

Ataerkil Kültürel ve Toplumsal Düzendeki Kadın İmgesinin Temsili: *Dışlanmış Kadın*

Esin Gören*

Representation of Woman's Image within Patriarchal Cultural and Social Order:

The Excluded Woman

Abstract

This study focuses on the problematization of the woman's image within the male dominant social order and the social, cultural, ideological representations of women in a masculine text in the novel The Excluded Woman by Luigi Pirandello, a major representative of the modernist novel in Italian literature. As the first prosaic probe of the author, the novel is studied within the concepts of sex, gender, the institution of marriage, the woman's fight for liberation and gender politics in line with the interdisciplinary approach of the feminist literary criticism. While tracing within the text the representation of woman's image functioning relevantly to the patriarchal cultural and social discourse, it is claimed that the contradictions in the production of man's image as a power mechanism should be brought up for discussion.

Keywords: Sex, gender, identity of woman, institution of marriage, public sphere, private sphere, patriarchal discourse.

The confusion of marriage with morality has done more to destroy the conscience of the human race than any other single error.

George Bernard Shaw

Giriş

İnsanın edebiyat metninde nasıl temsil edildiği epistemolojik bir sorundur. Yazarın, insanı nasıl biliyor ve nasıl algılıyorsa yarattığı karakterleri de gününün kültürel ve ekonomik ortamında yaşatarak bu bağlamda kurgulaması kaçınılmazdır bir bakıma. Jale Parla'nın deyişiyle, çağının tanığı

* Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi, İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

olan yazarın yaşadığı topluma ait toplumsal, ideolojik ve sanatsal örüntüleri üretimlerine yansıttığını varsaymak yanlış olmaz.¹ Bu çerçeveden yaklaşıldığında, tiyatro oyunları, öyküleri ve romanlarıyla başlıca modernist yazarlar arasında yer alan Luigi Pirandello, on dokuzuncu yüzyıl sonunda İtalya'nın bölgesel konumunu aşamadığı ve birliğine henüz kavuştuğu bir dönemde dünyaya gelmiş; dönemin tarihsel ve politik sonuçları ideolojisine yansımış; inançların içeriğini yitirdiği materyalist bir dünyayı imleyen endüstri çağı insanının kişilik bölünmesini beraberinde getiren yabancılaşmayı derinden hissetmiştir. Pirandello, yaşadığı çağın ruhuna uygun olarak modern yaşamı sürdürebilmesi zorlaşan, iç dünyalarıyla öne çıkan, parçalanmış, hayatın bütününe uyum göstermekte zorlanan marjinal insan tipini yapıtlarına taşır. Toplumsal ağın içine hapsolmuş, evlilik ve aile kurumunun içinde çıkmaz, gerçeğin muğlaklığı karşısında sorunlu kapitalist düzenin yarattığı anti-kahramanların kol gezdiği yapıtları kuşkusuz çağının doğalcı poetikasına ve İtalyan gerçekçi yazınının pozitivist etkisine meydan okur niteliktedir. Maddeleşen dünya karşısında kişilik arayışını, her ne kadar, genel anlamıyla erkek kahramanlar üzerine yoğunlaştırsa da anlatıların tümünde kadın karakterler ön plandadır. Kadın tipolojisi, bir yandan İtalyan toplumunda olumlanan kutsal aile kurumunun içinde cinsel kimliğinin farkına varamayan ya da evlilik kurumunda cinsel kimliğini yitiren şekliyle – evlat, eş, anne - “kurban bakire”² konumunda öne çıkarken bir yandan da metres-kadın konumunda yadsınır ve ataerkil dizge tarafından anlatının sonunda çoğunlukla cezalandırılır. Bu yazı, metinlerinde, ağırlıklı olarak, toplum kurallarının dışında yaşayabilmenin olanaksızlığının bilincine varan bireyin yabancılaşmasını, yalnızlığını, iletişimsizliğini vurgulayan Pirandello'nun ilk romanı *Dışlanmış Kadın (L'esclusa)*'da erkek egemen toplumsal düzen içinde 'kadın imgesi'ne bakışını nasıl sorunsallaştığını ele almaya çalışmaktadır.

Pirandello'nun yapıtlarını evrensel kılan bireyin iç dünyası, toplum karşısındaki konumu, rastlantının keyfiliği, gerçeğin göreceliği, kimlik arayışı gibi izlekler, bu ilk romanda 'kadın imgesi' üzerinden kurgulanır. On dokuzuncu yüzyıl sonu İtalyası'nda İtalyan Birliği'ne katılmasına rağmen

¹ Batı edebiyatında hangi çağlarda hangi edebi karakterlerin öne çıktığı konusu için bkz., Jale Parla “Edebiyatın Karakter ve Tip”, *Kitaplık*, Sayı: 83, Mayıs 2005, YKY, İstanbul, s.77-80.

² *Sei personaggi in cerca d'autore* adlı tiyatro oyununda yer alan “Non è una donna, è una madre” (O bir kadın değil, bir annedir.) cümlesinde olduğu gibi yazarın feminist bakış açısının eksikliğini öne çıkaran sayısız hegemonik erkeklik ve geleneksel ataerkil söylem örneği tüm anlatılarında erkeklerarası diyalogların bir parçasını oluşturur. (Luigi Pirandello, *Maschere nude*, Vol.I, Ed. Italo Borzi-Maria Argenzano, Newton, Roma 1993)

dışarıda bırakılmış, batıl önyargılarla tutsak edilmiş, yaşadığı tarihsel düş kırıklığı nedeniyle güvensiz ve şüpheli Sicilya toplumunun gelenek, inanç ve töreye dayanan köhne, yalnız ve tutucu yapısını yansıtan anlatıda, çevre ve olay örgüsü kısıtlı, yer yer tekdüze, anlatı kişileri ve anlatı tekniği dönemin gerçekçi yazınına paraleldir; ancak, Pirandello'nun anlatı kişilerinin iç dünyalarına psikolojik bir derinlikle yaklaşması ve burjuva ideolojisiyle çatışan, bu yüzden dışlanan, trajik varoluşunu fark eden insan tipini canlandırması özgün bir çeşitlilik gösterir. Diyebiliriz ki, genel olarak Pirandello'nun tüm metinlerinde bireyin iç çatışmalarını ele alan söylemi, insanın inanç, alışkanlık ve ideoloji gibi engellerle gerçeği algılayışındaki çarpıtmalar, incelediğimiz romanda bu kez 'kadın imgesi' üzerine odaklanır. Erkek/kadın imgeleri bedensel farklılıkların yanı sıra farklı rol modelleri gibi toplumsal inşaları da işaret eder. Feminist eleştiri kuramının temsil mefhumunu öne çıkaran disiplinlerarası³ yaklaşımı doğrultusunda okuyacağımız *Dışlanmış Kadın* biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet, aile ve evlilik kurumu, kadının özgürleşme mücadelesi, cinsellik politikaları gibi kavramlar bağlamında okunacaktır. Çalışmaya konu olan romanın kadın başkışısı Pirandello'nun daha sonra yazacağı roman, öykü

³ Burada disiplinlerarası doğrultuda okuma vurgusu, feminist eleştiri kuramının ilk evresini oluşturan erkek yazarların yapıtlarının kadın gözüyle okunmasına dayanan feminist yaklaşıma paralel olarak yapılan yazınsal metin incelemelerine yöneliktir. Genel anlamıyla, yirminci yüzyılda gelişen feminist eleştiri kuramının ilk dalgasında yazın metninin tarihsel, ideolojik, kültürel ve toplumsal konumuyla ilişkilendirilerek incelenmesini, biçim ile içeriğin birlikte değerlendirilmesini savunan bu disiplinlerarası yaklaşım, benimsenen kadın- erkek rollerinin yazın metnindeki izlerini sürer. Kadının toplumca belirlenen konumunu her yönüyle inceleyen bu çalışmalar kadının bireysel ve toplumsal varoluşunu biçimlendirmiştir. Kadının "ötekileştirildiği", ikincil konuma itildiği saptamasından yola çıkan Simone de Beauvoir'un *La Deuxième sexe* (1949) adlı kitabındaki "Kadın doğulmaz kadın olunur." ve "Bilinen tüm toplumlarda kadın hep öteki/başkası olarak ele alınmıştır." iddiasına dayanan bu varoluşsal fenomenoloji çerçevesinde kategorileştirilen değerlendirmede erkeğe göre tanımlanan, erkeğin tahakküm alanı olan kadın arketipinden kurtuluşun yolu "nesne" olmayı reddedip "özne" olmaya yönelmekle mümkündür. Cinselliğin politik bir kodlama içerdiğini savunan Kate Millet *Sexual Politics* (1969) adlı yapıtında ele aldığı erkek yazarların, romanlarında ataerkil düzen içinde kadına bakışını inceler. Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar'ın yazdığı *The Mad Woman in the Attic* (1979) adlı kitapta ise erkek yazarların yapıtlarındaki iki tür kadın tipinden söz edilir: Uysal, iffetli, erkeğe boyun eğen Bakire Meryem'in simgelediği 'evdeki melek' ve Havva ile özdeşleştirilen ataerkil düzene başkaldıran iffetsiz 'canavar kadın' tipi. Böylece bu klişeler üzerinden okunan metinler aracılığıyla erkeğin kadına bakışı ortaya çıkarılmaya çalışılır. Feminist eleştiri kuramı hakkında bazı Türkçe kaynaklar için bkz., Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1994; Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev.: A. Baki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1997; Sibel Irzık-Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce. Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

ve tiyatro oyunlarında ürettiği birçok kadın karakterinin prototipi olarak ele alınabilir. Öykü ve oyunlarında kadın kahramanlara daha empatik yaklaşan ve zaman zaman onlara çıkış yolları üreten erkek anlatıcılar, taşra ortamında gelişen geleneksel aile algısı ve evlilik kurumunun baskılayıcı sisteminin yansıtıldığı romanlarda kadın imgesine karşı çoğu zaman sorunlu ve acımasızdır; kadın karakterler hep kaybeden tarafı temsil ederler.

Kapana Kısılmış Kadın İmgesi: Evdeki Melekten Düşmüş

Kadına Giden Sancılı Yol

Luigi Pirandello'nun henüz yirmi altı yaşındayken yazdığı *Dışlanmış Kadın* (1893) romanında, kocasını aldattığına inanılan bir kadının masum olmasına karşın kocası tarafından evden kovulması, erkek egemen toplumun cinsiyete dayalı kimlik tanımlarına karşı gelmeye, kamusal alanda kendine yer açmaya uğraşsa da erkeğin gücü üzerine inşa edilen sosyal yapılaşmanın dışına çıkamaması ve nihayet toplumun dayattığı modeli kabullenerek, yani bu kez başka bir erkeğin isteğine boyun eğerek ihaneti gerçekleştirdiğinde ise kocası tarafından yeniden kabul edilmesiyle sonlanan olay örgüsü içinde romanın başkışısı Marta Ajala'nın özgürleşme ideallerinin iflası konu edilmektedir.

Marta Ajala, Sicilya toplumunun ataerkil aile ve evlilik algısı içinde sıkışmış kadın imgesini temsil eder. *Dışlanmış Kadın*, her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl Batı edebiyatında *Bildungsroman* tanımıyla adlandırılan bilinçlenme romanlarına yaklaşılsa da, anlatı kahramanı toplumun kadına dayattığı modele direnmesine karşın istediği yaşamı kuramadan başladığı noktaya geri döner: Avukat Gregorio Alvignani'nin gönderdiği aşk mektubunu okurken yakalanan ve masum olduğu halde kocası Rocco Pentàgora tarafından ihanetle suçlanarak evden kovulan, baba evine döndüğündeyse ilk olarak erkek egemen toplum pratiğinden çıkamayan kendi babası Francesco Ajala, sonra da Sicilya'nın kapalı geleneksel kültürü ve toplumun arkaik zihniyeti tarafından dışlanan Marta'nın, dönemin orta sınıf kadınları için toplumsal kabul görebilecek tek iş alanı olan öğretmenlik mesleğiyle geçimini sağlama ve yeni bir hayat kurma çabası yine toplumsal düşünce yapısının engeline takılır. Sicilya'nın ataerkil toplum düzeninde ev işleri, dikiş nakış, yemek gibi işlerle evlilik kurumunun özel alanına hapsedilmiş, kocaya itaatle görevli 'evdeki melek' konumundaki kadın, erkekle ilişkilendirilen kamusal alana girmeye çabaladığında dışlanır, engellenmeye, 'kötü kadına' dönüştürülmeye çalışılır.

Kemikleşmiş toplumsal cinsiyet imgeleriyle örülü bu sosyal düzenin kadına tanıdığı hareket alanı son derece kısıtlıdır. Egemen sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin meşrulaştırıldığı aile ve evlilik gibi burjuva kurumlarının dışına sürüklenen kadın kahraman, kişilik arayışı ve özgür olma dürtüleriyle hareket etmesine karşın toplumsal onay görmez. Kadını hapseden, dışlayan bu kapalı ortam Marta'yı kurtulmaya çalıştığı ihanetin tam ortasına Gregorio Alvignani'nin kucağına sürükler. Ancak bu yenilgi ironik şekilde tersine işler, anlatının sonunda karısını ihanetle suçlayan Rocco Pentàgora ihanet gerçeğe dönüştüğünde, farklı okumalara/yorumlara meydan verecek şekilde, bu kez Marta'yı geri isteyecektir.

Bu kısa açıklamadan yola çıkarak, şimdi yakın bir okumayla metnin anlatı stratejilerini incelemeyi deneyelim: Pirandello, *Dışlanmış Kadın* başlığıyla okurunu daha işin başında toplumsal cinsiyet söylemi açısından uyarır. Anlatı metnimizin başkışisi Marta Ajala kutsal aile bağları içinde hapsolmuş, 'çevre baskısı' nedeniyle 'dışlanmış', sahip olduğu yetenekleri gün yüzüne çıkarmaya çalışsa da engellenen, 'kurban' konumuna başkaldırma bile içten içe bu konumu benimseyen bir kadındır. Roman boyunca erk imgesi sayılan 'baba' ve 'koca' figürleri, kadını sürekli kontrol altında tutan, tahakküm eden ve kısıtlayan konumdur. Ataerkil dizgede erkek imgesi kurgulanmış bir kadın imgesi üzerinden yapılandırılmaktadır; aslında daha yakından bakıldığında, metin boyunca kadın üzerinden güç sağlamaya çalışan tüm erkek karakterler zayıf ve kusurludur: Toplumsal cinsiyetin belirlediği erk ve otorite üzerine inşa ettiği erkek kimliğinin en sudan sebeplerle sekteye uğramasıyla kendini alçalmış ve yenilmiş hisseden Marta'nın babası Francesco Ajala başta olmak üzere, karısını sevmesine karşın ataerkil düzenin kurallarından çıkamayan Rocco Pentàgora; kadınlar hakkında klişe yargılara varmış, ailesindeki tüm erkeklerin 'boynuzlanma' kaderine mahkûm olduğuna tartışmasız inanan Rocco'nun babası Antonio Pentàgora; kapitalist toplumun erkek rolüne yakıştırdığı aktif, akıllı ve entelektüel dünyayı simgeleyen Gregorio Alvignani; görüntüsü nedeniyle toplumdan dışlanmış "oklu kirpi" lakabına uygun "hilkat garibesi kadar çirkin" ve bedeninin deformasyonunun yarattığı trajik takıntısıyla Matteo Falcone; tutuk ve korkak yapısı nedeniyle "öğretmencağız" diye çağrılan Attilio Nusco; kendini beğenmiş, "hindi gibi kabarak" erkini dayatan Pompeo Emanuele Mormoni; Marta'nın teyzesinin yeteneksiz, sıkıcı ve kompleksli oğlu Paolo Sistri; tartışmalı erkek kimliğinin arkasında kırılğan, kılıbık Don Fifo yapay birer erk rolüne sığınır. Diyebiliriz ki, tüm bu erkek figürler, ataerkil normların onlar üzerinde dayattığı yaptırımlar

sonucu yaralanmış benlikleriyle sağlıklı duygusal ilişkiler kuramayan, maço, saldırgan, şiddet yanlısı ya da tutuk, silik, pasif ve aciz kişiliklerdir. Hepsi de aslında erkeklik imgesi altında ezilmiş, gerçek duygularını açıklarlarsa alaya alınacakları kaygısı içinde kadına karşı geliştirdikleri öğrenilmiş savunma mekanizmalarıyla yalnız kalmaya mahkûmdur aslında.⁴

Buna karşın, kadın imgesine dair geleneksel değerlere bağlı diğer kadın karakterler daha başlangıçta erilin ayrıcalığını öne çıkararak erkek hegemonyasına koşulsuz teslim olmuş, başkaldırmayı akıllarından bile geçirmeyen, ataerkil toplumun temel örüntüleri olan suskun, sadık, masum, dindar, pasif, itaatkâr geleneksel rol kalıplarını olumlayan, toplumsal cinsiyet açısından ikincil konumlarını kabullenmiş, babanın şerefini temsil eden evdeki el değmemiş bakire kız -Marta'nın kardeşi Maria-, kocanın şerefini temsil eden faziletli anne -Marta'nın annesi bayan Agata- rolleriyle ötekileştirildikleri özel alanlarında tepkisiz kalırlar. Kadının zayıflığı üzerine kurulan sosyal yapılaşma evde oluşan bir kadın kültürünü beraberinde getirir: Özgürleşme, birey olma hakları ellerinden alınan bu kadınlar öğrenilmiş bir edilgenlik içinde önce itaatkâr evlat, sonra itaatkâr eş, en sonunda da itaatkâr anne olmak için dünyaya geldiklerine inandırılmışlardır.

Bu kadın tipolojisinden -bir süreliğine- sıyrılan Agata'nın arkadaşı Anna Veronica ise gençliğinde ilkökul öğretmenliği yaparak kamusal dünyada geçimini sağlamayı başarmıştır. Ancak bu nedenle 'evdeki melek' klişesine uymaz. Nitekim olay örgüsü içinde erkeğe ait kamusal alana geçtiği için cezalandırılması kaçınılmazdır. Metinde Anna Veronica'nın bedeniyle ilişkilendirilen ve cinsellik içeren betimlenmesi de bunu olumlar:

“O zamanlar, birçok delikanlı tutkulu doğasından yararlanmayı umarak ona kur yapmıştı. Ama Anna, içinde sakladığı en ateşli ve samimi aşkı verebileceği adamı beklediğinden kendini korumasını bilmişti.”
(Pirandello 2011: 39)

Yine de, arkadaşının abisiyle cinselliği bedeninde deneyimlemesi onu kadına sunulan bir dizi verili kültürel ve tarihsel kodlardan uzaklaştırır; bir kez yanılmış, şeytana uymuş kadın artık toplumsal cinsiyet normlarının dışına

⁴ Çağdaş Türk edebiyatından üç romanın erkek imgeleri üzerinden okunmasıyla kadının dışlandığı bir dünyada erkeklerin de kaçınılmaz olarak zedelenip yalnızlaştığını savunan ayrıntılı bir çalışma için bkz., Zeynep Ergun, *Erkeğin Yitdiği Yerde*, Everest Yayınları, İstanbul 2009.

itilmelidir. Bu yüzden metinde onunla evlenmek isteyen başka bir gence daha önce yaşadığı cinsel deneyimi anlattığında, erkeğin onunla cinselliği paylaşmaktan geri durmamasına karşın evlenmekten vazgeçmesi erkek egemen düzenin getirdiği kaçınılmaz sonuçtur. Nitekim toplumsal cinsiyet kurallarını ihlal etmenin sonucu olarak ataerkil toplumun belirlediği cezalara maruz kalan Anna Veronica, öğretmenlik görevinden atılarak kamusal alandan dışlanır; “neyse ki” karnında taşıdığı çocuk da doğar doğmaz ölür; lekelenen onuru, “yalnız ve utanç içinde” Tanrı’ya sığınarak huzura kavuşabilir ancak. Artık Anna Veronica toplumsal pratikler içinde kimliğinden ve kadınlığından vazgeçmiş, ataerkil düşünme biçiminde bilgi/yardımcı kadın arketipine yaslanarak kiliseden çıkmaz olmuştur.

Anlatıda Mekânsal Belirleyimler, Olay Örgüsü Üzerine Gözlemler

Dışlanmış Kadın iki ayrı mekânda geçer: İlk bölümün mekânı Marta’nın yaşadığı Sicilya’nın küçük bir kasabasıdır; ikinci bölümün mekânı ise Palermo kentidir. Batıl inançlar, tabular ve önyargılarla çevrili kasabanın boğucu etkisi anlatı kişilerinin hareket imkânını kısıtlayan bir alanı betimler. Yollar, meydanlar, kilise ve kasaba halkının topluluk olarak yer aldığı tüm kamusal alanların baskıcı, boğucu etkisinden anlatı kişileri ev gibi özel alanlara kaçarak kısmen kurtulabilirler. Ev, kadınların kamusal yaşamın dışına itildikleri, üretim alanında ikincilleştirildikleri alanı temsil eder. Palermo kenti ise Marta’nın kimse tarafından tanınmadan rahatça sokaklarında dolaşabileceği, “özgür” olabileceği bir mekândır. Ancak kentte de erkek karakterler peşini bırakmaz: Toplumun ötekileştirdiği bir diğer karakter Matteo Falcone ya da özgürleşmesine müsaade etmeyen kocası Rocco gibi dışarıdan gelen ve onu eve dönmeye zorlayan toplumsal cinsiyet politikalarına dayalı engelleyiciler Marta’yı kamusal alandan uzaklaştırmaya çalışırlar.

Metindeki üçüncü tekil anlatıcının anlattığı olay örgüsü *in medias res* tekniğiyle başlar. Güney İtalya’nın küçük bir kasabasında yaşayan Antonio Pentàgora’nın evindeki akşam yemeği sahnesi dönemin gerçekçi yazınının izlerini taşır. Antonio Pentàgora, ataerkil sistem içinde babasının, kendisinin ve şimdi de büyük oğlu Rocco’nun ailedeki tüm erkekler gibi karıları tarafından aldatıldığına gönülden inanmaktadır. Marta’ya milletvekili adayı avukat Gregorio Alvisani tarafından yazılan aşk mektuplarını bulunca karısını kapı dışarı edip baba evine dönen Rocco, kültürel ve toplumsal düzenin baskısı

altında karısını ihanetle suçlamakta, karısına aşk mektupları yazan Alvingani ile düello yapmayı planlamaktadır. Kocasından evden kovulan Marta'nın da döneceği tek yer yine baba ocağıdır. Ancak, ilk olarak kendi babası Francesco Ajala tarafından kabul görmeyecek, dışlanacak, işlemediği bir suç yüzünden eve kapatılacaktır. Marta'nın "uzun zamandır her türlü sıkıntı ve acıyla başa çıkmayı öğrenmiş" olan annesi Agata, kızına destek çıkmaya çalışsa da kocasının tüm aileyi sürüklediği felaketi engelleyecek güce sahip değildir. Agata evliliği boyunca öğrenilmiş cinsiyet normları üzerine inşa ettiği tabulaşmış kabuller doğrultusunda "ikiyüzlü" ve "kötücül" oyunlar geliştirmiştir:

"Kocasının onun hakkında iki yanlış izlenim edinmişti: Kötücül olduğuna ve ikiyüzlü olduğuna inanıyordu. Sık sık kocasının böyle düşünmekte hiç de haksız olmadığını kendisinin de kabul etmek zorunda kalması, onu daha da üzüyordu. Çünkü, birbirlerini bir türlü anlayamadıklarından, bazen kocasının asla onaylamayacağını bildiği bazı şeyleri gizlice yapmak zorunda kalıyor ve sonra da onu kandırıyordu." (Pirandello 2011: 23)

Agata'nın öğrendiği bu kalıpların evlilik kurumu içinde kendine yaşam alanı açmak için geliştirdiği mekanizmalar olduğu ve varlığının kurum içinde olumlanmamasının yarattığı bir tezahür olduğu apaçıktır. Bu durumu Simone de Beauvoir şöyle betimler:

"Kadının aleyhine sarfedilen 'kadında doğruluk ve titizlik kavramı yoktur, kadın ahlak nedir bilmez, kadın en aşağılık anlamda çıkarıcıdır, yalancıdır, oyuncudur, hep kendini düşünür...' gibi sözlerde doğru bir yan vardır. Ama işte kadının bu kötü kişilik özellikleri onun doğasından değil, içinde bulunduğu durumda hep ikinci cinsiyet olmasından kaynaklanır." (Aktaran: Direk 2009: 36)

Her halükârda Agata'nın kocasını sakinleştirme çabaları boşa çıkar ve Francesco Ajala, hem kendini hem de tüm ailesini eve kapatır; artık o da erkeğe ait olan kamusal alanın dışına çıkmış, kadına ait olan eve kendini hapsederek hem kendini hem de ailesindeki tüm kadınları cezalandırmaktadır. Erkek egemen toplumsal düzende kızı tarafından onurunun lekelenmesine inandığından

acı ve utanç içinde kapandığı odada yapayalnız ölür. Marta ise hapsedildiği evinde ölü bir çocuk dünyaya getirir. Böylece kocası tarafından ihanetle suçlanan ‘iffetsiz kadın’ın kutsal bir rolü simgeleyen ‘anne-kadın’ olma hakkı da elinden alınmaktadır. Kederli üç kadın, Marta’nın kız kardeşi Maria, annesi Agata ve toplum tarafından dışlanmış bir diğer kadın Anna Veronica, başlarına gelen felaketi suskuyla kabullenmiş, dua ederek ve dikiş dikerek kapalı ev ortamında yazgıya boyun eğen, erkek egemen söylemin yarattığı yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm kadınları temsil ederler. Geleneksel bir yaklaşımla toplumsal cinsiyete göre klişeleştirilmiş rolleri öğrenen bu kadınlar kendi kişisel statülerinden habersiz, kimlik bilinçleri gelişmemiş, hayatı deneyimlememiş, ürkek, erkeğe göre karşıda, kıyıda, altta olan kadın tipleridir.

Sicilya özelinde, toplumun köhnemiş değerlerinin dışına çıkamayan ve kendinden ‘güçsüz’ olanı ezerek iktidarının gücünü gösteren her koşulda yalnız ve aslında hepsi çıkışsız erkek figürleri ise metin boyunca erkek söylemin temsili haline gelir. Sözgelimi, metinde benzer özellikler taşıyan iki baba karakteri de eril kimliği temsil eden güçlü, kocaman cüsseli, tüylü, hantal bedenleriyle, aile kurumu içindeki saldırgan, buyurgan, cezalandırıcı konumları, şiddete meyilli ruh halleriyle erkek egemen toplum normlarını işaret etmektedirler. Ancak yakın bir okuma yapıldığında her iki baba figürü de alingan ve hassas iç dünyalarıyla kendilerini kuşatan/dayatmacı bu erkek söylem içinde yalnız ve çaresizdir. Örneğin Rocco’nun babası Antonio Pentàgora’nın sözleri toplumsal bilinçaltının yansıması olarak içten içe öğrenilmiş erkek benliğinin ne kadar örselenmiş olduğunu yansıtır:

“Ben yaşamak için çaba harcıyorum. Sağlık desen gırla bizde, bundan gerisi içinse Tanrı’nın lütfu yanımızda. Ayrıca, herkesin bildiği gibi kadınların mesleği kocalarını aldatmaktır zaten. Ben evlendiğimde, evladım, deden de bana sana söylediklerimin harfi harfine aynısını söylemişti. Senin beni dinlemek istemediğin gibi, ben de onu dinlemek istememiştim. Doğrudur! Herkesin deneyimi kendine. Karım olacak Fana’nın ne olduğunu sanıyordum ben? Senin karının olduğunu sandığın şeyin tamı tamına aynısını Rocco’cuğum, yani bir azize olduğunu. Hakkında kötü konuşmuyorum, ne de kötü olmasını isterim. Siz de şahitsiniz. Annenize yaşamını sürdürmesi için

gerekeni veriyorum ve sizin yılda bir defa Palermo'ya ziyaretine gitmenize izin veriyorum. Aslına bakılırsa bana büyük iyilik yapmıştır anneniz: Ana babaların sözünü dinlemek gerektiğini öğretmiştir bana.” (Pirandello 2011: 9)

Kod İhlalleri/ Başkaldırının İşaretleri: Kadının Yeniden İnşası

Romanın bu normlara başkaldıran tek ‘âsi’ kişisi Marta ise, bu eril ve tutucu ortam içinde erkeğe ait olan kamusal alanda kendine yer açabilmek, yazgısını bozabilmek, toplum tarafından ona biçilen kocasını aldatan iffetsiz kadın rolüne itiraz edebilmek için öğretmenlik sınavlarına hazırlanmayı seçer. Yine de toplumsal baskıdan kurtulma hayalleri kurarken bile içinde bulunduğu olayın çözümsüzlüğünü sezmekte ve özne olarak kadın kimliğini sorgulamaktadır:

“Boğazında hep o rahatsız edici, bunaltıcı düğüm vardı. Etrafında gittikçe yoğunlaşan ve somutlaşan kötü bir talih görüyordu. Önceleri, bir üfleyişte dağılabilecek boş bir sisti, adeta anlamsız bir gölge gibiydi. Gitgide sertleşti, onu, evi, her şeyi ezmeye başladı; Marta artık ona karşı bir şey yapamıyordu. Bir *olay* vardı. Artık kendisinin uzaklaştıramayacağı bir olay vardı. Onun için ve herkes için çok büyük bir olay. Kendi vicdanında bütün bu olup biteni tutarsız da olsa, bu gölge, bu sis kaya gibi sertleşmişti. Olayın etkisini üstünden gururlu bir aldırmaşlıkla silkip atacağına, onun altında en önce ezilen babası olmuştu oysa. Olay sonrası başkası mı olmuştu artık Marta?” (Pirandello 2011: 58)

Kadını erkeğe bağımlılığından kurtaracak olan şey çalışma yoluyla gelen ekonomik özgürlüğünü kazanmasıdır. Halbuki Beauvoir'dan hareketle dünya “erkeklerin malıdır”. Bütün iş yaşamı erkeğin ihtiyaçlarına göre kurgulanmıştır. Kadınları içkinliğe ve edilgenliğe mahkûm eden bu dünyada kadın üretici ve etkin olduğu ölçüde aşkınlığa erişecektir. Buna karşın kamusal yaşama çıkan kadının kadınlığından vazgeçmesi istenmektedir. (Direk 2009: 31)

Nitekim evin kapalı ortamından kamusal alana çıkmaya çalışan Marta toplumu oluşturan ‘namuslu’ insanların engeline takılacağını tahmin edemez: Sınavı kazanmasına rağmen okuldaki ‘masum’ kızlarını eğitecek ‘iffetsiz’ bir öğretmeni istemeyen erkeklerin/babaların baskısı yüzünden tayini engellenir.

Kocası Rocco da karısının yapmaya niyetlendiği mesleğe anlaşılamaz bir küçümsemeyle yaklaşır: “Öğretmen! Öğretmen ha! Bir zamanlar karım olan o kadın şimdi öğretmenlik yapacak ha!” (Pirandello 2011: 86) Karısının erkeğe ait olan dünyaya girmesi onun erkeklik onurunu zedeler. Bu yüzden kimseye sezdirmeden ona bakmayı, gereksinimlerini karşılamayı teklif ederek, Marta’nın özel alandan, yani kadının yeri olan evden çıkmamasını ister. Ne de olsa erkekler tarafından oluşturulmuş toplumsal cinsiyet modelleri kadını eve mahkûm etmiştir bir kez. Marta kocasının yardım teklifini kabul etmese de, bir başka erkeğin, Gregorio Alvignani’nin himayesiyle öğretmenliğe atanabilir ancak. Kendi gücüyle değil, yine bir erkek sayesinde kamusal alana girebilecek ve yine onun desteğiyle küçük kasabanın kasvetli, dedikoducu ortamından kente, Palermo’ya gidebilecektir. Anlatıcı, bir kez daha kadın imgeye kendini tek başına gerçekleştirme imkânı tanımaz. Efendi-köle diyalektiğini sıkı sıkıya işleten ataerkil sistem içinde kadın ancak erkeğin yardımı, onayı ve desteğiyle bir yerlere gelebilir; bu bakımdan Marta’nın özgürlüğüne kavuşmak için verdiği mücadele anlatının her adımında sekteye uğrar. Palermo kentine yerleşen Marta’ya ve onunla birlikte gelen annesi ve kız kardeşine kimse tarafından tanınmamak kentin sunduğu ‘özgürlük’ ihtimalini temsil eder:

“Hangi yöne gideceklerini bilemeden bir-iki şey almak için evden birlikte çıkıyorlardı. En gösterişli olanlara girmekten sakınarak bir o mağazanın, bir bu mağazanın vitrininin önünde duruyorlardı. Şehrin sokaklarında kaybolup, tanımadıkları bir sürü insanın, biteviye koşuşturmasının ve patirtinin arasında bu kayboluşta bir tür rahatlama hissediyorlardı: Orada onları kimse tanıımıyordu; insanların kötü bakışlarına maruz kalmadan istedikleri yere gidebilir, istedikleri yerde özgürce oyalanabilirlerdi.” (Pirandello 2011: 110)

Ancak Marta, kentin sokaklarında dolaşırken bile güzelliğine çevrilen gözlerden suçluluk duyar. Kadının, üstelik bir de evliyse erkek dünyasına ait bir alanda erkekler tarafından arzulanması, benliğine, cinsiyetine sahip çıkamamış Marta için de erkek söylemin izlerini taşır:

“Gelip geçen insanların hayranlık dolu bakışları Marta’nın içten içe canını sıkıyordu. Bazen daha az ilgi çekmek için saçlarını gelişi güzel tarıyordu. (...) Ama saçlarının bu dağınık halinin bile istemeden de

olsa onu daha da güzelleştirdiğini fark ediyordu. Hızla önünden geçtiği ayna, gelip geçenlerin bakışları, mağazaların vitrinleri şahitti buna.” (Pirandello 2011: 111)

Feminist felsefeci Luce Irigaray’ın⁵ Batı kültürünü tekinsiz bir kültür olarak tanımlayan ve kadındaki taklit kavramının olası politik açılımlarını sorgulayan kuramından esinlenen bir okuma yapıldığında Marta’nın da, dişliliğini/güzelliğini gizlemeye çalışarak her şeyin erkek öznenin söylemi olduğu mevcut dünyaya adım atarken dişi kimliğinden feragat ettiği söylenebilir: Çünkü kadınlar kendilerini korumak için, ataerkil düzenin görünürdeki doğallığını taklit etmek, asli farklılıklarını gizlemek mecburiyetindedir; yani “cinsel açıdan farklı olan öteki” konumlarını da kaçınılmaz biçimde kaybetmek, dolayısıyla mevcut söylemsel ekonomiye katılmak için kaçınılmaz olarak önceden inşa edilmiş olan eril temsil tarzlarını taklit etmek zorunda bırakılırlar. (Aktaran: Postl 2009: 146, 147)

Marta, ‘güzel’ olmanın yani erkeğin arzulanacağı nesne olmanın, erkek egemen toplum düzeninde beraberinde sorun getireceğini, hele evli bir kadının başka bir erkek tarafından istenmesinin sonuçlarını fark eder:

“Her dürüst kadına, çirkin olmadığı takdirde, birilerinin ısrarlı bakışlarla bakması kolaylıkla mümkündür. Kadın aniden bunu fark edince etkilenebilir, güzelliğinin sezilmesinden hoşlanabilirdi. Hiçbir dürüst kadın, vicdanının derinlerinde, o etkilenme ya da hoşlanma anının günah işlemek anlamına geldiğini düşünmezdi. Bir an için başka bir yaşam, başka bir aşk fikrini hayal etmiş, içinde uyanan o bir anlık arzuyu düşlemiş olsa bile... Sonra çevresindeki şeyler, durumunun, görevlerinin bilincine varmasını, toparlanmasını sağlar, aklını başına getirir ve her şey orada sona ererdi... Kısacık anlar! Sanki herkesin içinde tanıdığımızdan farklı bir ruha aitmiş gibi görünen tuhaf fikirler, ani çılgınlıklar, tutarsız, gizli düşünceler kıpırdamaz mıydı? Sonra bu kıpırtılar söner ve eski kasvetli gölge ya da bildik sakin ışık geri dönerdi” (Pirandello 2011: 31)

⁵ Luce Irigaray’ın kadınların dilsel altüst ediş politikası için bkz., Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev.: A. Baki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1997, s. 170-178.

Halbuki, Palermo kenti Marta için kısa süreliğine de olsa, çocukluğundaki mutlu ve tasasız günlerini çağrıştıran, çocukken ayırđına varamadığı toplumsal baskıdan uzak, geçmiş bir anı gibi özgürce kendini ifade edebileceğine inandığı mekânı temsil eder. Metinde erkek imgesini temsil eden baba ve koca figürlerinden bağımsız kendi başına ayakta durabilmesine, kararlar alabilmesine olanak sağlayan bir mesleği/kazancı vardır artık; erkeğe muhtaç değildir; pasif, masum, itaatkâr, hamarat ve sessiz klişeleşmiş kadın imgesini temsil eden evdeki diğer kadınların (annesinin/kız kardeşinin) geçimlerini sağlamaktadır ve kendi öznel özerkliğine kavuşmuştur kendince:

“O günlerde ruhunda sonsuz bir barış, sükûnet ve iç huzuru hissediyordu! Marta'nın küçükken yaşam hakkında beslediği parlak ve neşe dolu his yeniden uyanıyordu. Mutluydu, kazanmıştı; işe yaradığını hissediyor, yaşamaktan zevk alıyordu. Güneşin doğuşunda, önce Norman Sarayı'nın önünde bulunan Vittorio Meydanı'ndaki ağaçların altından, sonra da Porta Nuova'nın ötesindeki Calatafimi Caddesi'ndeki ağaçların altından geçerken yeni açan yaprakların hafif kıpırtısı ne kadar da güzeldi. Sanki dağlar, sert taşlardan değilmişçesine gökyüzünün uçuk mavisinde soluk alıyor gibiydi.” (Pirandello 2011: 112)

Metinde yer alan az sayıdaki bu bol ışıklı betimlemenin aksine, Marta'nın erkek imgesi tarafından içine düşürüldüğü tüm olaylar evin ışsız, loş, kasvetli karanlık odalarında gerçekleşir. Karanlık ortamlar, ev, oda, yatak ve örtülerin altına sığınılan klostrofobik iç mekânlar kadının içine düşürüldüğü çıkışsızlığı temsil ederken, yukarıda da alıntıladığımız ışıklı ortamlar Marta'nın erkek egemenliğinden sıyrılıp, özgürleştiği, kendini gerçekleştirebilme ümidini taşıdığı anlara tekabül eder.

Ancak Palermo'da kendini gerçekleştirme umudu yine erkek imgenin engeliyle karşılaşır: Toplum tarafından dışlanan öğretmen Matteo Falcone'nin tiksindirici ve saplantılı aşkı, Attilio Nusco'nun Marta için yazdığı dokunaklı şiiri, kocası Rocco'nun kasabaya dönmemesinde “ciddi bir engel, güçlü bir sebep” olduğuna inanarak ihanet fikrini destekleyen bir delil bulmak için kente gelmesi Marta'yı yine kaçmaya çalıştığı sistemin içine iter. Kentin ışıklı sokaklarından evin karanlık kuşatıcılığına dönerek, başına gelenleri anlamlandırmaya çalışır; özgürlüğüne/kimliğine kavuşamamanın sıkıntısını

derinden hissetmektedir; anlatının erkek söylemin içine hapsolmuş anlatıcısı Marta'yı yine çıkışsız ve kendine güvensiz kılar:

“Sadakatinin kanıtı, ona yapılan bir saldırı karşısında kendini tecrübesizce savunmasıydı, masumdu. Karşılığında namusuna dil uzatılmıştı, karşılığında babası onu körü körüne cezalandırmıştı! Ve bütün olanların cezası ona kesilmişti: Parasızlık, iflas, yoksulluk, kız kardeşinin yıkılan hayalleri. Yalnız, hasta, yasta bir kadına hâlâ atılan iftiralar ve insanların acımasız hakaretleri. Hakkını soylu bir şekilde savunmak, zekâsıyla, çalışıp çabalayarak ona sürülen haksız lekeden kurtulmak mı istemişti? Yok öyle yağma! Onuru kırılmış, iftiralarla taş tutulmuştu. Zaferinin ödülü buydu işte! Üzüntüler, haksızlıklar, bomboş bir yaşam, tüyler ürpertici bir ucubenin isteklerine, zavallı bir ödleğin ürkek ve zayıf arzularına, diğerinin kendini beğenmişçe aşâğılıklarına maruz kalmıştı. Dışına atıldığı yaşamın her yanı taş ve diken doluydu.” (Pirandello 2011: 133)

Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet modellerine, toplumsal olarak kısıtlanmış ve biçimlenmiş erkek egemen düşünce yapısına geri dönen Marta, masumiyetini kanıtlayamayacağını, öz kimliğine kavuşamayacağını, kadının belirlenmiş tarihsel ve toplumsal yazgısından sıyrılamayacağını içten içe kabullenmiştir. Yine de içinde bulunduğu telafisi imkânsız koşulların belirlediği ‘kurban’ rolüne isyan etmek, onu mahkûm eden eril kültürün toplumsal dayatmasından öcünü almak ister:

“Peki niçin kurban olmalıydı o? O galip gelmemiş miydi? Bir ölü başkalarını yaşatabilir miydi? Yaşama hakkını kaybetmek için ne yapmış olabilirdi? Hiç, hiç... diğerlerinin aşikâr adaletsizliğinin cezasını niye o çekmeliydi öyleyse? Sadece adaletsizliğini değil, hakaret ve iftiralarını da. Ne de haksız yere yargılanmasının telafisi mümkündü. Nitekim kocasının ve babasının yaptıklarından sonra onun masum olduğuna kim inanırdı artık? Katlanılan bunca acının hiçbir karşılığı yoktu öyleyse: Sonsuza dek yenilmişti. Masumiyeti içini yakıyordu, oç almak istiyordu ve

onun yerine öcünü alacak kişi gelmişti.” (Pirandello 2011: 143)

Ucu Açık Metin: Teslimiyet Bir Boyun Eğiş Olarak mı Yoksa Bir İntikam Aracı Olarak mı Okunmalı?

Gregorio Alvingani'nin Palermo'ya gelmesi Marta'yı sis, gölge ve karanlıkla özdeşleşen ölüm/ mağlubiyet duygusundan parlaklık, ışık, mavi ve güneşle temsil edilen yaşam/ yengi duygusuna davet eder. Ancak yaşama geri dönmek eril dünyayı temsil eden Alvingani'nin isteğine boyun eğmek anlamına da gelmektedir. Alvingani'nin gelişi örtülü olarak cinsel mesajlar da içermektedir. Eril dünyaya ait kamusal alana geçerken kadın kimliğinden uzaklaşan, güzelliğinin dikkat çekmemesi için saçlarına ve giysilerine özenmeyen, cinsiyetsiz bir kimlik oluşturmaya, annesi ve kız kardeşi için yaşamaya çalışan Marta'nın, dünyevi zevkleri temsil eden Alvingani'nin kente gelişiyle yaşamdan haz almaya ve kadın olarak varlığının/cinselliğinin yeniden farkına varmaya başladığını düşünmek mümkündür. Ancak Marta'nın söylemiyle aktarılıyor olsa da Alvingani'nin olay örgüsüne yeniden dahil edilmesi eril amaçlara hizmet eder. Erkek egemen söylemi içselleştirerek güçsüz olanın güçlü olana itaatini kabullenen Marta'nın, Gregorio Alvingani'nin isteğine boyun eğmekten başka çaresi olmadığını olumlayan anlatıcı, kadının erkeğe teslimiyetini şöyle dile getirir:

“Yanında yürüyen ve ansızın onu alıp götürmeye gelen o gözüpek ve nazik adama ait olduğunu hissediyordu ve Alvingani'nin sanki onun üzerinde doğal bir hakkı, Marta'nın da onun ardı sıra gitme zorunluluğu varmışçasına onun peşinden gidiyordu.” (Pirandello 2011: 152)

Elbette buyurucu iktidarı simgeleyen erkeğin peşi sıra gitmesi erkek egemen düşünce yapısında kadının bilinçli olarak tercih edebileceği ve isteyerek gerçekleştirebileceği bir eylem olamaz. Erkeğin evine kadar gelen kadının teslimiyeti kaçınılmazdır. Görüleceği gibi Pirandello'nun kadın imgesine bakışını somutlayan bu sahnede “rızası olmadan teslim olan” Marta, Alvingani'nin isteğine teslim olurken yine edilgen bir konumdadır. Kadının istemli bir seçim sonucu cinselliğini yaşamasının imkânsızlığını vurgulamak istercesine anlatıcının Marta'nın teslimiyetini betimlediği satırlar kadının haz

alma hakkının yasaklanmasının dönemin toplumsal parametrelerini simgelemesi açısından önemlidir:

“Taş kesilmiş gibi uyuşmuştu. Konuşmaya kalkışsa sanki sesi çıkmayacaktı. Dönmek mi? Ama Marta artık oradan ayrılmak istemiyordu ki: Alvignani’nin kollarının arasından ayrılmak istemediği için değil, orada en derinlere yuvarlanmış, herkesin onu itmek için çaba harcadığı, arkasından aceleyle iteleyerek sürüklediği son noktaya ulaşmış gibi hissediyordu kendini artık. (...) Ve onu bekleyen Alvignani sonunda ona sahip olmuştu; sanki çektiği bunca acı, onun üzerinde hak iddia etmesine neden olmuş gibi, böylesine kolayca ona sahip olmaya gelmişti. İşte bu yüzden, onu görür görmez karşı koyamamış, istemeden de olsa, kendinden bu kadar emin olan Alvignani’ye teslim olmuştu. İstemeden! Marta’yı en çok şaşırtan bu olmuştu.” (Pirandello 2001: 156)

Zaten bu noktada, erkek merkezli görüşün indirgemeci zihniyetine paralel işleyen kurguda erkeğin isteğine ulaşmasından sonra cinsel olarak elde edilen kadından sıkılması kaçınılmazdır. Anlatıcının bakış açısıyla Alvignani’nin bakışının çakıştığı söylem iç düşünceler yoluyla okuyucuya aktarılır. Böylelikle birkaç ay sonra Alvignani’nin hissettiği “rüyayı andıran o ilk şaşkınlık, Marta’yı ilk gördüğündeki ve içinde aniden uyanan o yakıcı arzu” yavaş yavaş uçup gider. Marta’yla buluşmalarının ardından derin bir soluk alan, Marta’nın düştüğü bu duruma acıyan Alvignani, onu kırmadan ve kendi konumuna zarar vermeden içinde bulunduğu koşullardan kurtulmanın yollarını düşünmeye başlar:

“Mektup yazıp herhangi bir mazeret ileri sürerek gitse, Roma’ya dönse miydi? Acil bir iş nedeniyle aniden çağrılabilirdi. Belki böylece Marta biraz sakinleşir ve bir karar verebilirdi. Yok, uzun uzadıya düşününce, çok sert olacağından bu çareyi eledi. Belki açıkça bitirmeyi önermek kendisi için değil ama zaten çok acı çeken Marta için daha iyi olurdu. Ama Gregorio Alvignani nahoş bir olayla karşılaşmamak için bu çareyi de bir kenara bıraktı. Bu noktaya Marta’nın kendi isteğiyle gelmesini beklemek daha isabetliydi.” (Pirandello 2011:163)

Anlatının ilk sayfalarından başlayarak, Pirandello'nun kadın imgesini sorunsallaştırması, Marta'nın dayatılan modellere karşı güçlü bir duruş sergileyememesi, erkeğe bağımlı kadın rolünden uzaklaşamaması ve ikiye bölünmüş, yasak ve tabularla örülmüş toplumsal ağın içinde kısıtlanmasıyla temsil edilir. Anlatıcının eril bakış açısına göre Marta'nın içine düş(ürül)düğü bu durumdan kurtulması için fazla çaresi yoktur: Ya Alvignani'nin metresi olmayı kabul ederek onunla Roma'ya gidecek, ya varoluşçuluğun öncüsü Sören Kierkegaard'ın “ölümcül hastalık”⁶ olarak nitelediği umutsuzluktan kurtulabilmek için yaşamına son verecek, böylelikle ataeril dinin etkisiyle yapılandırılan burjuva ahlakına ve feodal düzenin kalıntısı olan erkek egemen düşünce yapısına göre kirlenen namusunu temizleyecek ya da son çare olarak bir başka erkeğin, bu kez kocasının himayesine, iktidarına sığınacaktır.

Tam da bu noktada, melodrama alışık on dokuzuncu yüzyıl okuruna hitap eden bir yaklaşımla kurgulanan olay örgüsü içinde kocası Rocco Pentàgora tifo olur, ölümle burun buruna geldiğinde karısına duyduğu ihtiyaç artar, onu “affeder” ve geri ister. Bilindiği gibi, Pirandello'nun insanın iç dünyasına olan ilgisinin sebepleri arasında karısının ruhsal travmaları gibi kişisel nedenlerin yanı sıra Sigmund Freud'un psikanaliz kuramının etkisi de son derece önemli yer tutmaktadır.⁷ Bu açıdan bakıldığında, “liberal ideolojinin fetişleştirdiği aile kurumunu”⁸ inceleyen Freud'un karşı cinsi sahiplenme ve kendi cinsinden ebeveyni safdışı etme konusundaki duygunun tezahürü olarak fallik dönemde çocuğun anneyi istemesi ve babaya duyulan korku ve nefret hissini vurgulayan Oidipus Kompleksi'ne ilişkin görüşlerine paralel olarak metinde Rocco'nun babasının otoritesine sonunda başkaldırarak Marta'yı yeniden istemesi ve affetmesi, babasını aldattığı için evden dışlanan annesini de tekrar istemesi ve affetmesi olarak da okunabilir. Metnin sonunda Rocco'nun ölmek üzere olan annesinin başucunda Marta'ya karşı duyduğu karşı konulmaz arzu ve nefret çatışması da bu okumayı destekler niteliktedir.

Bu bağlamda metni Freudcu ve Lacancı varsayımları kendi tarzında gözden geçirerek feminist kuramın psikanaliz ve Hegel sonrası Avrupa

⁶ Bkz., Sören Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, çev.: M. Mukadder Yakupoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

⁷ Sigmund Freud'un *Düşlerin Yorumu* (1900) adlı kitabının yayın yılı ile Luigi Pirandello'nun *Dışlanmış Kadın* (1901) romanının yayın yılının yakınlığı bu etkilenmeyi desteklemektedir.

⁸ Freud'a dayalı olmakla birlikte Freud karşıtı feminist bir yorumla ele alınan kadın kimliği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Jale Parla, “Kadın Eleştirisi Neye Gerçekleştirdi?”, Sibel İrzık-Jale Parla (derleyenler), *Kadınlar Dile Düşünce. Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s. 26-30.

felsefesiyle bağlarını araştıran Julia Kristeva'nın semiotik/sembolik ayrımı doğrultusunda okuduğumuzda, Rocco'nun annesinin yanında karısının bedenine karşı yeniden duyduğu şiddetli arzu, semboliğin yol açtığı toplumsal kısıtlamalarla "oğlan annesine bağlılığının yerine ilerde karısı olacak başka bir kadına duyacağı bağlılığı geçirmek zorundadır. Libidosunu (...) ve cinsel dikkatini annesi olmayan kadın(lar)a saklamalıdır." (Aktaran: Chanter 2009:98) açıklamasını olumlayan bir çıkarsamadır.

Toparlayacak olursak, Pirandello'nun tüm metinlerinde görülen gerçek ve görünüş arasındaki çelişki, nesnel gerçeğin yadsınması, bir başka deyişle gerçeğin göreceliği izleği bu ilk romanında da metnin sonunu belirler: Zina yaptığına inandığı karısını evden kovar ve ancak zina gerçekleştiğinde onu geri isteyen Rocco'nun psikolojik yapısının değişkenliğine göre gerçeği yorumlayışındaki karşıtlık Pirandello mizahını da gözler önüne serer. Rocco'nun karısını geri istemesini bir tür rahatlamayla karşılayan Gregorio Alvignani için Marta'nın kocasına geri dönmesi en uygun çaredir. Bu çareyi bilinç düzeyine taşıyarak Marta'yı ikna etmeye çalışır:

"Kocanın yeniden barışma önerisine memnun oldum. Sana aşık olan benim için değil ama bana aşık olmayan senin için, dayanılmaz olan bu duruma daha fazla katlanamayacağımı düşündüğüm için, anla beni! (...) Seni benim kollarıma itenin diğerleri olduğunu sen kendin söyledin... Ve şimdi, anlamıyor musun, gerçek intikam bu olacak. Senin yerinde olsam, bir an bile tereddüt etmezdim! Düşün! Masumken seni cezalandırdılar, dışladılar, namusunu lekelediler; şimdiyse, kendi isteğiyle, arzunla değil, diğerlerinin seni itmesiyle kusur işledin. Senin için fark yok! Kusur işlediğinde seni masum sayıp şimdi geri alıyorlar, şimdi geri istiyorlar! Git! Orada hepsine hak ettikleri cezayı ver!"(Pirandello 2011: 175)

Ancak Marta'nın aklından geçen çözüm bambaşkadır. Çünkü erkek egemen düzende, toplumsal pratiklere göre anne rolünün yüceltici algısı nedeniyle, ihanet suçuyla itham edilen kadının anne olma hakkı yoktur. Bu yüzden Marta baba evine döndüğünde karnında taşıdığı kocasının meşru çocuğunu ölü doğurur. Şimdiyse ihanet gerçekleşmiş ve gayri meşru bir çocuğa hamile kalmıştır. Bu durumda içine düştüğü 'umutsuzluk'tan kurtulmanın tek çaresi yaşamına son vermektir. Ancak onun yüzünden yalnız ve yoksul kalacak

olan diğer masum ve adeta sakat bırakılmış edilgen iki kadını, annesi ve kız kardeşini, himaye edecek bir erkek bulmak gerekmektedir. Marta'nın bulunduğu çözüm, kocası Rocco'nun Bakire Meryem'le özdeşleşen iffetli, itaatkâr ve suskun kadını temsil eden kız kardeşi Maria'yla evlenmesidir. Böylelikle, düzen olması gerektiği gibi işleyecektir. Ancak Marta onunla aynı kaderi paylaşan kayınvalidesi Fana'nın hasta olduğunu öğrendiğinde ona yardım etmek için verdiği kararı erteler ve onu ölüm döşeğinde yalnız bırakmaz. Bu sırada Rocco da annesinin yanına gelir ve Marta kocasının barışma teklifi üzerine ona Gregorio Alvignani'yle yaşadığı ilişkiyi anlatır; ancak gayri meşru bir çocuk beklediğinden söz etmez:

“Ona her şeyi anlattım. Sadece çocuktan bahsetmedim. Ama çocuk benim... Onun yüzünden ölen diğer çocuğumun yalnızca benim olduğu gibi... Ah, keşke ona sahip olabilseydim...” (Pirandello 2011: 209)

Karısının ihanetini bu kez onun ağzından öğrenmesine karşın, Rocco'nun Marta'ya karşı hissettiği arzu ve nefret ikilemi çarpıcıdır ve annesini kaybetme noktasında adeta bu arzu daha da belirginleşir. Slavoj Žižek'ten hareketle, Rocco için o güne kadar yasa koyucu otorite olarak baba figürünün simgelediği tüm öğretilerin, yasakların çöktüğü bu son bölümde simgesel düzeni oluşturan dil yapıları tarafından biçimlendirilen erkek öznenin arzu nesnesi hakkındaki kararları da dönüşüme uğrar.⁹ İhanetle suçlanan, aile ve toplum tarafından dışlanan annesi ölmüştür; ona, en sonunda, ihanet eden karısı ise yanındadır artık. Rocco her iki kadını da affetmeyi seçerek verdiği bu kararla baba imgesinin ezici otoritesinden uzaklaşır; bu okuma erkek egemen toplum içinde üretilen erkek merkezli görüşün çöküşünü önceler bir bakıma. Rocco'nun

⁹ İnceleme metnimizdeki erkek karakterin geçirdiği dönüşümü, Slavoj Žižek'in Lacancı psikanalitik teori ışığında modelleri metinlerarası okumalarla altüst ettiği çalışmasındaki Lacan'ın Freud'un anne-baba-çocuktan oluşan Oidipus üçgeninin temel özelliğini tarif eden Babanın-Adı kavramıyla açıklanabilir: “Lacan “nom-du-père/non-du-père” (Babanın-Adı/Babanın Hayır'ı) kelime oyunuyla, babanın “Hayır!” demesiyle, yani koyduğu yasaklar ve sınırlarla, simgesel düzenin, Yasa düzeninin kurucu kavramı olduğuna işaret eder. Gerçek babanın kimliğinden, hatta varlığından ve yokluğundan bağımsız olarak, Babanın-Adı çocuk için tanrının ve devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi anlamına gelir. Özneyi yasaklı/üstü çizilmiş özne durumuna getirerek özne olma işlevini daha baştan bir imkânsızlıkla hadım eden, Babanın-Adı'dır.” Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev.: Tuncay Birkan, Metis, İstanbul 2004, s. 246.

romanın sonunu belirleyen cümlesi bu noktaya kadar oldukça yavaş ve detaylı ilerleyen metni havada asılı bırakır:

“Her ne kadar arzulamış olsa da, karısının bedeninin onda uyandırdığı tiksintiyi yenerek onu göğsüne sıkıca bastırıp ve ölüye bakarak korkuyla kekeleydi: Bak... Anneme bak... Affediyorum... Affediyorum... Burada kal. Onu birlikte bekleyelim...” (Pirandello 2011: 210)

Luigi Pirandello'nun erkek söyleme yaslanan metni, her ne kadar geleneksel kadın ve erkek imgeleri üzerine inşa edilmiş de olsa gücü temsil eden erkek karakterlerin zayıflığı ve yetersizliği, kadın kimliğinin nasıl oluştuğuna ilişkin toplumsal cinsiyet kuramını söze dökerek kadının erkek üzerinden yapılandırılan imgesinin sorunsallaştırması açısından bir bakıma post-yapısalcı feminist çözümlemelere göz kırpar niteliktedir. Foucault ve Derrida'nın düşüncelerindeki feminizmin izlerini süren Roy Boyne'nin de belirttiği gibi “kendi kendini üstün olarak belirleyen durum her seferinde, aşağı olarak kabul edilen durumu yargılar; bu yargıda daima, aşağı olanın niteliklerinin üstün olan örneğin her yönden yetersiz ve türemiş kopyaları olduğu dile getirilir. Yalnızca kuram bağlamında da olsa, kurgusökümün karşı çıkarak meydan okuduğu olgu ve süreç işte budur.” (Boyne 2011: 18) Bu açıdan bakılınca, çözümleme metnimizin yukarıda alıntıladığımız kapanış cümlesinden de çıkarsayabileceğimiz gibi, toplumsal zihniyetin biçimlendirdiği aşağı konumdaki kadına yönelik davranış kalıplarına ve üstün konumdaki erkeğin geliştirdiği, anlatıcının konumuyla özdeşleşen her şeyi bilen, karar mekanizması üretimlere bir çözüm bulanamasa da, erkek imgesinin yerinin sarsıldığını, hatta yerleştirildiği tahttan alaşağı edildiğini söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, üretilen örtük söylemlerin ortaya çıkarılmasıyla romanın açık bırakılan sonuç bölümünde Marta'nın görünürde kocasına yeniden teslimiyetini, tarih boyunca ezen ve ezilen, köle ve efendi ikiliklerine suskuyla yeniden boyun eğiş olarak okuyabileceğimiz gibi, erkek imgenin ataerkil klişelerden uzaklaşıp kadın imgesini ‘masum kadın’dan ‘iffetsiz kadın’a dönüşmesine rağmen kabul etmesini, kadını eril kodlarla tanımlayan toplumu cezalandırarak metinsel hiyerarşiyi kıran yapıçözümücü bir değişimin habercisi olarak da okumak olasıdır. Belki de böylece, metnin niyeti ile yazarın niyeti arasındaki bağı sökerek okurun yorumunu öne çıkaran bu bakış açısıyla

Jonathan Culler'ın sözünü ettiği fallusmerkezci eleştirel okumalardan da uzaklaşma imkânı yaratılabilir.¹⁰

KAYNAKÇA

Boyne, Roy (2011) *Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayırım*, çev.: A. Banu Karadağ, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Chanter, Tina (2009) “Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze”, *Cogito*, Sayı: 58, (Feminizm Özel Sayısı), Bahar, YKY, İstanbul, s. 93-129.

Culler, Jonathan (1996) “Aşırı Yorumun Savunusu”, Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, s. 129-137.

Direk, Zeynep (2009) “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”, *Cogito*, Sayı: 58, (Feminizm Özel Sayısı), Bahar, YKY, İstanbul, s. 11-38.

Ergun, Zeynep (2009) *Erkeğin Yittiği Yerde*, Everest Yayınları, İstanbul.

İrzık, Sibel-Jale Parla (2004) *Kadınlar Dile Düşünce. Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kierkegaard, Sören (2000) *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, çev.: M. Mukadder Yakupoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna (1994) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Parla, Jale (2005) “Edebiyatta Karakter ve Tip”, *Kitap-lık*, Sayı: 83, Mayıs, YKY, İstanbul, s.77-80.

Pirandello, Luigi (1973) *L'esclusa*, Arnaldo Mondadori, Milano.

_____ Luigi (2011) *Dışlanmış Kadın*, çev.: Esin Gören, Everest Yayınları, İstanbul.

_____ Luigi (1993) *Maschere nude*, Vol.I, Ed. Italo Borzi-Maria Argenzano, Newton, Roma.

Postl, Gertrude: (2009) “Tekrar Etme, Alıntılama, Altüst Etme Irigaray'ın Taklit Kavramının Politikası”, *Cogito*, Sayı: 58, (Feminizm Özel Sayısı), Bahar, YKY, İstanbul, s. 146-158.

Sarup, Madan (1997) *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev.: A. Baki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Žižek, Slavoj (2004) *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev.: Tuncay Birkan, Metis, İstanbul.

¹⁰ “Eğer yorum, metnin niyetinin yeniden kurulması ise, o zaman bunlar o yola götüren sorular değildir; bu sorular metnin ne yaptığını ve nasıl yaptığını sormaktadır: Öteki metinlerle ve öteki pratiklerle nasıl ilişki kurduğunu; neyi gizleyip neyi bastırdığını; neyi öne çıkarıp neyle suç ortaklığı yaptığını. Modern eleştirinin en ilginç biçimlerinden birçoğu, yaptığın aklında ne olduğunu değil, neyi unuttuğunu, neyi söylediğini değil, neyi sorgulamasız kabul ettiğini sorar.”Jonathan Culler, “Aşırı Yorumun Savunusu”, Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 129.

