı oda biri yatak biri yük odası, bir banyo bol fareli. Nedense dışarı sızıyorlar, *içeriden hep bir tehdit*. ... ev taklidi bu tuhaf, sürreel konutta, koltuğumda, hafif dalga ve rüzgâr seslerine açılmış kulaklarımla, küçük zavallı ellerim, ayaklarımla ben buradayım. (2006: 67 - vurgular bana ait).

Burada Marmara, “ev-i-miz” şeklinde iyelik eklerini ayırarak, aitlik hissini yokluğunu cümle yapısına da işler. İyelik ekinin “-imiz” şeklinde değil de “-i-miz” şeklinde ayrılması; “onun evi” (eşinin) ve “bizim evimiz” ayrımının da vurgulandığını, eşiyile olan mesafesini ve sevgilinin yuva olamayışını ifade ettiğini gösterir. Ev bir türlü bulunamamakta, içerisi de dışarısı kadar “tehdit” içermektedir: “Değil burası bizim evimiz, burası da,/ olmaz bize ev burası, burası değil, burası değil/ diye diye kaç yıl oldu yoldayız.” (Keskin, 2006: 32). Madak ise “ev”in ve “ev”de olmanın getirdiği yükleri sırtlanır, ama akli sokaktadır: “Böylece evde deli beslemeyin uyarılarına aldırmadan/ Ve hiç korkmadan bir deli beslemekten/ Çamaşırların kurumasını bekledim, yemeğin pişmesini” ve yine der ki; “Karanlık sokaklardan biraz korkuyorum/ Ama korkmuyorum da esasında” (2015: 55).

Birhan Keskin için ev de evsizlik de sevgiliyle ilintilidir: “Ömrü gurbette geçenler gibiydim senin yanında/ Duymadın mı, çok söyledim? .../ Bilmedin ki; ben senin gurbetinde delirmemek için/ kalbimin akıyla ördüğüm bir yıldızlı kubbede/ yaşadım”



(2006: 14). Sevgili isterse yuva da olabilir, müthiş bir gurbet/yabancılık hissi de yaşatabilir. Ama ne kadar yaralarsa yaralasin, yine de “o eve döneyim döneyim istedim” (2006: 21) der şair.

Madak, hem evi hem de evin içinde yaşanan her şeyi, “yemeğin pişmesini beklemek”, “sardunyalari sulamak”, “zombi gibi tv seyretmek” dâhil her şeyi şiirine taşırken ev içinde “camların çok kirlendiğini düşünen kadın”la “ne de olsa yağmur yağacak deyip camları silmekten vazgeçen kadın”ı da anlamakta, ikisiyle de duygudaşlık kurabilmektedir. Ev içinin zorundalıklarına sitemini de dile getirir: “...Balkona yorgun çamaşırlar asmayı/ Ki uçlarından çile damlardı.” (2016: 26). Ev ve evde olmak, Madak'ta diğer iki şairden daha farklı bir şeye tekabül eder; o bütün bu “ataerkil düzenin rollerini” alır, sahiplenir, sonra da bundan şiir yapar ki bu başlı başına bütün sistemin alt-üst edilişidir: “Bazı geceler uyanıp sigara içiyorum karanlıkta/ Odamdaki aynada yanıp sönen küçük bir yıldızım./ Musevi bir kadının ruhu dolaşiyor evde, ya da Müslüman/ Ya da ateist bilmiyorum/ *Gelip yamuk tabloları düzeltiyor, biraz çorba içiyor mutfakta...*” (2015: 30 -vurgular bana ait).

Evi düzeltmek, düzenlemek; şair sigara içerken evde dolaşan bir “kadın ruhuna” havale edilen bir göreve dönüşür. Kurtulunamayan “ev içi görevler” söz konusudur. Annelerimizden yadigâr “temizlik takıntısı”ysa “Ne zaman yazmaktan kaçsam/ Banyoyu kireç sökücüye buluyordum.” (Madak, 2015: 70) dizesiyle şiire girer. Bir yandan “Ehlileşmek istemiyorum mu sanki/ Hiç” (2015: 77) derken bir yandan da aslında evde olmasının “ehil”, evcil olması anlamına gelmediğini haykırmaktadır: “...Bizim familya uçar, uçarıdır, uçacağız...” (2015: 21).

Birhan Keskin, Pelin Özer'le söyleşisinde ev'le ilgili şunları söyler:

Bütün evler bir süre sonra kirleniyor, içine hava girmez hale geliyor, rutubetleniyor, o 'yuva' denen naneyi kurmak içindir bütün savaşıımız, ama boşuna. 'Taş Parçaları'nda da bu var, hep o yuvayı ararız ama ne zaman ki bulur ve yerleşiriz oraya, her şey paslanmaya, küflenmeye, eskimeye başlar. O kir bir süre sonra bizi rahatsız eder çünkü biz *bir yandan da havalanmak, temizlenmek, arınmak isteriz. İşte ondan sonra da bizzat kendi ellerimizle kurduğumuz yuvayı yıkarız* (Keskin, 2017 -vurgular bana ait).

Yuvayı kurmak kadar yıkmak da “ev” bulmanın/yapmanın bir parçasıdır. Madak’ın, *Medusa’nın Kahkahası*’na nazire yapan şu sözleriye evi “anlatma”yı da bu sürece dâhil ediyor:

Bu dünyaya, yemeğin pişmesini, bebeğin doğmasını, çamaşırların kurumasını beklerken, çamaşırların kurduğunu, yemeğin piştiğini ve bebeğin doğduğunu yazan bir kadının gelmesini diliyorum. Ayrıca bunları yaparken aklına mukayyet olmasını istiyorum. Ayrıca bebeğe de iyi bakmasını diliyorum. Sıkıntılardan bir ev kurup ayakta tutmasını istiyorum. Bir gün bu olacak. (Madak, 2015: 83).

Ev, ancak bir kadın kendi deneyimini, kendi yaşamını anlatabildiğinde “ayakta kalabilecek”tir. Yoksa yıkılmaya mahkumdur. Madak’ın “Aklına mukayyet olmasını istiyorum” demesi, evin daha önce vurgulanan hapisane/tımarhane *de* olabilme potansiyeline bir gönderme olarak okunabilir.

#### *Tanrı’yla/Babayla/ “Erkekler”le Konuşmalar ve İsyan*

1980 sonrası şiirde tasavvufi öğelere dönüşe rastlanır. Bu durumun ortaya çıkmasında, özellikle İslami edebiyatın/şiirin kendine alan açmasının önemli bir etkisi vardır. Ancak şairler, bu öğeleri kendi tarzlarında kullanmışlardır. Mevcut düzenin kadınları öldüren, erkeklerin lehine bir düzen oluşuna hem doğrudan hem bir dolayımca (Tanrı/baba/sevgili) aracılığıyla isyan etmek, kafa tutmak, bahsettiğim üç şairin dişil yazınını kuvvetlendirir. Şairlere göre, hem dünya hem de edebiyat -özelde şiir- erkeklerin hakimiyetindedir ve bu haliyle adaletsizdir, barıştan uzaktır, “bozulmuştur”. Keskin’in şu dizeleri, hem ev arayışını hem “insanoğlu”nun dünyayı yaşanmayacak hale getirmesine duyulan tepkiyi hem de erkek düzenin barış imkânını yok eden yapısını özetliyor: “... Dünya ılık bir yuvayken/ uyurken, altındayken senin. Kimsenin kuşu kuşkusu yokken/ Öyle saf, öyle saf,/ Yarılmamışken, bir yarımız öbürüyle dururken/ Böyleyken, durup dururken böyle/ Niye bombalarlar bizi Figen,/ Bağdat’ı neden?” (Keskin, 2010: 60).

Madak ise mensur şiiriyle, edebiyatın erkek sahipleriyle alttan alta alay eder: “... İyi şairler çekince uzayan laflar etmekten imtina eder, kendilerini fazla beğenmez, *cinsiyetlerini de öyle herkesin gözüne sokmazlar*. Zaten ben daima iyi bir şair gibi

davranmışımdır. Tilkilerle olan sorunlarım dışında *tereddütte kaldığım hususları cemiyet hayatına fazla yansıtmamışım*.” (2015: 83 -vurgular bana ait). Burada, konu kadın şairler olduğunda “cinsiyetin bir önemi yok, şair şairdir” diyerek şiiri cinsiyetsiz bir alan gibi sunan; ancak erkek olmanın ayrıcalığını, hem edebiyat sahasındaki var oluş anlamında hem de kadın ve erkek bedenlerine dair deneyimleri dile getirebilme anlamında elinde bulunduran erkek şairlere bir isyan, onlara alaylı bir meydan okuma var. “Cemiyet hayatına”, yani kamuya yansıtılması yanlış sayılan kadınlık ve kadın deneyimleri, Madak’ın dilinde ironik şekilde ifade edilmiştir. Bu kafa tutuştan “Tanrı baba” da nasibini alır: “Ey atları bir torba arpa için şaha kaldıran Allah. Bil ki onlar soylu hayvanlar.” (Madak, 2015: 83) diyerek doğanın ve özelde kadın doğasının zapt edilmesine karşı çıkarken bir yandan da “Allah’a akıl vererek” “haddi aşar”.

Allah’la (Tanrı’yla) konuşmalar, üç şairin de şiirinin vazgeçilmez öğeleridir. Tasavvufi kavramlar ve göndermeler, bağlamından koparılmış şekilde karşımıza çıkar: “Turistlere inançsız dönen dervişler/ Dönen dönsün benim başım dönüyor.” (Madak, 2015: 75). Burada yine 1980’leri ve her türlü kültürel değer/pratiğin metalaşarak nasıl pazara dâhil olduğunu düşünürsek inancın da bir turizm malzemesi olmasına eleştiri getirildiğini görebiliriz. Dünya bu haliyle annesini kaybetmiş ve “baba”nın eline kalmış, zavallı bir durumdadır: “Çoktandır öksüz olan dünyaya baktım/ Allah babasıyla baş başa kalmış insanlara/ Poşetin tamamını beş bardak suya boşaltınca,/ Sanki biraz rahatladım” (Madak, 2016: 25). Marmara bu Tanrı babanın “lütfettiği” lokmaya da tamah etmez: “Bir gün tanrı canından bir lokma koparıp bana uzattı. Toktum; geri çevirdim.” (Marmara, 2016a: 57).

İsyanın bir diğer noktası kadın cinayetleridir. Madak ve Keskin’in şiirinde, kadın cinayetleriyle ilgili ifadeler, bu şiirleri lirikten uzaklaştırmış ve politik kısmı örtük olmaktan çıkarıp ayan etmiştir: “Kadınlar öldürülmesin senfonisi/ Şeker de yiyebilsinler notalarla! / ... / Duruşmalara dâhil oluyoruz ara sıra/ Doğrudan zarar gördük diyoruz/ Doğrudan!/ Hakim bağıriyor /Atın bu isterik karıları dışarıya!/ Geçmiyor zapta nedense hiçbir sözümüz (Madak, 2015: 61). Burada erkeklerin kadınları öldürmesinin sistematikliği, yargının eril duruşuna getirilen yüksek sesli eleştirisiyle ifşa edilmiştir. Keskin ise öldürülen kadınların çetelesinin tutulduğu [www.anitsayac.com](http://www.anitsayac.com)’u başlık yaptığı şiirinde şöyle isyan etmektedir:

Bütün kadınlara bundan böyle başka türlü 'ateşli' olmayı  
 'Şiddetle' öneriyorum Aslı  
*Çıkıp iki oda bir salondan*  
 Ateşli silahlar elimizde, Uma'nın kılıcı belimizde,  
 Savunma ve dövüş sporlarında ustalıklı.  
 Anıtsayac'ta bu kadar kadın ismi yeter,  
 Yeter artık, yeter çikalım zıvanadan.  
 (Keskin, 2016: 39 -vurgular bana ait)

Üstelik bunu yaparken Madak'a selam vermekten de geri durmaz: “ 'Kadınlar savaşıdır' diyen Didem Madak'ı selamlayarak, *içimizdeki yerlileri dürtüyoruz.*” (Keskin, 2016: 39 -vurgular bana ait) der. İkinci bölümde Fransız feministlerin, erkeklerin dünyasında kadınların birbirleriyle rekabet içinde olması gerektiğini belirttiklerini söylemiştim. Keskin'in bir başka kadın şaire böyle doğrudan göndermede bulunması, dişil dilin ve dişil kültürün nasıl kurulabileceğine dair feminist bir yorum da getiriyor.

Siyaset-devlet mekanizması, bahsedilen bu isyanın asıl adresidir. “Soluklanmadan böğüren bu siyaset ne güzel” diyen Keskin de (2016: 40), “Aynaya bakma, dağılırsın!/ Toplantı ve gösteri yürüyüşü yapma/ Alınırsın!” diyen Madak da (2015: 48) aynı çığılığı paylaşmaktadır. Marmara, sistemin “insan”ı dönüştürdüğü şeye öfkeli ve bunu ironik bir dille şöyle ifade eder: “Al şekerini bakalım köpek;/ İki işlemden sonra/ İki de dans edersen/ bir şeker daha sana—/ Kendimizle oynayan güçsüz mahluklarız biz, yaptırımla ödülü gönlümüzde barışık tutan.” (Marmara, 2006: 26). Yeğenlerine yazdığı mektuptaysa açık seçik anarşi çağrısı yapar: “Eğer isyan bayraklarını indirirseniz teyzelik hakkımı helal etmem. Yemek yemeyin, uyku uyumayın, evi talan edin, Dilara sen ders çalışma hatta hiç okula gitme, terörü elden bırakmayın. Sürekli devrim! Çocuklara laf yok, ana babaya var!” (Marmara, 2016a: 18). Şair yine “evi talan etmek”le özel alanın kamusalılığına ve politikliğine işaret eder.

1980 sonrasında yükselen neoliberalizm ve açık pazarın bir sonucu olarak oluşan tüketim kültürü, “isyan”ın hedeflerinden biridir. Özellikle yüksek inşaatlar ve gökdelenler bu üç şairin şiirinde -özellikle Birhan Keskin'de- kapitalist sistemin imgeleri haline gelir. Yüksek balkonlardan bakanlara, “gökdelen” insanlarına öfkeli Keskin: “Balkonunuz çok yüksek sizin baş döndürüyor/ Dünya pek alçak bir yer olacak yakında öyle görünüyor.” (2006: 78). “Sana sessiz sakın deniz orman manzarası şehrin içinde/ Bana ev diye dört duvar çatı diye çınlayan bu ne/ ... /Bana

sivri şeyler bu dünya, etimi delsin/ Seni öldürmeyen allah hiç öldürmesin” (Keskin, 2016: 30). Burada (baş harfi küçülen) Allah (baba) da bu erkek düzenin ortağıdır, dolayısıyla isyandan o da payını alır.

“Niye çevrilmiyor hâlâ bir düpedüzlük biraz anlayışa” (Marmara, 2006: 110) diye sorgulanırken cevap yine doğayı ve doğal olanı tahakküm altına almaya çalışan eril sistemde bulunur: “Onlar korkunç seslerden ve doğaldan hep çekindiler./ Bütün gizem taşıyıcılarına kucak kapadılar” (Marmara, 2006: 33). Ama burada zarar da görülse, bu sisteme dâhil olmak, sistem içinde daha fazlasını elde etmek değildir hayal; gerçek amaç bu sistemi yıkmaktır: “Yenildim ben, unutuldum ve üzgün/ değilim inan./ *Büyüktü çünkü onların dünya arzusu/ Benim otların sesiyle kaplı kalbimden/ Söktüm atımı söğüdüün gölgesinden/ Şimdi yol benim yeniden.*” (Keskin, 2006: 71). Sonuçta bütün bu başkaldırı, sonuçsuz ve umutsuz bir öfkeye hapsolmez; yol “bizimdir” ve aydınlıktır: “Birbirine dolanan hayaller yumağıdır hayatımız,/ hayalleri dik tutmak gerekir.” (Keskin, 1999: 32)

Marmara'nın kadın-erkek çatışmasına, eril tahakküme isyanıysa başta umutsuz bir tonda başlasa da sonunda “doğayla uyumlu, barış içinde bir yaşam” idealine inançla ve umutla sonlanır:

*Artık diyor, kadınlar dişlerini uzatsalar, kendi çocuklarının kanını emseler, lezbiyen olsalar, her tarafa o uzun yaşamcıl ve ölümcül dişleriyle saldırsalar da, bu oyun baştan yitiktir çünkü erkek toplumu insanlığı bozdu ve felaket her yanı sarmış bir kez. Zamanın kara saplı bıçağı, kanımca büyük yaralar açtı, o güzel kızılığın kapanması olanaksız bence. Siz erkek fantezisttir, kadınsa pratiktir dediniz. Bunu anlayamıyorum; böylesine ortak bir suç, böylesine danişıklı bir döğüş üretimi varken, ve sürüler bunun ayırdında olmadan. (Marmara, 2016: 124 -vurgular bana ait)*

Burada yine dönemi hatırlamak gerekiyor. Marmara, diğer iki şaire göre daha erken bir zamanda yazdı ve 1980 darbesinin öncesinde de edebiyat çevrelerine dâhildi. Bu anlamda darbe sonrası gelinen noktanın geri dönülemez bir değişime yol açtığını vurgulaması anlaşılır olabilir. Ancak devamında yine de umutsuz değildir: “*Bir gün kadınlar da, ponponsuzlar da, hayvanlar da zamanı tersine çevirecekler inancındayım. Toprağa yetişmeye, zamana ulaşmaya çalışan bütün bu adilikler bir gün zamanı, uzamı, tarihi, yapıntıyı ele geçiremeyeceklerini anlayacaklar, anlaşılacak.*” (Marmara, 2016: 124-125). Özellikle toprağa “yetişme” ve tarihi ele

geçirme, kapitalist kültürel düzenin sürmesi için şart olduğundan bu eleştiri doğrudan bir sistem eleştirisi olarak okunabilir.

### *Doğaya Hükmetme Yanılgısından Vazgeçiş*

Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde insanın doğaya tahakküm kurma isteğini eleştirir: "Uygarlık, hayvansal ve bitkisel yaşam biçimleriyle saf varoluşu hep mutlak bir tehlike olarak görmüştür. ... Doğaya egemen olmak, içeride ve dışarıda, yaşamın mutlak amacı haline getiril(miştir)." (Adorno ve Horkheimer, 2014: 53-54). Doğaya hükmetmek demek, insanın kendi doğasına da hükmetmesi, onu "tabulaştırması"; beden'i, akıldan ayrı ve zapt edilmesi gereken bir nesneye dönüştürmesi demektir. Bu anlamda erkek akılla, kadınsa bedenle tanımlandığından, doğaya hükmetmek demek erkeğin kadına hükmetmesi demektir.

Her üç şairde de rastladığımız en güçlü tem, doğayla barışma, "doğaya kendini affettirme", insanlığın dünyaya yaptıklarından dolayı pişmanlık ve kendini doğayla özdeşleştirmedir. Bunda yine 1980 sonrası kültürel ve siyasal ortamın etkilerini okuyabiliriz; çünkü 1980'ler, hem hızla yükselen tüketim kültürü nedeniyle doğanın ağır tahribatına hem de 68'in "Çiçek Çocuklar"ıyla başlayan çevreci hareketin yükselmesine tanıklık etti. Bu da şiire "betona isyan" ve "doğaya dönüş" metaforlarıyla yansıdı.

Marmara, insanın hayvandan üstün görülmesine ve doğadan uzaklaşmasına dair şunları söyler: "İnsan hasta hayvandır; ama bence insan can çekişme durumundan kendini kurtarmaya çalıştıkça, sağaltabildiği ölçüde insan (*belki de gerçek hayvan!*) olabilir çünkü yaşamın şen döngüsü böyle olmasını dilemektedir ya da ben bu dileği bir buyruk bilmek istiyorum." (2016: 124 -vurgular bana ait). Gerçek hayvan olabilmek, insanın doğaya ve kendine verdiği zarardan kurtulabilmesinin tek yoludur.

Birhan Keskin'in şiirindeyse baştan sona kendini "barbar", "vahşi", "hayvan" olarak tanımlama; kendini penguenlerle, "taş"la özdeşleştirme gibi doğanın bütün "yasak" bölgelerinin temsilini buluruz. Sadece şiirlerinin ve kitaplarının isimlerine baktığımızda bile sürekli bir doğa vurgusuna rastlarız: *Yeryüzü Halleri, Taş, Taş Parçaları, Penguen, Kuğunun Şikayeti, Atlar, Dallar Aralamak, Yaprak, Nar...* Keskin, kendisinin ve şiirinin doğayla ilintisini şöyle açıklar:

*Kendimi doğanın bir parçası olarak görüyor, doğayla bir olmak istiyorum. ... Penguen'de de hep bir ikilem var. Arada kalmakla ilgili şeyler... İyi ki penguen değilim. İki yanda sallananlar ne kol ne kanattır. Ne sarmaya ne de uçmaya yarıyor. Trajik bir durum... Kendimle özdeşleştirdiğim için takılıyorum buna. (Keskin, 2013: 71 -vurgular bana ait).*

İnsanın doğayla barışması kaçınılmazdır Keskin için, çünkü tek çıkış yolu budur ve zaten insanın özünde bu barışıklık vardır: “İnsanın kendi varlığından hoşnut olarak yaşadığı,/ Kendi varlığını haklı kıldığı ve kuşku yok ki, yeryüzü/ İle barışık yaşadığı ve mutlu olduğu bir zaman vardı./ Yoksa bizler bugün bu mutluluğun imgesi için bile/ Bunca telef olmazdık.” (Keskin, 2014: 81). Keskin’in şiir “ben”i, yeryüzüyle bu barışı çoktan gerçekleştirmiş, kendini bulmuştur: “Kırıldım, söküldüm, ufalandım; döndüm, bitiştim tekrar kendime/ Açsan, kırsan, baksan; bütün yeryüzü, her zerremde” (2015: 35).

Marmara da aynı düşü paylaşır, “Devinimi sağlayan, uzayı ve sonsuzu çoğaltan bu kıpkızıl kan bize uzak gezegenleri, kansız varoluşun düşünö...” (Marmara, 2016: 7). “Kuğu ezgisi” şiirinde “kuramadığım güzelliklerin sessiz görünümü/ ulaşılmayanın boyun eğen yansıması” (Marmara, 2006: 103) diyerek bu hayali kuğuda cisimleştirir. Oysa hem “oyalanan” insanla hem de kuşlarla, böceklerle duygudaştır: “Sevdik toprağa karışma zamanını erteleyenlerin/ sıkıntılarını da, kuşları da sevdik, böcekleri de!” (Marmara, 2006: 95).

Bu şairler doğadaki yakınlığı, sevgiyi görmüş -“Bir acı biber bile yanındakine sarılıyordu” (Keskin, 2016:47)-, insan “oğlu”nun bozmadığı ne varsa onunla arkadaş olmuştur: “İki arkadaşım var, köpek!/ Biri uyuz, öbürü dişi” (Marmara, 2016: 9).

### *Kadın Bedenini “İçeriden” Yazmak*

Hélène Cixous’un dişil yazınla ilgili en önemli vurgusu olan kadınların kendi bedenleri üzerine yazmaları meselesini, bu başlıkta tartışacağım. Cixous, kadın bedeni ve cinselliğini, yazın tezinin temeline oturtur; çünkü “(e)rkekler temsil edilemeyen iki şey olduğunu söylüyorlar: Ölüm ve dişil cinsiyet.” (Cixous, 2011: 152). Bu yüzden temsil alanını elde etmenin yolu öncelikle bedeni geri kazanmaktan geçer. Cixous, Freud’un “kadın cinselliğinin keşfedilemez olduğunu belirtmek için” (2011: 152) kullandığı “kara kıta” ifadesine şöyle karşı çıkar: “Kara kıta ne karadır ne keşfedilemezdir: Hala

keşfedilememiştir; çünkü keşfedilemeyecek kadar kara olduğuna inandırıldık. ... Hiçbir şeyi değiştirmediler: Gerçek sandıkları arzularını gerçeklik diye kuramlaştırdılar! Rahipler titresin, onlara *sextelerimizi*<sup>2</sup> göstereceğiz!" (Cixous, 2011: 152).

Bedenin "akıl" karşısında konumlandırılıp aşağılandığı, küçümsendiği ve tabulaştırıldığı bir kültürel temsil alanında bedenle sorunsuz bir ilişki kurmak zorlaşır. Burada bedeni görünür olan ve bedeni üzerindeki hakimiyeti engellenen cins, kadındır. Adorno, modern kültürün beden anlayışını şöyle özetliyor:

Bedene karşı duyulan aşk-nefret modern kültürün bütününe sinmiştir. Beden bir yandan aşağılık, köleleştirilmiş olarak küçümsenip yadsınırken aynı zamanda yasak, şeyleştirilmiş ve yabancılaşmış olarak arzulanır. Yalnızca kültür bedene sahip olunabilir bir şey gözüyle bakar ve beden yalnızca kültürün içinde bir nesne, ölü şey, "corpus" olarak, erkin ve komuta etmenin özü olan zihinden ayrı tutulur. (Adorno ve Horkeimer, 2014: 309)

Yasak, şeyleştirilmiş ve yabancılaşmış olarak arzulanan "kadın bedeni" üzerine yazma ayrıcalığı da erkeğin tekindedir. Kadının kendi bedeni, kendi doğası, kendi deneyimleri ve kendi cinselliği üzerine yazması demek, hem bedenini hem de temsil alanını erkeğin hâkimiyetinden kurtarması demektir. Marmara, Madak ve Keskin'in şiirine kadın bedeni bağlamında baktığımızda, kadın bedeninin bu sorunlu var oluşunun şiire girdiğini görüyoruz. Veysi Erdoğan, Birhan Keskin'in *Ba* kitabıyla ilgili, "Türk şiirinde kadınsılığın biyolojik doğasını yansıtması açısından bir ilk kitap özelliği taşır" der (2013: 85). Bunun nedeni, "kadınlara mahsus haller" denilerek ayıplaştırılan adet görmenin, yani doğurganlığın bir sonu olan menopoz döneminin sancılarının *Ba*'daki temel tem olması diyebiliriz. Keskin, henüz 37 yaşında, çok erken deneyimlediği menopoz döneminin yansımalarını "ağaç", "durmak", "durağanlık", "kurumak" gibi imgelerle şiirine taşır. Bu anlamda aslında ironik bir eylemdir: Bir yandan "Verimsizim, doğuramıyorum" diyerek bedenine işaret eder, ancak bunu şiir olarak "ürettiği (doğurduğu)" için kültürel bir verimlilik ortaya koyar. Kadınların üretimini beden alanıyla sınırlayıp kültürel üretim alanından dışlayan ataerkil sistemin

<sup>2</sup> "Medusa'nın Kahkahası"nın çevirmeni Senem Timuroğlu, çeviriye eklediği bir dipnotta bu terimi şöyle açıklamıştır: "Fransızca kadın cinsel organı anlamına gelen *sexe* ile metin anlamına gelen *texte* sözcüğünün birleşimi." (*Yeni Yazı*, Güz 2011, 11: 152).



“Doğuramayan kadın eksiktir” argümanını şiirine taşıyıp sahiplenerek kültürel üretimde bulunur. “Ağaç duruyor./ Yol da ot da./ Duran bir şey var bende,/ ağaç gibi./ Onu ayaklandırıp, oradan oraya/ gitmek zor.” (Keskin, 2015: 16). Keskin menopoza geçişini öyle “afişe” eder ki *Ba*’daki bir bölümün adı “Monopoz”dur. “Estradiol 5.8” adlı şiiri de menopoza döneminde alınan bir hormon ilacından alır ismini. “Eksildim ben, azaldı içimdeki su/ yeşermiyor cümlem” (Keskin, 2015: 17) diyerek bedenindeki değişimi “eksiklik” olarak alır; ama “yeşermiyor cümlem” derken bile bir cümle yeşertir.

Madak’ın şiirinde de menopoza, doğurmak ve doğumla ilgili imgeler dikkat çeker. “Sanırım artık içimde olduğunu hissettiğim bir meyveyi düşürmeli, altın yumurtayı yumurtlamalıydım ki, yoksa menopoza girecektim.” (Madak, 2015: 91) ya da “Zamanın başı bacaklarımın arasından çıkmıştı/ Eski eski kokuyordum” (2015: 33) derken, yasak bölgelere adım atar. Yazmanın, bir kadın olarak yazmanın/konuşmanın zorluğunu yine beden üzerinden dile getirir: “Rahmin kadar konuşuyorlardı bana/ Hamile kalıyordum oysa durmadan roman kahramanlarından” (2015: 31). Son yazdığı şiirdeyse bedeni kültürün üstüne çıkarır: “Doğdum, doğurdum/ Bir insan nasıl büyüyor gördüm/ Hayatta kalmak için/ Ve hayatta kalmanın yanında/ İnandım şiir bir gevezelikti” (2015: 113).

Madak, Cixous’un dişil yazın tezini adeta poetikası yapmış ve bir söyleşisinde kadın bedenini üretkenliğin merkezine alan şu sözleri söylemiştir: “Yazmak isteyen genç kadınlara sadece şunu söyleyebilirim: Cesur olun. Muhtaç olduğunuz cesaret, rahminizde her ay köpüren ve yeni bir hayat ihtimali taşıyan o kirli kanda saklıdır” (akt. Temizyürek, 2015).

Marmara’nın şiirinde beden, ölümlerle birlikte anılır; yani Marmara, “temsil edilemez” denilen iki şeyi de temsil alanına taşır. “Tüy, kan ve hiçbir salgıyı düşünmeden,/ Kesmeliyim soluğumu doğmuş olmanın!” derken, ölüm anında bile geride kalan bedenin tiksiniş, tabulaştırılan, “görünmemesi” gereken; oysa oldukça doğal yönlerini, tüyleri ve salgıları “anmak” günahını işler: “Yitiyor işte gözardı edilen bedenim,/ Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi.../ Dost, ana baba ve hiçbir umudu düşünmeden/ *Doğramalıyım bu tiksiniş vücudu beynimle!*” (Marmara, 2006: 101 - vurgular bana ait). Beden-beyin/akıl ikiliği ve bedenin tiksinişmesi gereken, aynı zamanda “gözardı edil(en)miş” oluşu, Marmara’da ontolojik bir sorgulamaya

dönüşmektedir: “Bilir miydim yaklaşan karanlığı daha önceleri,/ Son verilebilir yaşamın benimki olduğunu?/ Şendim, şendim ben,/ *Kahkahalarım insanları ürkütürdü!*” (Marmara, 2006: 102 -vurgular bana ait).

“Kadına içsel enerjisini veren güçtür kahkaha, aynı zamanda cinsel bir eylemdir. ... Katarsisin özgür kılma etkisine sahiptir kahkaha.” (Öğüt, 2009: 22). Bu anlamda kahkahanın, “korkunç seslerden ve doğaldan çekinen” insanları “ürkütmesi” normaldir. Nitekim radikal feminist Mary Daly de kahkahayı ve kadınlar arasında üretilen çeşitli ironik şakaları, dişil dilin üretimi için bir yöntem olarak ele alır (akt. Atayurt, 2009: 42).

## Sonuç

Adorno, ideolojiyi Marksist anlamda “yanlış bilinç” olarak ele alırken sanat yapıtlarının “ideolojik” olduğunu söylemenin ve ideolojinin anlamını genişletmenin; sanatın, “hakikati ortaya çıkarma” özelliğine gölge düşürdüğünü; “oyşa sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü[nün], ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleri” (2004: 118) olduğunu belirtir. Bu anlamda şiir de, ideolojinin örttüğü, yok saydığı gerçeği ortaya çıkardığı ölçüde “büyük” olacaktır.

Bu çalışmada, ataerkil ideolojinin üstünü örttüğü cinsiyet(lilik/çilik) gerçeğini ortaya çıkararak dişil bir dil kuran üç şaire odaklandım. 1980 sonrası Türk şiirinin en önemli isimlerinden üçü; Nilgün Marmara, Birhan Keskin ve Didem Madak’ın şiirlerini, radikal feminizmin “kişisel olan politiktir” argümanı ve Fransız feministlerin “dişil dil/dişil yazın” teorisiyle birlikte okuduğumuzda hem dili kullanım biçimleri hem de kullandıkları imgelerle dişil bir yazın kurduklarını görüyoruz. Bu dişil dil, özellikle 1980 sonrasında yükselen neoliberal küresel kültürün “çok seslilik” gibi kavramların arkasına gizlenen; ancak gerek doğal kaynakların, gerek az gelişmiş/gelişmemiş toplumların ve gerekse cinsiyet bağlamında kadınların sömürsüyle yükselen yönünü açığa çıkardıkları ölçüde politiktir.

Bunu nasıl yaptıklarına gelecek olursak, öncelikle doğa-kültür ikiliğine değinmemiz gerekir. Modernitenin Aydınlanma vizyonu, rasyonaliteyi merkeze alan; miti ve mitsel düşüncüyü insanlığın “çocukluk dönemi”ne ait gören; çizgisel ilerlemeci mantığıyla bu çocukluk dönemini geride bırakabilen toplumların “ilerleyebileceklerini” öngören bir epistemoloji üretmiştir. Bu bağlamda “çocukluğun hayvansı doğası” da

geride bırakılmalı, kontrol altına alınmalıdır (Seidler, 1997: 35). Aydınlanmanın bu yaklaşımı ve bunun sonucu ortaya çıkan pozitivizm, özellikle post-kolonyal literatürde “akıl”-“ın “doğa”ya, “batı”nın “doğu”ya ve “erkek”in “kadın”a tahakkümünü rasyonalitenin bir sonucu olarak onayladığı için eleştirilmiştir (Eagleton, 2006; Chibber, 2013). Keskin, Madak ve Marmara’nın şiirleri, neoliberalizmin ve dolayısıyla “ilerlemeciliğin” yükselişe geçtiği bir kapitalist dönemde yazıldıkları için bu sistemin ataerkil ve sömürücü yanını ortaya çıkarmayı başarmaları açısından dişil şiirlerdir.

Her üç şairde de ortak temler olan doğaya hükmetmeye karşı çıkış, tam da bu tarz bir modernliğin sömürücü sonuçlarını afişe eder. Doğaya hükmetmek, yalnızca dışsal doğanın sömürülmesi ve kaynakların sürekli bir üretim-tüketim döngüsünde sınırsızca harcanması anlamına değil; insanın kendi doğasının da bastırılması, ehlileştirilmesi anlamına gelir. Rasyonaliteyi merkeze alan Aydınlanmacı düşünce, aklın karşısına duyguları koyarak bu ikisini birbirinin zıddı olarak kodlamış ve aklı, duygulara üstün tutmuştur. Akıl erkekle, duygularsa kadınla özdeşleştirildiği için aklın duyguya üstünlüğü, erkeklerin kadınlara üstünlüğü olarak karşılık bulmuş; duygularını “kontrol edemeyen” erkekler dişileşme tehlikesiyle karşılaşmıştır. Doğaya hükmetmekten vazgeçiş, doğayla barışma ve kendi “hayvansı” doğasını keşfetme, dişil dil için bu yüzden önemlidir. Feminizm ve ekolojik hareket, sağ ve sol politik ayrımlarının kadınları ve doğayı tahakküm etme isteğinde ortaklaştığını ortaya koymuşlardır (Seidler, 1997: 38). Her iki akımın da 1980 sonrasında yükselmesi, tam da bu eleştiri üzerinden okunduğunda anlam kazanır. Nasıl ki dişil bir dil, üzeri örtülen bu ataerkil ve sömürgeci ideolojiyi aşikâr kılıyorsa dişil kültür de doğaya hükmetmekten vazgeçişle birlikte okunabilir ve yaratılabilir.

Kişisel olanın, yani deneyimlerin, bilgi kaynağı olarak görülmediği; sadece deney ve gözleme dayalı rasyonel pozitivist anlam dünyası; kadınların ve sömürülen diğer türlerin (buna üçüncü dünya toplumlarını da ekleyebiliriz) kontrol edilmesi gerektiğini; aksi halde çocuksu geçmişe ve hayvansı doğaya teslim olunarak geri gidileceğini öne sürer. Oysa feminist hareket ve feminist eleştiri, kişisel deneyimden azade bir bilginin olamayacağını; eleştirmenin kişisel konumunun (yaş, cinsiyet, etnisite, coğrafya, vs.) eleştirilen nesneyi algılayışını ve dolayısıyla bilgi üretimini etkileyeceğini savunur. Bu anlamda dişil dil, tam da kişisel olanın, bedene dayalı deneyimin yazıya aktarılmasıyla kurulabilir. Ev içi deneyimlerin (evden kaçış, evi

kurmak, evi düzelmek de dahil); kadın bedeninin (menopoz, adet görme, cinsellik, vs.) şiire taşınması, ataerkil ideolojinin yok saydığı ve üstünü örttüğü gerçeği gösterdiği ölçüde politiktir. Keskin, Madak ve Marmara, lirik şiiri hem politik hem de dişil bir yerden kurmuşlardır.

## Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (2004), *Edebiyat Yazıları*. Çev., Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis.
- Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev., Nihat Ülner ve Elif Öztarhan İstanbul: Kabalıcı.
- Ak, Gülşah (2018). *Didem Madak'ın Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir Çalışma*. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep.
- Asiltürk, Baki (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Atayurt, Didem (2009). *“Dişil Dil”: Bir Örnekleme Olarak 1990’larda Türk Edebiyatında “Kadın” Şairler*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Bristow, Joseph (1996). “Coventry Patmore and the Womanly Mission of the Mid-Victorian Poet”. *Sexualities in Victorian Britain*. Andrew H. Miller ve James Eli Adams (der.) içinde. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Cixous, Hélène (1976). “The Laugh of the Medusa”. Çev., Keith Cohen ve Paula Cohen. *Signs* 1(4): 875-893.  
[http://www.jstor.org/stable/3173239?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3173239?seq=1#page_scan_tab_contents) Erişim tarihi: 28.04.2017
- Cixous, Hélène (2011). “Medusa'nın Kahkahası.” Çev., Senem Timuroğlu. *Yeni Yazı* 11: 152-153.
- Chibber, Vivek (2016). *Post-Kolonyal Teori ve Kapitalizmin Hayaleti*. Çev., Afife Yasemin Yılmaz. İstanbul: İletişim.
- Eagleton, Terry (1998). “Postcolonialism and ‘Postcolonialism’ ” *Interventions* 1(1): 24-26. DOI: 10.1080/13698019800510071.
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı.
- Encyclopædia Britannica Editörleri (2017), “Lyric Poem”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/lyric> Erişim Tarihi: 8.08.2019
- Eradam, Yusuf (2006). “Kadından Şair Olmaz” *Bianet*, 16. 12. 2006  
<https://m.bianet.org/biamag/kultur/89083-kadindan-sair-olmaz> Erişim Tarihi: 20. 08. 2019.

- Erdoğan, Veysi (2013). "Birhan Keskin Şiirinin Topografyası." *10. Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyumu Birhan Keskin Şiiri ve Ba. Ahmet Tüzün ve Yüksel Büyükuysal (der.) içinde. İstanbul: Metis.*
- Ergülen, Haydar (2005). "Söyleşi: Biz yenilginin şiirini yazdık. Artık bu bitmeli." *Derkenar* 11(Ekim): 10-20.
- Grimes, Linda Sue (2019). "Lyric Poetry: A Brief Introduction." *Owlcation*, 1.05.2019, <https://owlcation.com/humanities/Lyric-Poetry-A-Brief-Introduction> Erişim Tarihi: 8.08.2019.
- Gürbilek, Nurdan (2009). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Hanisch, Carol (2013). *Kişisel Olan Politiktir: Radikal Feminizm Üzerine*. Çev. A. Nazar Erişkin ve Halil Duranay. Kocaeli: Kült.
- Ives, Kelly (2007). *Cixous, Irigaray, Kristeva: The Jouissance of French Feminism*. United Kingdom: Crescent Publishing.
- Keskin, Birhan (1999). *20 Lak Tablet+ Yolcunun Siyah Bavulu*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Keskin, Birhan (2006). *Y'ol*, İstanbul: Metis.
- Keskin, Birhan (2014). *Kim Bağışlayacak Beni*. İstanbul: Metis.
- Keskin, Birhan (2015). *Ba*. İstanbul: Metis.
- Aras, Bora (2001). "Obur bir şiirim var, hayatımı yiyor durmadan." Didem Madak'la söyleşi, *Varlık* 1121: 63-65.
- Madak, Didem (2015). *Pulbiber Mahallesi*. İstanbul: Metis.
- Madak, Didem (2016). *Ah'lar Ağacı*. İstanbul: Metis.
- Madak, Didem (2016). *Grapon Kağıtları*. İstanbul: Metis.
- Marmara, Nilgün (2006). *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*. İstanbul: Everest.
- Marmara, Nilgün (2016). *Kağıtlar*. İstanbul: Everest.
- Marmara, Nilgün (2016a). *Defterler*. İstanbul: Everest.
- Metin, Ali K. (2015). *Şiirin Adaleti:1980 Sonrası Türk Şiiri Üzerine Eleştiri ve Tahliller*. İstanbul: Metamorfoz.
- Oğuz, Birgül (2017). "Cinsel Kimlik ve Biyolojik Cinsiyet Arasında Edebiyatta 'Kadın'" *Varlık* 1314: 10.
- Oktay, Ahmet (2004). *İmkânsız Poetika*. İstanbul: Alkım.

- Öğüt, Hande (2009). "Kahkaha: Kadının Vahşi Cinselliği, Vurucu Silahı." *Fotografya* 22, <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=463,0,0,1,0,0> Erişim tarihi: 11.09.2019.
- Öz, Cansu (2014). *Nilgün Marmara'nın Hayatı ve Şiirlerinin İncelenmesi*. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Rize.
- Seidler, Victor J. (1997). *Man Enough: Embodying Masculinities*. Londra: SAGE.
- Showalter, Elaine (1972). "Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers." *The Antioch Review* 50(1/2): 207-220.  
<http://www.jstor.org/stable/4612511> Erişim tarihi: 8.08.2019.
- Şakir, Şükran (2019). "17 Mayıs 1987: Dayığa Karşı Dayanışma Yürüyüşü." *Çatlak Zemin*, 17 Mayıs 2019. <https://catlakzemin.com/17-mayis-1987-dayaga-karsi-dayanisma-yuruyusu/> Erişim tarihi: 17.06.2019.
- Temizyürek, Mahmut (2015). "Didem Zamani (ve kadın ve şair)". *T24*. 20 Nisan 2015. <http://t24.com.tr/k24/yazi/didem-zamani,156> Erişim Tarihi: 27.04.2019.
- Yeni, Hacer (2019). "Birhan Keskin'le Birkaç Saat" *Elle*, Eylül 2019  
<https://www.metiskitap.com/catalog/interview/3028>, Erişim tarihi: 11.09.2019