



Aktif Failler Pasif Kurbanlar: *Beş Sevim Apartmanı*'nda Dişil Bir Hastalık Olarak Delilik

Active Perpetrators Passive Victims: Madness as a Feminine Disease in Beş Sevim Apartmanı

Derya Güllük¹ 



ÖZET

Bu çalışmada, norm dışı kabul edilen ve aklın karşısında konumlandırılan delilik kavramının kadınlıkla ilişkilendirilmesi ve edebî metinlerde deliliğin cinsiyetlendirilme yönelimleri, Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* başlıklı romanından yola çıkılarak okunacaktır. Delilik ile kadın(lık) arasındaki ilişkiyi merkeze alarak, beş katlı, beş odalı ve beş pencereci Beş Sevim Apartmanı'nda ikamet eden beş akıl hastasının, hayalle hakikati ve akılla akıl dışını buluşturan hikâyeleri, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ele alınacaktır. Deliliğin ötekileştirme ve denetim altına alma gibi işlevleri düşünüldüğünde, romandaki kadınların toplumsal cinsiyet kimliklerinin bir baskı aracı kılınarak pasif birer kurbanı dönüştürülmeleri “delilik” odağında tartışılacaktır. Erkek doğmadıkları ve dünyaya bir erkek çocuk getir(e)medikleri için babaları ve kocaları tarafından varlıkları kabul görmeyen kadınların delirme hikâyelerini okurken ataerkinin âdeta kadınlığın talihini çizdiğini, talihini değiştiremeyen kadınların ise bu durumla ancak delirerek başa çıkabildiklerine şahitlik ederiz. Romanda, “cinperi” masalları başlığı altında okuduğumuz hikâyelerde kadınların deliliğe giden yolda neler yaşadıklarını öğrenirken bu hikâyelere paralel “gerçek” olarak sunulan hastane kayıtlarında, katı bir dille sınırları çizilmiş ve sonuç odaklı eril bir dünyayı okuruz. Bir tarafta bireyin gayrişahsi diliyle kurduğu kendi dünyasına odaklanırken diğer tarafta erkin sınırları çizili eril dilinin çatışmasını; kadınlık, delilik ve dil odağında tartışmaya açıldığı ve nihayetinde bu çatışmadan kadınların “delirerek” çıktığını görürüz.

Anahtar Kelimeler: Delilik, kadınlık, toplumsal cinsiyet, edebiyat, dil

ABSTRACT

In this study, the association of the concept of madness, which is considered out of norm and positioned against the mind, with femininity and the gendering tendencies of madness in literary texts, will be read on the basis of Mine Söğüt's novel titled *Beş Sevim Apartmanı*. By centering on the relationship between madness and femininity, the stories of five patients with mental health issues residing in a five-storey, five-room, and five-window *Beş Sevim Apartmanı*, will be addressed in light of their feature that brings together fantasy and reality, reason and irrationality. The collected material is considered based on the focus of gender roles. Considering the functions of madness such as marginalization and control the gender identity of women in the novel will be discussed in the focus of “madness” by making them passive victims. These stories of madness in women consider an existence denied by their fathers and husbands because they were not born men and did not bring a son into the world. In doing so, they allow us to witness what the patriarchy almost made the fate of womanhood, and that ultimately, women who could not change their fate could only change their world by going mad.

Keywords: Madness, femininity, gender, literature, language

¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Türkiye

ORCID: D.G. 0000-0002-3704-0984

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Derya Güllük,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk
Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türkiye, İstanbul
E-mail: deryagulluk@gmail.com

Başvuru/Submitted: 15.08.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.01.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 13.05.2022

Kabul/Accepted: 27.06.2022

Atıf/Citation:

Güllük, D. (2022). Aktif failler pasif kurbanlar: *Beş Sevim Apartmanı*'nda dişil bir hastalık olarak delilik. *TUDED*, 62(1), 101–120.
<https://doi.org/10.26650/TUDED2022-983026>



EXTENDED ABSTRACT

In *Beş Sevim Apartmanı*, women almost always take refuge in madness when they cannot step out of the traditional roles that reproduce the male-dominated world. In these stories we hear from the women oppressed under the roles assigned to them by society and condemned to remain silent. We see how they were pushed into loneliness in their inner worlds and condemned to silence. As being a wife, a woman lacks love and attention and as being a child, she again becomes as the other in the society and is deprived of compassion since she is not born as a son. Motherhood is also problematized. Women as mothers are blamed for not giving birth to a son, and she is also the target of the anger that should be aimed toward the father. Moreover, these are crazy women imprisoned in a destiny that is not even taken as truth, but rather reconstructed under the strict language of power.

The five stories in *Beş Sevim Apartmanı* imply a world where gender norms consistently operate against women. Huriye, Yeşim, Elif, and Melike go mad because of the traumas associated with gender norms. Huriye is repeatedly subjected to violence by her husband for the boys she could not birth, while every girl she did deliver died from a lack of love as well as parental indifference. Huriye also withdraws from the same lack of love and indifference, becoming isolated from society and leading a half-mad life by sheltering cats.

Oğuz, one of the male residents of the apartment building, kills his mother Gülsüm by stabbing her in seven spots one night. Worse, her ill fortune had started earlier when her family turned against her, and when she couldn't abort her baby, whose father she did not know, her hatred turned toward her husband, who sold her, and she had stabbed him in seven spots and killed him.

Yeşim, another resident of *Beş Sevim Apartmanı*, grew up far from the affection of her parents and is a nymphomaniac. This time, the social structure creates pressure on Yeşim's family due to her illness. Instead of understanding this disease and having their daughter treated, her parents choose to be ashamed of it because they cannot counter the social ostracization due to the disease. This shame drives the mother to death and Yeşim to insanity. Yeşim, however, loses her mind as a result of these traumas and kills her grandmother because of it.

Elif, goes through her own gender identity crisis, kills her femininity, and goes mad in order to find a little compassion from her father. Melike sees the first man she meets as her father. With her longing for her father that she has never seen, how could she know, that the man she saw as her father would be her rapist?

He too, would not be able to escape his wicked fate. The rapist will go mad and kill his mother and grandmother, whom he blames for the rape. All the women in *Beş Sevim Apartmanı* are either dying, killing, or going mad. Each time one of these women is a passive victim her persecutors are members of the patriarchal order.

An important point of attention in the novel is that the stories of five mentally ill people, whose biographies are told, appear in two variants. First, we read the autobiographical stories told by the patients themselves under the title of “fairy tales.” In contrast, we read the stories of the patients as recorded in their hospital files under the title of “true stories.” While the stories that the women tell in their own language cannot go beyond being a “*fairy tale*,” the records of the mental hospital are presented as their reality. The fate of womanhood is mired in the language of power for all time. The *fairy* tales of these crazy women are somehow a symbol of their rebellion against masculine norms as is their language. These tales, however, neither make them visible nor allow them to make their voices heard. After all, all these things they tell are just fairy tales too fanciful to be true. Those who tell these tales are just “crazy” say the records of the mental hospital.

GİRİŞ

Yazma deneyimine gazetecilikle başlayan Mine Söğüt, 2000 sonrası Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biridir. Roman ve hikâyelerinde sıklıkla toplumsal cinsiyet rollerine, ataerkiye ve bunlar arasında sıkışarak bocalayan kadınlara, bu kadınların sevgisizliğe, sessizliğe ve yalnızlığa mahkûm bırakılarak delilikle neticelenen hikâyelerine yer verir. Bu minvalde, Mine Söğüt'ün ilk romanı *Beş Sevim Apartmanı* (2003) toplumsal cinsiyet rolleri odağında; delilik, kadın ve dil ilişkisini tartışmaya açan anlatılarından ilkidir. Romanda, Pürdelâş Sokağı'ndaki Beş Sevim Apartmanı sakinlerinin öz yaşam öyküleri anlatılırken diğer bir taraftan bu apartmanın tarihsel kökenleri, kadınlık tarihiyle ilişkilendirilerek, yarı meczup bir karakter olarak çizilen Huriye Hanım'a dayandırılır. Beş Sevim Apartmanı'na dair bir köken arayışı ve bunun da delilikle velilik arasında konumlandırılan bir kadına bağlanması, anlatıyı en baştan bir kadın tarihiyle ilişkilendiriyor. Apartman sakinlerinin üçü kadın diğer ikisi erkektir. Bu iki erkek karakterin hikâyelerinin kırılma noktaları da yine bir kadın kimliği odağında verilir. Romanda, dikkatleri çeken diğer bir husus da apartman sakinlerinin hikâyelerinin iki varyantta karşımıza çıkmasıdır. İlk olarak “cinperi masalları” başlığında okuduğumuz hikâyelerde, kadınların deliliğe giden yolda neler yaşadıklarını kendi dillerinden dinleriz. Diğer taraftaysa gerçek hikâyeler olarak sunulan hastane kayıtları vardır. Kadınların anlattıkları âdeta itibarsızlaştırılarak masal olarak nitelendirilmiş ve “yalan” olarak kayıtlara geçmiştir. Öte yandan “gerçek” olarak sunulan hastane kayıtlarında, katı bir dille sınırları çizilmiş ve sonuç odaklı eril bir dünya bizlere gösterilmiştir. Bir tarafta bireyin gayrişahsi diliyle kurduğu kendi dünyası – ki bu dünya “cinperi masalları” olarak adlandırılır ve gerçeklikten koparılır- diğer tarafta sınırlarını erkin belirlediği katı bir dil ve eril bir dünya vardır. Verili bu dünya, gerçek olarak nitelendirilerek, kadınların şahsi hikâyelerinden koparılmış ve araya bir mesafe koyulmuştur. Anlatı boyunca bu mesafeyi aşamayan kadınların, deliliğe giden yolda pasif birer kurbanı dönüşmeleri âdeta onların makûs kaderi olacaktır.

Toplumsal Cinsiyet Düzeni

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak kadınla erkeğin, sosyal ve kültürel açıdan tanımlanması, toplumun bu iki cinsi ayırt etme biçimlerini ve onlara verdiği toplumsal rolleri anlamak için kullanılan bir kavramdır (Ecevit, 2011, s. 4). Toplumsal cinsiyet (gender) ve cinsiyet (sex) kelimelerine alternatif olarak Türkçede cins ve cinsiyet kelimeleri kullanılsa da cins, biyolojik bir tanıma işaret ederken cinsiyet, biyolojik özelliği tanımlamasının yanında toplumsal ve kültürel tanımlamayı da içerisine alır. Ayrıca, toplumsal cinsiyet kavramı, cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerine de gönderme yapar (Berktaş, 2019, s. 8). Cins ve cinsiyet kelimelerinin birbirinden ayrılmaz gibi görünmelerine rağmen erkeklik ve dişilik tanımlarının doğumdan sonra ana dilin öğrenilmesi ve kültürel normlarla birlikte, biyolojik cinsiyetten farklılık taşıdığını ifade eden Kate Millett, “çocukluk boyunca cinsel kimliğin gelişiminin, ailenin, eğitimcilerin ve kültürün, her cins için uygun gördüğü davranış, kişilik, ilgi, değer ve anlatım kavramları” (Millett, 2018, s. 57) belirlediğinin altını çizer. Simone de Beauvoir (2020) *İkinci Cinsiyet* isimli çalışmasında, kadının siyasal ve kültürel konumunu açıklamak

için varoluşçu bakış açısını kullanır. Ona göre bir kültürde, erkek olumlu ve norm olarak kurulurken, kadın norm dışı, olumsuz ve “öteki” olarak kurulur. “Erkek için kadın bir cinsel eştir, doğurandır, erotik bir nesnedir, erkeğin kendini aradığı bir başka’dır” (Beauvoir, 2020, s. 86). Bu başkılığın ötesine geçemeyen kadın, erk tarafından belirlenen normların da dışına çıkamaz. Kadın, bir taraftan erkek üzerinden ve onunla ilişkisi bağlamında tanımlanırken diğer bir taraftan mutlak öteki olmaktan kurtulamaz. Fatmagül Berktaş, “*Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye*” (2004) başlıklı makalesinde toplumsal cinsiyet kavramını özellikle hiyerarşik bir karşıtlık içinde ele alır ve ataerkil yapının kadın ve erkeği bu karşıtlık içerisinde tanımladığını ifade ederek; “erkeğin akıllı, uygarlığı ve kültürü temsil ettiği ve bu nedenle tartışmasız daha üstün olduğu varsayılırken; kadının bedeni, duyguları ve doğayı temsil ettiği öne sürülür. Böylece kadın bedene, maddeye, doğaya indirgenmiş, onunla birlikte de doğanın kendisi ve insanın soyu üretme yetisi küçümşenmiş olur” (s.3) ifadelerini kullanır. Berktaş’ın dikkatleri çektiği gibi, biyolojik farklılık, toplum ve kültür içinde yeniden tanımlanmış ve hiyerarşik bir yapılanma içerisinde kadın ve erkek tanımlarını ortaya çıkarmıştır. Ataerkillik, sosyal ve kültürel yaşama sinmiş bir erkek egemenliği olarak, kadınlığı, üzerinde tahakküm mekanizmalarına işlerlik kazandırılacak pasif birer fail olarak kurgulamıştır. Berktaş’ın ifadesiyle; “Bütün kimlikler, (...) belki de hepsinden çok toplumsal cinsiyet kimlikleri, içinde kurgulandıkları ataerkil iktidar ilişkilerinin damgasını taşır ve onlar tarafından sınırlandırılırlar” (Berktaş, 2018, s. 113). Bu sınırlar daha ziyade erkek kimliği üzerinden belirlenirken kadın ise o sınırlar içerisine hapsedilerek mutlak bir “öteki”ye dönüştürülür.

Kültür, mantığı erkekle, duyguları ise kadınla ilişkilendirir ve “erkeklerin kendilerini kamusal alanda kadınların ise ev içinde en iyi şekilde gerçekleştirdiğini savunur” (Chanter, 2019, s.109). On yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca –öncesinde ve sonrasında da- kadının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımı neredeyse evrenseldir. On sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren ve özellikle on dokuzuncu yüzyılın başında tarihsel dönüşümler, özellikle de sanayi devrimi, kadını özel alanda tecrit ederek, işyeri ile ev mekânını birbirinden ayırmıştır. Makineleşmiş fabrikalar ve ev ekonomisinin çöküşüyle birlikte işin kamusal dünyası evin özel dünyasından daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrılmıştır. Bu gibi eğilimler, akılcılığı kamusal alanla, akıl-dışılığı ve ahlak özel alanla ve kadınla özdeşleştiren aydınlanma düşüncesini desteklemiştir (Donovan, 2001, s. 19). Kadınların kamusal alana çıkmalarıyla birlikte, çifte standart ahlak kurallarında da kendini göstermiştir:

Namus konusundaki çifte standart, kadınları kamusal olarak “ayıp” sayılan davranışlar konusunda mahkûm ederken, aynı davranışlardan (özellikle cinsel suçlardan) erkekleri muaf tutmaktadır. Kadın “muhtaç ve düşkün bir yaşam sürmeye” mecbur bırakılmakta, öz saygısı ile birlikte öz güveni de sistematik olarak zayıflatılmaktadır (Donovan, 2001, s. 26).

Bu toplumsal ve sistematik baskı, kadın üzerinde bir tahakküm aracına dönüşür. Toplumsal cinsiyet kavramı, kadınlık ve erkeklikleri kavramsal açıdan yeniden inşa ederken kadına edilgen

ve pasif bir rol uygun görülmüş, erkeğe ise fail olabilme gücü bahşedilmiştir. Erkek, daima erk sahibi olarak kendisine bir iktidar alanı açmış ve bu iktidar alanı içerisinde “erkekliği”ne meşruiyet kazandırmıştır.

Freud toplumsal cinsiyetin oluşumunu üç dönemde ele alır. Freud’a göre, kadının kişiliğini belirleyen üç öge vardır; pasiflik, mazoşizm ve narsisizm (Millet, 2018, s. 312). Freud, kadın cinselliğinin gelişiminde fallik dönemde kız çocuğunda beliren “penis özentisi” veya “penis kıskançlığı”nın kadında bir komplekse yol açtığını bunun da kız çocuğunda bir penise sahip olma arzusuna kapılmayı ve sonra bu eksikliği bir bebeğe ve bunu sağlayacak bir erkeğe sahip olma arzusuna dönüştüğünü savunur (Connell, 1998, s. 271). Freud’a göre kız çocukları penislerinin olmadığını görür ve bu durumu kayıp olarak algılayarak kıskanma duygusu ile tepkide bulunurlar ve vücutlarında, içerde bir yerde penis olduğunu ve büyüyeceğini düşünerek penise sahip olmayı ümit ederler. Bu duruma penis kıskançlığı ya da “Elektra kompleksi” adı verilir. Ayrıca bu nedenle, kız çocukları ilgilerini anneden babaya yöneltirler. Çünkü penis sahibi olmayan anne de eksik ve kusurludur. Dört yaşına gelen kız, erkek genitalini gördüğünde, erkekle rekabet edemeyeceğinin farkına varır. Dolayısıyla, kadın olarak doğmak ve penis sahibi olmamak, kadının hayatı boyunca eksik olmasına ve erkeklere gönüllü olarak tabi olmasına neden olur. Bu kadın kişiliğinin pasifliğine işaret eder. Kadın pasif olarak erkeğin egemenliği altına gönüllü girer ve bu durumundan zevk alır, dolayısıyla kadın kişiliğinde mazoşist bir unsur bulunur. Ayrıca penise sahip olmayan kadın, penis sahibi olmamanın yarattığı eksiklik veya kusurla zamanla özdeşleşir, kendini fiziksel yönden de beğenmeye başlar, bu da kadınları narsist kılar (Millet, 2018). Söz konusu durum erkek çocuklar için daha farklıdır. Dört yaşına gelen her erkek çocuk Oidipus Kompleksi’nin sancısını çekmektedir. Erkek çocuk, cinsel dürtülerin annesine yönelmesinden sonra annesini bir arzu nesnesi olarak görmekten vazgeçer çünkü baba korkusuyla bastırılır ve babasını rakibi gibi görmeye başlar. Bu korku, çocuğu babayla özdeşleşmeye teşvik eder, yasakların içselleştirilmesine ve güçlü bir süper ego oluşumunu harekete geçiren buna benzer başka bir süreç yoktur. Freud tüm aşamalardan geçerek “eksiksiz” bir Oidipus kompleksinin, ebeveynlerin her ikisine de hem arzu hem de nefret şeklinde müphem duygular oluşturacağı konusunda açıklamalar yapmıştır. (Connell 1998, s. 271; Stone 2016, s.159). Freud’un bu yaklaşımı birçok açıdan eleştiri alacaktır. Kate Millett, *Cinsel Politika*’da, Freud ve onun ekolünü devam ettirenler için bir eleştiri getirir:

Bu ekolün penis özentisinden daha etkin buluşu, kadınlık ve erkeklik tavırlarını kadın ve erkek fizyolojisiyle özdeş kılmalarıdır. Kadın yapısına, pasiflik, düşük libido, mazoşizm, narsisizm, gelişmemiş süper-ego gibi kılıflar geçirerek, uzun çağlar boyunca kadının doğal yapısı itibarıyla üstün olamadığı, erkeğin ise üstün olduğunu sözümona bilimsel olarak açıklamışlardır (Millet, 2018, s. 325).

Son kertede, tarihsel süreç içerisinde kadın ve kadınlık tartışılmalı bir mesele olmasının yanı sıra erkek egemen dil, Freud’un bakışında da olduğu gibi kadını pasif bir arzu nesnesi olarak görmüş ve ötekileştirmiştir. Bu bakış öylesine zihinlerde yer edinmiştir ki kadının

fail olma yolundaki her çabası manipüle edilmiştir. Bu manipüle araçlarından biri de dil olagelmıştır. Erk tarafından belirlenen kadın kimliği bu eril dil tarafından kurulmuş ve bu dilin dışına çıkmaya ya da aşmaya çalışan kadın bu defa “delilik” yaftasıyla damgalanmıştır.

Hayalle Hakikatin Akılla Akıl Dışının Buluşması: Erkin Dilinden Deliliğin Diline

“Erkek dille yeni bir ev kurar. Ama orada kimi ikamet edecektir?”

Luce Irigaray

Aklın karşısında konumlandırılan ve akıl dışı olarak nitelendirilen delilik; doğa-kültür, beden-zihin, tutku-akıl gibi ikili karşıtlıklar içerisinde cinsiyetlendirilmiş konumuyla dikkatleri çeker. Bu düalizimde; akıl, kültür ve zihin toplumsal üretim, devlet ve toplumun dinamik unsurları olarak görülürken, beden ve akıl dışı olarak nitelendirilen onun tutkuları doğanın tarih dışı yanları olarak görülür ve yeniden üretimle ilişkilendirilir (Gatens, 2017, s. 114). Bu keskin düalizite; söz konusu akıl, zihin, nesnellik olunca erilliği; öznel, duygu ve doğa söz konusu olduğunda ise dişiliği imlemektedir. “Duygusal ve düşünsel iş bölümüne göre, kadınlar kişisel, duygusal ve tikel olanın garantörleri ve koruyucuları olmuşken, bilim, gayrişahsi, akli ve genel olanın o mükemmel alanı erkeklerle tahsis edilmiştir (Keller, 2020, s. 31). Genevieve Lloyd (2015) Batı felsefesinden yola çıkarak, aklın erkekliğinin ne anlama geldiğini sorguladığı çalışması *Erkek Akıl*’da Batı felsefesinin başlangıçtan bugüne, kadın-erkek ayrımında, erkeklik, düşüncenin açık ve kesin, kadınlık ise muğlak ve belirsiz biçimleriyle ilişkilendirilmiş olduğunu; etkin, belirlenmiş ve düzenli formu temsil eden erkeğe karşı, kadının edilgen, belirlenmemiş ve düzensiz maddeyi temsil ettiği sonucuna varıyor. Kadın erkek ikiliğinde delilik, eril normların dışına itilen kadınla eşdeğer görülür. Kadın simgesel olarak insan doğasının rasyonel olmayan taraflarıyla temsil edilirken erkeğe rasyonellik verilir. Bu noktada dişilik ve erilliği ele alırken Freud da kadının görevinin, edilgen olan, hadım edilen, nesneleşen ve dışı olanın yerini üstlenmek olarak görürken, erkeğinkini ise özne, etkin, fallik ve eril olan değerlerin birleştiren bir güç olarak görür (Gatens, 2017, s. 42).

Tarihsel olarak deliliğe baktığımızda, Ortaçağ’da delilerin varlığının kabul edildiğini görürüz. Zararlı olmadıkları müddetçe toplum içerisindeki dolaşımına izin verilir. Sanayi toplumunun oluştuğu on yedinci yüzyıldan itibaren delilerin varlığı artık kabul görmez. Bu süreçte sanayi toplumlarının bir alametifarikası olarak, sadece deliler değil, işsizler, hastalar, yaşlılar, fahişeler de çeşitli kurumlarda kapatılacaklardır. Bu büyük kapatılmayı takip eden on dokuzuncu yüzyılda ise deliler dışında kapatılanların hepsinin serbest bırakılır (Foucault, 2011, s. 78). Bu sebeple, Foucault, “modern sanayi toplumları”nda “eş biçimli bir dışlama sistemi olduğunu ve delilere “marjinal bir karakter” verildiğini söyler (Foucault, 2011, s. 78-79). Toplumla aykırı, sakıncalı ya da işe yaramaz olarak görülen kişilerin ötekileştirildiği bir dünyada deliliğe marjinal bir karakter verilirken, kadınlıkla deliliğin aynı çizgide gittiğini gördüğümüzde kadınların ne denli ötekileştirildiğini de görebiliriz. “Kurucu olan, deliliği bölüp

ayırır edimdir, yoksa bu bölme bir kez yapıp da ortalık yatıştığında yerleşik hâle gelen bilim değil” (Foucault, 2011, s. 21) diyerek Foucault, deliliği psikoloji bilimi tarafından sınırları çizilmiş bir hastalık olmasından ziyade, sınırları bilimsel bir çerçeveye çizilmiş ve ayırıştırır bir zihniyetin alametifarikası olarak gördüğünü ifade eder. Nihayetinde, *Deliliğin Tarihi* de bir psikiyatri tarihi değildir. Yapmış olduğu bu çalışmada, “Aklın delilik hakkındaki monoloğu olan psikiyatrinin dili”ni (Foucault, 2011, s. 22) ve arkasındaki güç yapılarını çözmeye niyetindedir. Buradan müphem Foucault, “Ben bu dilin tarihini değil, bu sessizliğin arkeolojisini yapmak istedim” (Foucault, 2011, s. 22) diyecektir. Deli, varoluşu içinde aşikâr değildir; ama başka olduğundan kuşku duyulamaz” (Foucault, 2006, s. 277) “Lacan’a göre, şizofrenin dünyası hiç de anlamsız değildir; aksine, fazla anlamlıdır; her an, tıpkı her gösteren gibi, kendi içinde kapalı ve tam bir anlamdır, buradan sonraki zaman anına bir köprü atmak gittikçe güçleşir” (Jameson, 2008, s. 170).

Deliliğin dil karşısındaki statüsü önemlidir. Bir taraftan delilerin sözü değersizmiş gibi bir tarafa atılır diğer bir yandan ise bu dil asla tamamen yok edilmez. Bu dile her zaman değer verilir. Bu noktada Foucault, Ortaçağ’dan Rönesans’ın sonuna kadar olan dönemde aristokrat toplumdaki soylulara dikkat çeker. Soylular, deliliğin dilini kurumsallaştırır. Ahlak ve siyasetle ilişkisi olmaksızın, sıradan insanların dile getiremeyeceği hakikatleri simgesel bir biçimde dile getirir. Edebiyatın dili de bu bağlamda önemlidir. Edebiyat da sürekli olarak hakikati dayatan belli kurallara tabi değildir. Gündelik dil karşısında marjinal bir yerde konumlanır (Foucault, 2011, s. 80). Bu konumlandırmayı temelde üç dönemde ele alan Foucault, Avrupa edebiyatının edebî dil açısından delilikle birlikte üç evrede marjinalleştiğini söyler: “Gerçek bilgelik deliliktir” diyen Erasmus’un *Deliliğe Övgü*’sü ve Fransa’da ortaya çıkan “delilik edebiyatı”yla 16. yüzyıl başlangıçtır. Bu dönemde Montaigne, Rabelais ve Erasmus’un yapıtlarında kullandıkları “insanın ne olduğu ile neyi taklit ettiği arasındaki farklılığı, çelişkiyi gösteren” ve “eleştirel” bir nitelik gösteren delilik teması Hümanist metinlerin en büyük meselelerinden olmuştur Foucault’ya göre on sekizinci yüzyıl sonundan on dokuzuncu yüzyıl başına uzanan dönemde Alman şair Johann Christian Friedrich Hölderlin, İngiliz şair William Blake gibi şairlerin deliliği farklı bir alan açmak için kullandıklarına değinen ve Romantizmle birlikte deliğin edebî bir deneyime dönüştüğünü belirten Foucault, 20. yüzyılda akli ve gerçekliği sorgulayan gerçeküstücülerin ve Antonin Artaud gibi şairlerin girişimlerinden söz ederek “günümüzde, edebiyatla delilik arasındaki ilişkiye insanlar daha fazla dikkat ediyorlar. Sonunda, delilik ve edebiyat gündelik dil karşısında marjinaldir ve genel edebî üretimin sırrını delilik modelinde ararlar” der (Foucault, 2011, s. 80). Ona göre 19. yüzyıla gelene kadar “toplumun ahlakını desteklemek veya insanları eğlendirmek için güçlü bir şekilde kurumlaşan” edebiyat, artık bu kaygılardan kurtulmuş “ve tamamen anarşik bir hal almıştır”, bu nedenle de delilikle arasında “ilginç bir yakınlık” vardır (Foucault, 2021, s. 80). Fransız kuramcılar Luce Irigaray, Helene Cixous ve Julia Kristeva’ya göre erkeğin merkezde olma iddiası, sadece din ve felsefeye değil dille de desteklenir. Böyle bir konumdan konuşmak ve yazmak, dünyayı kendine mal edip ona dilsel egemenlik yoluyla hâkim olmaktır. Dil düzleminin kastedildiği simgesel söylem, erkeğin dünyayı kendi anlayışına göre somutlaştırmakta kullandığı bir diğer araçtır.

Simgesel söylem tam anlamıyla erkeğin elindedir. Erkek herkes ve her şey adına konuşur; elbette buna kadın da dâhildir. Böylesi bir erkek merkezci kültürün kurumlarının yanı sıra konuşma, yazma, simgeler, mitler ve ritüelleri de kapsayan anlamlandırma pratiklerine karşı çıkmak nasıl mümkün olabilir? (akt. Durudoğan, 2010, s. 68-69). Romanda da hastane kayıtları altında anlatılan hikâyelerde sıklıkla eril dilin kendi anlayışını ne derece somutlaştırdığını ve bunu gerçek hikâyeler olarak kayıt altına almasına şahitlik ederiz.

Cinsiyetin kültürel belirlenimi yadsınmayacak bir gerçektir ve bu gerçeğin temelinde hem erkeğin hem de kadının dile mahkûm olma yazgısı yatar. Kristeva, Cixous ve Irigaray bu mahkûmiyeti Lacan kuramı çerçevesinde açıklarlar. Lacan’a göre çocuk varoluş bütünlüğünü, “ben”ini oluşturmaya çalışırken dilini de kurar ve bu dili kullanır. Bu dil, babanın dilidir. Bu dile ve bilince mahkûm olmakla eşzamanlı bir biçimde çocuk cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın belirlediği farklı yaşamların farkına varır. Erkekler babanın dilini benimseyerek erkek egemen söylemi kurarlar, kadınlar ise sürekli erkek egemen söyleme ulaşmaya, bir bütünlüğü barındırdığını sandıkları bu söylemin olmayan anlam odaklarının gizini, çözmeye çalışırlar. Böylece güç, söylemin sahibinde, yani erkekte kalır; dili belirleyen erkek, toplum yaşamının diğer bütün kurallarını da belirler; Baba’nın Kanunu’nun (yani dilin) egemen olduğu bir dünyada kadının kültürel cinsiyeti bu söylemin keyfiliği içinde üretilir durur (Parla, 2017, s. 31). Nihayetinde, “cinsiyet farklılığı dili belirler ve dil tarafından da belirlenir” (Irigaray, 2006, s. 18). Phyllis Chesler (2018) *Women and Madness* isimli kitabında, kadınların erkeklerin aksine kültürel yapı içerisinde bireysel deneyimlerden mahrum bırakılarak, toplum içerisinde kadının farklı yollarla deliliğe itildiğini söyler. Kadınların toplum içerisindeki kabul edilebilir davranışları erkeklere nazaran daha azdır. Bundan dolayı da kadınların delilikle nitelendirilmeleri daha kolaydır. Kadınların, baskıcı babaların, kocaların ve erkek psikiyatristlerin kurbanları olduklarını iddia eder. Aktif birer fail olarak, erkekler; kimi zaman bir koca kimi zaman bir baba kimi zaman ise erk olarak kadınları pasif birer kurbana dönüştürerek özneleşme deneyimini de ellerinden almışlardır. İktidarın muhkem diline mahkûm kalan kadının dili ise giderek gerçekliğinden koparak “deliliğin” muğlak diliyle sığınmıştır.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari (2000), “Minör Bir Edebiyat Nedir?” başlıklı makalelerinde minör edebiyatı, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyat olarak tanımlarlar; bu edebiyatın, temel ve birinci özelliği ise dilin yersiz yurtsuzlaşmasından etkilenmesidir. İkinci özelliği bu edebiyatlarda her şeyin siyasal olmasıdır. Burada Deleuze ve Guattari, majör edebiyatın bireysel sorunların, aile, evlilik gibi daha az bireysel olan başka sorunlarla birleşme eğiliminde olduğunu savunmaktadırlar. Üçüncü özelliği ise her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır ve bundan dolayı yazarın dile getirdiği şey başkaları hemfikir olmasa da siyasaldır. Bu noktada minör edebiyat kavramının salt sayısala ve az olana ilişkin bir tanım olmadığını belirtmek gerekmektedir. Azınlık olma durumu, sayıca az olmaktan değil, egemen ve başat olanın nesnesi olma durumundan kaynaklanmaktadır. Bu durumda sayıca fazla olsa da egemenliği elinde bulundurmamak da minörlüğe işaret edebilmektedir. Dolayısıyla bu iki yazara göre kadın edebiyatı da “minör” olarak konumlandırılabilir. Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyatın niteliğine ilişkin olarak “Özne yoktur, yalnızca kolektif sözcelem

düzenlemeleri vardır” (Deleuze ve Guattari 2000, s. 28) tanımlaması, önemli bir tespittir. Bu minvalde, Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* romanına yaklaştığımızda kadınlığın majör dilini yakından görebilmekteyiz. Bu dil, babanın dilinden bir kopma göstermiş ve “delilik” kisvesi altında simgesel bir yapı olarak kadının dilini inşa etmiştir. Irigaray'ın dediği gibi, kadınlar, ataerkil dilsel düzen tarafından dışlanmış ve yok sayılmıştır. Bundan mülhem, hem kadın olup hem de tutarlı ve akılcı tarzda konuşmak mümkün değildir (Irigaray, 2006, s.18). Bu minvalde, varoluşsal bir tepki olarak “delilik” kadının bir yazgısı olagelmıştır diyebiliriz. Romanda, hastane kayıtları altında anlatılan hikâyelerde sıklıkla eril dilin kendi anlayışını ne derece somutlaştırdığını ve bunları gerçek hikâyeler olarak kayıt altına almasını okusak da “cinperi masalları” başlığı altında, kadınların kendi yaşamlarını anlattığı hikâyelerinde, “babanın kanununu” (dilini) aşmaya çalıştığını, simgesel olarak delinin dilini kurduklarını ve orada kendilerine bir alan yarattıklarını idrak ederiz.

Deliliğe Başkaldırı: *Beş Sevim Apartmanı*

“Bu beş tuhaf insanın cinlerle perilerle ilgisi yoktu belki ama sanki hepsi deliydi... Hatta Beş Sevim Apartmanı belki de beş hücreli bir akıl hastanesiydi..”

Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* başlıklı romanı; kadınlık, delilik ve dil üzerinde önemli göndermeler yapmasının yanı sıra toplumsal cinsiyet kimlik rollerine dair eleştirel bir okuma fırsatı da sunuyor. Romanda, işlenen cinayetler, ölümler, delilik ve kadınlık kaderi bir düzlemde ilerler. Söğüt, İstanbul Cihangir'de Pürdelaş Sokağı'ndaki Beş Sevim Apartmanı sakinlerini, beş “deli”nin hikâyesini anlatıyor. Beş Sevim Apartmanı'nın beş sakini, değil birbiriyle dışarıyla da ilişkisi olmayan, tek başına yaşayan akıl hastalarıdır. Öyle ki Beş Sevim Apartmanı, beş hücreli bir akıl hastanesinden farksızdır. Beş delinin hayatla tek bağları ise denizi gören pencereleridir. Bu beş akıl hastasının hikâyelerini anlatan ise psikanaliz uzmanı doktor Samimi'dir. Küçük yaşta babasını kaybeden ve annesi tarafından halasına terkedilen Samimi, bu yalnızlık ve terk edilmişlik hissiyle kendisine arkadaş olarak cinleri ve perileri edinir. Amerika'ya giden ve orada evlenip iki kız çocuk sahibi olan annesinin özlemini hep içinde duyan Samimi, bu özlemi rüyalarında cinler ve perilerle konuşarak bastırır. Kendini toplumdan tecrit eden Samimi, gün gelir bir kadına aşık olur. Fakat, cin ve periler bu aşka karşı çıkarlar eğer ondan uzak durmazsa her ikisini de öldürmekle tehdit ederler. Bu tehdit karşısında öfkelenen de cin ve perilere karşı koyamayan Samimi, aşkıdan vazgeçer ve intikam için herkese cinlerin ve perilerin olmadığını kanıtlamak için çalışmalara başlar. Bir plan yapar ve Cihangir'deki Beş Sevim Apartmanı'nı alarak beş katına akıl hastanesinden kaçırıldığı kimsesiz beş akıl hastasını yerleştirir. Beş hastanın da ortak özelliği cin ve perilerin varlığına inanıyor olmalarıdır. Roman boyunca apartmana yerleştirilen bu beş akıl hastasının dilinden kendi hikâyelerini “cinperi masalları” başlığı altında okuruz. Hastaların kendi dillerinden anlattığı hikâyeler gerçeklikten koparılarak masal olarak nitelendirilir. Diğer taraftan akıl hastalarının “gerçek” olarak nitelendirilen hikâyelerini ise hastane kayıtlarından okuruz. Burada bireyin kişisel anlatısıyla resmî kayıtların çatıştığına şahitlik ederiz. Deliliği temsil eden kadının

dili, hakikati kayıt altına alarak gerçek olarak sunan iktidarın dili karşısında itibarsızlaştırılır. Deliliğin tekinsiz diliyle iktidarın verili dili birbirine tezat oluşturacak şekilde karşı karşıya getirilirken, hastaneden seçilen ve her birinin “ıdrak yanılması” hastası olduğu söylenen beş kişinin anlatısı “ne bildiklerini biliyorlar ne bilmediklerini” (Söğüt, 2019, s. 22) söylemiyle hakikatten de oldukça uzağa konumlandırılır. Foucault, insanların özneye dönüştürülmesinde mühim bir yer edindiğini söylediği; delilik, hastalık, yaşam, dil, suç, cinsellik gibi deneyimleri kurmuş olan sorunsallaştırmalara özellikle dikkatleri çeker ve bu sorunsallaştırmayı; herhangi bir şeyi doğru veya yanlış oyununa sokan ve onu bir düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel pratikler bütünü olarak tanımlar (Keskin, 2016, s. 13). Roman boyunca, biz bu sorunsallaştırmayı kadınların deliliği ve dili üzerinden okurken, iktidarın bu zemini ne şekilde kaydırıldığına ve kadını özneliğinden kopardığına şahit oluruz. Burada devreye Foucault’un bu sorunsallaştırmanın üç temel eksenini dediği “bilgi, iktidar ve etik” üçlüsü çıkar. “Her deneyim, belli kavramlar ve kuramlar içeren ve ürettiği hakikatlerle ifade bulan bilgi alanı, belli normlar ve kurallar içeren bir iktidar alanı ve bu bilgi ve iktidar alanları bağlamında bireyin kendisiyle kurduğu belli bir ilişki biçimini bir araya getirir” (Keskin, 2016, s. 14). Buradan mülhem, kendimizi kurabilmek ve özneleşebilmek (fail olabilmek) adına; bilgi öznesi, iktidar ilişkilerinin öznesi ve kendi eylemlerimizin etik öznesi olarak nasıl kurulduğumuzu sorgulamamızla başlar. Bilgi öznesi olabilmemiz için öznesi olarak görüldüğümüz bir deneyime; örneğin delilik, hastalık, dil, cinsellik gibi bir deneyime gönderme yapan bilgi alanının oluşumuna özgü söylemsel pratiklerin analizini; iktidar ilişkilerinin öznesi olarak kuruluşumuzu ise normatif bir sistemin örneğin delilerin, hastaların ve suçluların kurumsallaştırılarak “normal” insanlardan tecrit edilmesini düzenleyen sistemin örgütlenmesine; bireylerin kendilerini bir deneyimin öznelere olarak kurgulamasını ise; deli, hasta, suçlu olarak kurma, tanıma, kabullenme veya reddetme pratiklerinin analizini gerektirir (Keskin, 2016, s. 14). Tüm bu deneyimler, “hem bir bilgi ve hakikatler alanı, hem bir normlar ve bu normlara bağlı kurallar sistemi, hem de bir kendiyile ilişki modeli içeren karmaşık odaklar olarak görülmeli ve eleştirilmelidir” (Keskin, 2016, s. 15). Beş Sevim Apartmanı’ndaki beş akıl hastasının “fail” olabilme noktasında, her daim önüne çıkan “bilgi, iktidar ve etik” üçlüsü, onların önüne bir sınır hattı çekmiş, bu sınırı aşamayan kadınların ise sınır-aşımı olarak görülen deliliğe ve onun diline sığınmışlardır. İktidar ürettiği bilgi ile onların fail olabilme erkini elinden almıştır.

İktidar bilgi üretmeye bu apartmanın hikâyesinden başlamış, oldukça travmatik çizilen bu hikâyenin merkezine yine bir kadını yerleştirmiştir. Apartmanın sahibi Huriye Hanım, kocası tarafından erkek çocuk dünyaya getir(e)mediği için şiddet gören ve terkedilen yarı meczup ve suskun, susturulmuş bir kadındır. Evliliğinde en büyük acı olarak yaşadığı fakat bir gün dahi olsun sorgulamadığı kocasının erkek çocuk takıntısı, art arda doğan kız çocuklarının ölümüne neden olur. Erkek doğacak diye beklediği bebeği kız doğunca evde bir matem havası oluşur. Sevim adını verdiği kız çocuğu, iki hafta sonra ölür. Bunu izleyen süreçte beş doğum yapacak ve beşi de kız olan Sevimler yaşamayacaktır. Sevgisizlik ve nefret yüzünden yaşamayan “Beş Sevim kız. Beş ölü kız... Beş bahtsız yavrucak” (Söğüt, 2019, s. 30) gömecektir Huriye Hanım Beş Sevim Apartmanı’na. Bir zaman sonra da eşi tarafından terk edilecektir. Bu terk

edilişten sonra kendisine beş kediyi evlat edinen Huriye Hanım, bu kedilere Sevim adını verir ve bu kedilerle birlikte sokaktaki diğer kedilere de bakmaya başlar. Evlatlarını kaybetmiş olsa da annelik şefkatini kedilere veren bu yarı meczup, içe kapanık ve suskun kadın, artık Beş Sevim Huriye Hanım olarak anılır. Bir gün rüyasında cin ve perileri gören Huriye Hanım ortadan kaybolur ve ölüsü erkek çocuk doğurmak için dua etmeye gittiği Merkez Efendi türbesi başında bulunur. Huriye Hanım'ın bu sessiz ve kimsesiz ölümü müsebbibi, erkek çocuk dünyaya getirmediği için onu yalnızlaştıran eşi ve toplumda baskın olan ataerkidir. O ve beş küçük kız çocuğu ataerki düzenin kurbanları olmuştur. Erkek çocuk doğurmadığı için kocası tarafından terkedilen Huriye delirir, beş kız çocuğu erkek olmadıkları için ölüme terk edilir; ataerki âdeti kadının önüne iki yol çizmiş gibidir; delilik ya da ölüm... Her iki durumda da hâkim olan ton sessizliktir. Huriye Hanım geleneksel eş ve anne kimliği arasında sıkışmış, kocasının isteklerini yerine getiren pasif bir fail olmanın ötesine geçemediği gibi erkek egemen toplumun bakışı ve diliyle, beş çocuk kaybı yaşayan acılı anne imajına bir de menkıbevi bir hikâyeye eklenerek yarı ilahî bir hava içerisinde meczup karakteriyle yüceltilmiştir. Böylelikle çektiği acıların karşılığı olarak “delilik” makamı kendisine bir ödül niteliğinde sunulmuş olur. Huriye Hanım'ın hikâyesinde dikkatleri çeken diğer bir husus da romanda herkesin hikâyesi iki varyantta karşımıza çıkarken, Huriye Hanım'ınki “Beş Sevim Apartmanı”nın İsmi Kimselerin Bilmediği Gerçek Hikâyesi” başlığı altında tek varyantta karşımıza çıkıyor oluşudur. Âdeti Huriye Hanım sessizliğe mahkûm edilerek, susturulmuş gibidir. Onun hikâyesini anlatan ses bir başkasına aittir, o konuşmuyordur ve o konuşmadığı için de hikâyesi “gerçek” olarak sunulur. Bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde, apartmanın tarihinin Huriye Hanım'ın öz yaşam öyküsüyle koşutluk oluşturacak bir şekilde kurgulanışı aynı zaman kadınlık anlatısının da iktidarın ürettiği bilgi ve dil çerçevesinde kuruluşunun bir göstergesidir. Âdeti iktidar ürettiği bilgiyle, içinde kadının sesinin olmadığı bir “kadınlık tarihi” yazıyordur. Bir taraftan apartmanın tarihi kadınlığın tarihiyle ilişkilendirilirken diğer taraftan bu tarihin sadece erk tarafından yazıldığı kadarıyla bilebileceğimizin altı çizilir. Huriye Hanım'ın gerçek olarak sunulan hikâyesinde kendisi yoktur, onun sesini duy(a)mayız. Okuduğumuz, ataerkinin görmek istediği, her defasında daha bir silikleşen, sessizleşen ve artık mahallelinin (kamunun, erkin) görmek istediği, evlatlarını kaybetmiş ve bu acıyla delirmiş yarı meczup bir kadın vardır. Apartmana bir köken bulunmuş ve bir tarih yazılmıştır. Bu tarih, kadınlığın talihiyle keşişecek şekilde kurgulanarak kadınlık tarihinin makus kaderi de böylelikle belirlenmiş olur. Bu noktada “kadınların sessizliğinin, sürekli olarak onlar hakkında ve onlar üzerinden, onların dolayısıyla konuşan bir dil tarafından tanımlanması ve güvence altına alması” (Izık ve Parla 2020, s. 8) söz konusu edilerek, evlatlarını kaybeden acılı anne kimliği ve eşi tarafından terkedilmiş vakur bir eş kimliğine bir de imgesel bir “delilik” eklenerek deli kadın kisvesi altında, Huriye Hanım bu dil ve bilince mahkûm edilir. Dahası kimsenin bilmediği gerçek hikâyesi iktidarın dili etrafında belli sınırlar içerisinde çizilirken, Huriye Hanım'ın bilinen hikâyesinin ne olduğu ise muğlaktır. Onun sesini duyamayız, ondan hikâyesini dinleyemeyiz sadece bize “gerçek” olarak sunulan anlatımın sınırları içerisinde onun varlığını duyumsarız.

Beş Sevim Apartmanı'nda, Huriye ve beş Sevim kız yalnız değildir. Doktor Samimi'nin yerleştirdiği her katta bu kaderle aynı talihi yaşayan kadınların hikâyeleri anlatılır. Tabii bir farkla, bu defa diğer kadınların hikâyelerini onların dilinden dinleyebilme fırsatı bulsak da, iktidar bu noktada bilgiyi sorunsallaştırır. Kadınların kendi dilleriyle kurdukları hikâyeleri, “cinperi masalları” başlığıyla verilerek “gerçeklikten” koparılıp sunulur. Apartmanın iki sakini erkek üçü de kadındır. Beş Sevim Apartmanı'nın erkek sakinleri olan Oğuz ve Yusuf'un hikâyeleri de yine bir kadın kimliği odağında verilir. Samimi'nin birinci kata yerleştirdiği akıl hastası Oğuz'un kendi dilinden anlattığı hikâyesi “Soluk Sarı Perdeli Penceredeki Adam ve Cinperi Masalları” başlığı altında anlatılır. Kendi anlattığı hikâyesinde bir cüce olduğunu ve bunu beş yaşına geldiğinde öğrendiğini söyleyen Oğuz, bu gerçekle yüzleşmesini travmatik bir dille anlatır. Babası ona bu gerçeği söyleyememiş ve bu durumla baş etmek anneye düşmüştür. Anne ise oğluna bu durumu bir cüce masalı uydurarak anlatabilmiştir. Neticede gerçeği anlatmak anne yüreğinin kaldırabileceği bir şey değildir ve o da hakikatin dilinden kaçarak masalımsı olanın diline sığınır. Oğluna cinli perili ve cüceli bir masal anlatır. Bu masalda çobandan olma gelincikten doğma Cinteke isimli bir cüce vardır. Annesinin Oğuz'la özdeşleştirdiği bu masal kahramanı Cinteke, babasının soyundan gelenler tarafından tanınmasa da annesinin soyundan olanlar tarafından, çiçekler bitkiler, yeşillikler yani doğa tarafından kabul edilecektir. Annesi tam masalın bu kısmını anlatırken Oğuz uykuya dalmış uyandığında ise başında bir sürü ağlayan kadınla karşılaşmıştır. Ağlayan kadınlar arasında bir kişi eksiktir, o da annesi... Oğuz'un “gerçek” olarak nitelendirilen hastane kayıtlarındaki hikâyesi ise bambaşkadır. Bu hikâye, annenin “gözlerinden bir anneye asla yakışmayan soğuk, sevgisiz bir ışık sızardı” (Söğüt, 2019, s. 44) söylemiyle açılır ve bir kadının “anneliği” sorgulanarak başlar. Oğuz, on beş yaşında annesini öldürmüş ve akıl hastanesine yatırılmıştır. Annesi Gülsüm, on sekiz yaşında bir adam tarafından kaçırılmış, imam nikâhı kıyılmış ve eve kapatılmıştır:

Hikâye klasikti. Adam on sekiz yaşındaki Gülsüm'ü ailesinin rızası olmadan kaçırmış, evlenme vaadiyle kandırmış, imam nikâhı kıymış ve eve kapatmıştı. (...) Birkaç ay sonra geçim sıkıntısı baş göstermeye başlayınca, adam karısını başka erkeklere satmaya çalışmıştı. Kadın buna başta direnmiş, baba evine geri dönmeye kalkmış ama bütün kapılar hışımla yüzüne kapanınca, kocasının evinde yaşamaya mecbur kalmıştı (Söğüt, 2019, s. 45).

Tecrit edilmiş bir hayat süren Gülsüm, maddi sıkıntılar sebebiyle kocası tarafından fuhuşa zorlanır. Buna karşı direnen, ailesinin yanına dönmek istese de kapılar yüzüne kapanan Gülsüm, koca evinde kalmaya mecbur bırakılmış ve bu sırada Oğuz'a hamile kalmıştır. Çocuğu aldırma istese de bunu başaramayan Gülsüm, içindeki canlıyı öldüremeyeceğini anlayınca tüm öfkesini kocasına yöneltir ve bir gece onu yatağında öldürür. Oğlunu cezaevinde doğuran Gülsüm, ona annelik yapmayı reddeder ve onunla ilgilenmez. Bir gün Oğuz, cezaevindeki kadınların konuşmalarını duyar; “Yavrucağın büyümesini bekliyor, büyüsen öldürür bu günahsız garibi o deli kadın” (Söğüt, 2019, s. 46) diye fısıldaşıyorlardır. O andan itibaren Oğuz hiç büyümeye karar verir ve kendisini asla büyümeyecek bir cüce olduğuna inandırır. Bu “sevgisiz, nefret dolu, deli kadın” bir gün onu öldürecek. Hapisten çıktıktan sonra annesinden hep uzak

kalmaya çalışan Oğuz, yatağın altına sığınarak kendisine cinler ve perilerle örülü bir hayat kurar. Ancak geceleri annesi çalışmaya gittiğinde oradan çıkabilir. Bir gün annesinin: “Artık büyüdün. Kazık kadar oldun. Sana daha fazla bakamam. Bu evde kalmak istiyorsan, gider kendine bir iş bulur, çalışırsın” (Söğüt, 2019, s. 48) demesiyle zaten annesinin kendisini öldüreceğine dair inancı tam olan Oğuz, annesini öldürür. Oğuz annesini, tıpkı annesinin babasını öldürdüğü gibi, yedi yerinden bıçaklayarak öldürür. Gülsüm’ün kadınlık kaderi on sekizinde kaçırılarak evlenmesiyle başlıyor, ailesi tarafından kabul görmüyor, kocası tarafından satılıyor ve oğlu tarafından öldürülüyor. Bunların daha da ötesinde toplum onu “deli kadın” olarak yaftalayarak bütün faturayı Gülsüm’e kesiyor. Erkin elinde durmaksızın yaralanan Gülsüm’ün “kadınlık” kaderini belirleyen yine ataerkil düzenin ona yüklemiş olduğu normlar çerçevesinde örülür. Evlatlığı, eşliği, anneliği sorunsallaştırılarak, ölümüne giden yolların taşları bir bir dizilir. İktidar, kurduğu dil ve ürettiği “gerçek” olarak addedilen bilgiyle âdeta Gülsüm’ün ölümünü meşrulaştırır gibidir. Anlatı boyunca “sevgisiz”, “soğuk”, “nefret dolu” “deli” gibi sıfatlandırılmalarıyla sevgisiz bir anne figürü olarak çizilen Gülsüm’ün üzerinde işleyen tahakküm mekanizmaları görünmez kılınır. Oğuz âdeta “kötücül” bir annenin kurbanı olmuş gibidir.

Beş Sevim Apartmanı’nın ikinci sakini Yeşim’in kendi dilinden dinlediğimiz hikâyesi “Kurşini Yeşil Perdeli Penceredeki Kadın ve Cinperi Büyüleri” başlığında verilmiştir. Kendisini seksen yaşında tanıtan Yeşim, çocukluğundan kalma ve zihninde derinlemesine bir yer edinen baba söylemiyle hikâyesine başlar. Babasının, “senin sesin de vücudun gibi çok çirkin” (Söğüt, 2019, s. 51) ifadesi Yeşim’i yıkmıştır. “Bunu dedi ve beni öldürdü, ölümü, soğuk suların fişkırdığı kaynaklara gömdü. İçim o günden sonra hiç ısınmadı” (Söğüt, 2019, s. 51) diyen Yeşim’in içinde derin bir yara açılmıştır. Yeşim artık konuşmaz olmuştur, sessizliğe bürünmüştür ve bu suskunluğu henüz yedi yaşındayken başlamıştır. Annesinin Yeşim’den sonra dünyaya bir erkek çocuk getirme isteği ise mümkün olmamıştır. Her yıl dünyaya getirdiği erkek çocukları ölür, yaşamazlar. Yeşim on yedi yaşına geldiğinde annesi son erkek çocuğunu da doğurmadan hamileyken hayata gözlerini kapar. Yeşim’in suskunluğu, sessizliği ise baki kalır. O artık babasının ikinci eşi Ketum Hatun’la cinlerin perilerin dünyasında yaşıyordu. Tüm gerçekliğini yitirmiştir. Cinler ve perilerle cinsel ilişkiye girdiğine inan Yeşim’in hastane kayıtlarındaki dosyasında nemfomani olduğu yazmaktadır. Nemfomani, kişinin cinsel davranışlarını kontrol altına alamadığı bir hastalıktır. Cinselliği bir tabu olarak gören toplumsal algı burada da işlerlik kazanacak ve aile bu durumu görmezden gelecektir. Ailesi tarafından ilgi gör(e)meyen Yeşim, ailede bulamadığı bu ilgiyi erkeklerde aramaya başlar. On dört yaşındayken annesi bir gün onu tuvalette baygın bulur ve doktora götürdüğünde kızının düşük yaptığını öğrenir. Duydukları karşısında bir felaketi yaşayan anne, kızının yaşadıklarını bir kenara bırakır ve tüm bu olanları kocasına nasıl anlatacağının telaşını yaşamaya başlar. “İşte bir anne için en zor şeydi. Hayır aslında ikinci zor şeydi. Asıl zor olan işin babaya nasıl anlatılacağıydı” (Söğüt, 2019, s. 64). Bu “babaya” anlatma korkusu; babanın, erkin, erkeğin karşısına çıkma ve konuşma korkusu anneyi delirtir. Deliren kadının artık böyle bir kaygısı da kalmaz. “Böylece olup biteni babaya anlatmaktan kurtu[lur]” (Söğüt, 2019, s. 64). Kızının ve karısının başına gelenleri öğrenen

baba kalp krizi geçirir ve ölür. Yeşim artık anneanesiyle yaşamaya başlar. “Mahallede hiç kimse uzun süre damadı ölmüş, kızı aklını yitirmiş yaşlı kadına, torununun ahlaksızlıklarını anlatmaya cesaret edemez” (Söğüt, 2019, s. 65). Yeşim mahallede birçok erkekle birlikte olur. Anneannesinin kulağına Yeşim’in yaptıkları gidince Yeşim de anneannesine cinlerin kendisini geceleri ziyarete geldiğini ve tecavüz ettiğini söyler. Yaşlı kadın torununun anlattıkları neticesinde onu bir hocaya götürür. Artık Yeşim sadece hocayla birliktelik yaşamaktadır. Yeşim, akıl hastanesine yatırıldığında, anneanesini oturdukları evin beşinci katından attığını inkâr ediyor ve kendisinin bir cadı olduğuna inanıyordu. Kadının cinselliğinin bir tabu haline getirildiği Yeşim’in hikâyesinde, yaşadığı psikolojik sorunların toplumsal sonuçlarına odaklanan ailesi tarafından görülmeyen genç bir kızın adım adım akıl hastanesine itilişini okuruz. O da bu düzenden delirerek çıkmıştır. Yeşim’in kendi anlattığı hikâyesinde sevgisiz ve ilgisiz bir “baba” figürü hâkimken ve anne kızın yaşamı üzerinde tahakküm sahibi iken, gerçek olarak sunulan hastane kayıtlarında bu baba figürünün görünmez olduğunu sezeriz. İktidarın ürettiği bilgi babadan ziyade âdeta “histerik” olarak çizilen kızına yönelir. Bu kız da içine cinler kaçmış bir delidir ve anneanesini oturdukları evin beşinci katından atacak kadar da kötücüdür.

Beş Sevim Apartmanı’nın üçüncü katında Yusuf oturmaktadır ve onun kendi dilinden anlattığı hikâyesi “Kahverengi Perdeli Penceredeki Adam ve Cinperi Cinayetleri” başlığını taşımaktadır. Anne ve babasının geçimsizliği, ona karşı ilgisizlikleri Yusuf’un sevgi ve şefkatten yoksun büyümesine sebep olmuştur. Yusuf’un artık hiç sesi çıkmıyordu, içindeki bütün sesler onun söylemiyle anne ve babasının zimmetindedir. Ailesinden ilgi görmemiş ve ihmal edilmiş bir çocukluğun kurbanı olduğuna inanan Yusuf, gün gelecek babasına duyduğu kını, nefreti annesine kusacak ve bir gece yarısı yatağında uyumakta olan annesini öldürecektir. Bu ölümü gerçekleştirdiği silahı ise babasının demir ökçeli ayakkabılarıdır. Bu silah oldukça manidardır. Yusuf, babasından hiçbir zaman sevgi ve ilgi görmemiş dahası ayağından hiç çıkarmadığı demir ökçeli ayakkabılarıyla babası tarafından şiddete maruz kalmıştır. Çocuk muhayyilesinde bu ayakkabıların onda bıraktığı izlenim, onun sevgisizliğinin bir göstergesi olmasının yanı sıra erkek şiddetinin bir yansıması olarak da okunabilir:

Babamın ayaklarını hiç çıplak görmedim. Evde de, sokakta olduğu gibi hep o lanet olası demir ökçeli ayakkabılarıyla dolanırdı. Sanki yatarken bile onları çıkarmazdı. Tekme atmaya severdi. Yerdeki teneke kutulara, çocukların ayaklarından kaçıp onun ayaklarına çarpan toplara, güneşli köşelerde mırıl mırıl uyuyan kedilere, oyun için sevinçle ayağının dibinde dört dönen köpek yavrularına, koridorda kayıp ha bire ayağına dolaşan kilimler, kahvede okey oynadığı arkadaşlarına, okey masasına, ona yan bakana, kapısını o binemeden kapayan otobüse, kapıyı geç açan anneme, yatakta başına geleceklerden habersiz uyuyan bana... tekme atmaya severdi. O yüzden demir ökçeli, her daim boyalı o rugan ayakkabıları ayağından hiç çıkarmazdı (Söğüt, 2019, s.71).

Sevgisizlik ve şiddetin bir göstergesi olan bu demir ökçeli rugan ayakkabılar bir çocuğun delirmesine yol açacağı gibi bir annenin de ölümünün müsebbibi olacaktır. Bir gece annesinin odasına sızan Yusuf, akıl hastanesine yatırılma korkusuyla annesi Sevgi Hanım’ı bu rugan

ayakkabılarla öldürecektir. Eşinden şiddet gören Sevgi Hanım'ın ölümü de oğlunun elinden olacaktır. Dahası bu ölüme aracılık eden de tüm ailenin yaşamını kâbusa çeviren, babanın erkinin simgesi olan, demir ökçeli rugan ayakkabılarıdır. “Baba” yine bütün failliğiyle iş başındadır ve sadece şiddetle beslediği oğlunun değil karısının da kadınlık yazgısını belirlemiştir. Hastane kayıtlarında ise intihara eğilimli biri olarak anlatılan Yusuf, zengin bir ailenin oğludur ve tek derdi kendini öldürmektir. Babasından ilgi göremeyen Yusuf, her gün bir intihar teşebbüsüyle aileyi korkutur. Psikiyatra gönderilen Yusuf yıllar sonra doktoruna babasının kendisine tecavüz ettiğini söyleyecektir. Doktor aileye bunu bildirdiğinde ise bu suçlama aile tarafından kabul görmeyecektir. Aile, Yusuf için bir karara varmıştır. Psikiyatra gönderilmeyen Yusuf artık akıl hastanesine yatırılacaktır. Bu karar Yusuf'u paniğe düşürür ve kendince bir plan yapar. Bir gece yarısı anne ve babasının odasına sızır elinde ise babasının en parlak, en rugan demir ökçeli ayakkabıları vardır. Babası Tarık Bey'in yanında annesini bu demir ökçeli ayakkabılarla öldürür. Yusuf deliler hastanesine yatırılırken Babası Tarık Bey'in girişimleriyle bu haber basından saklandığı gibi Yusuf da kimliksiz ve kimsesiz olarak hastane kayıtlarında yerini alır.

Beş Sevim Apartmanı'nın dördüncü katında oturan Elif'in kendi dilinden dinlediğimiz hikâyesi, “Turuncu Perdeli Penceredeki Kadın ve Cinperi Yalanları” başlığını taşımaktadır. İkiz olarak dünyaya gelen Elif, doğumundan itibaren kendisinin çirkinliğiyle ikiz kardeşinin ise güzelliğiyle dikkatleri çektiğini “kardeşim beğenile beğenile, ben unutulma unutulma büyüdüm” (Söğüt, 2019, s. 87) sözleriyle ifade eder. Çocukluğu boyunca kız kardeşinin güzelliğinin aksine onun çelimsizliği insanlar tarafından da dillendirilmeye başlayınca kardeş kıskançlığı içerisinde büyüyecektir. Çevresindeki ilgisizlik onu da cinlerle perilerle arkadaş olmaya itecek ve her gün kardeşinin ölümünü dileyecektir. On beş yaşına geldiğinde kız kardeşi ölür. Herkes cenaze işleriyle ilgilenirken o ise evde kız kardeşinin odasında onun kıyafetleri, onun ayakkabıları ve onun makyajıyla en az kız kardeşi kadar güzel ve alımlı olmuştur. Hesaba katmadığı bir şey vardır Elif'in orası cenaze evidir ve cenazeden perişan dönen annesi onu bu hâlde gördüğünde bayılacaktır. Babası ise ölçsüz bir şiddetle kızına yumruklar savuracaktır. Elif gözlerini açtığında kendisini akıl hastanesinde bulur. Hastanede bir ay boyunca terapistine söyledikleri ise oldukça manidardır: “Bana ait tüm güzellikler artık bana verilmeliydi. Artık ben, prensesler kadar güzel bir kızın, yumru patates kardeşi değildim. Ben artık... ben artık... ben artık... ben... Ben prensesim. Ben güzeldim” (Söğüt, 2019, s. 93). Hastane kayıtlarına baktığımızda ise Elif'in cinsel kimlik bozukluğu vardır. Annesi despot kocasının her şeyine katlanmış, kayıtsız şartsız her isteğine boyun eğmiştir fakat ona en önemli isteği olan bir erkek çocuk verememiştir. Elif'in annesinin kaderi de yine erkek bir çocuk dünyaya getir(e)mediği için, pasif bir kurban olmaktan öteye geçemeyecektir:

Elif'in annesinin, hayatı boyunca despot bir kocanın tüm taleplerine kayıtsız şartsız boyun eğen, isteyen her şeyi harfî harfine yerine getiren Kader'in, yapamadığı tek şey, o da ikinci bir çocuk doğuramamak. İlk çocuk kız olmuştu, ikincisi artık erkek oldu. (...) Ne hocalara gitti, ne büyüler yaptırdı ama bir türlü bir daha hamile kalmayı başaramadı. Doğurabileceği tek çocuk Elif'ti ve o da erkek değildi” (Söğüt, 2019, s. 96).

Elif tek çocuktur ve babası erkek çocuğu olmadığı için ondan tiksiniyordu. Elif de bu olup bitenlerin bütünüyle farkındadır ve o da kadın olmanın kaderini sorgulamak istese de bunu yapamayacaktır:

Haydar, oğlan babası olma düşleriyle büyümüş her erkek gibi, Elif'ten neredeyse tiksiniyordu. Elif iki odalı gecekondudaki mutsuzluğun nedeninin babasının sık sık işsiz kalması, her gece içip içip annesini dövmesi ve ağza alınmayacak küfürler ederek kükremesi olmadığını biliyordu. Neden, bunların hiçbiri değildi. Neden kendisiydi. Kendisi (Söğüt, 2019, s. 96).

Elif, babasına kendisini sevdirmenin bir yolunu arar ve bulur da. Erkek kıyafetleri giymeye başlar ve babası gece eve sarhoş geldiğinde erkek rolüne bürünür. Babasının özlemine çektiği erkek çocuk rolü bir süre sonra Elif'in küçük dünyasında bir cinsiyet kimliği çatışması yaşamasına sebep olacaktır. Elif artık cinsiyetini unutmamıştır. Cinsiyeti noktasında sessizliğe mahkûm edilmiş, kendi duygularını içerisinde yaşayamayacağı bir yere hapsedmiştir. Geceleri babasına oynayacağı erkek çocuk rolü için gündüzleri kendi bedeninden utanarak ve insanlardan kaçarak yaşamış ve bu role kendini iyice kaptırmıştır. Elif on yaşına geldiğinde babası ölür fakat Elif'in kendisinden nefreti ve üzerindeki baskı son bulmaz. Annesinin tüm direnmelerine kaşı babasının yasını tutar. Yıllarca erkek olduğuna inanarak ve hayalî bir kız kardeş yaratarak yaşayan Elif'in düzeni annesinin evlenmesi ve bir erkek çocuk sahibi olduğu gün bozulur. O gün deliren Elif, evin her tarafına “bir çocuk öldürüldü” yazar. Elif biraz sevgi, şefkat ve ilgi görmek adına kendi kimliğini, kadınlığını öldürecek ve kadınlığın delilik talihinden o da nasibini alacaktır. Beş Sevim Apartmanı'ndaki bütün kadınlar ataerkil düzen tarafından bir erkek çocuk dünyaya getiremedikleri için sınıyordur. Tıpkı aparmanın tarihsel kökenlerinin dayandırıldığı Huriye Hanım'ın yazgısı gibi, onlarınki de burada düğümliyor ve kadınlıkları yitip gidiyordu.

Beş Sevim Apartmanı'nın son sakini Melike'dir. Melike'nin kendi dilinden anlattığı hikâyesi “Parlak Kırmızı Perdeli Penceredeki Kadın ve Cinperi Gülüşü” başlığı altında verilir. Süslü bir kız çocuğu olarak kendisini anlatan Melike, insanların bununla bile alay ettiklerini söyler. Oysa o güzelliğini ve süsünü anneannesine dayandırır. Anneannesinin anlattığı masalla birlikte cinli perili bir dünyada yaşar. Hastane kayıtlarındaki hikâyesine baktığımızda ise evlilik dışı doğan ve babasını hiç tanımayan Melike, baba hasretiyle büyür. Oldukça içe kapanık ve sessiz bir kız olan Melike, rüyalarında hep babasını görür ve bir gün çıkıp geleceğine inanır. Melike on altı yaşına gelir ve hâlâ geceleri rüyasında gördüğü babasının bir gün ansızın çıkıp geleceğine inanır. Bir gün kapısı çalınan Melike, eşikteki adamın babası olmadığına bir an bile tereddüt etmeksizin içeriye alır. Adam Melike'ye tecavüz eder ve gider. Melike hiçbir şey olmamış gibi birkaç gün geçirdikten sonra bir gece rüyasında babasını/tecavüzcüsünü görür. “Neden?” diye sorar ve adam “annen ve anneannen yüzünden” cevabını verir. Bu cevap neticesinde Melike uyanır ve annesi ile anneannesini öldürür. Melike'ye göre yaşadığı tüm korkunç şeylerin müsebbibi onlardır. “Onlar babamı kaçırdılar... onlar beni babasız bıraktılar... Onlar benden babamı sakladılar... Babamı... Bana rengârenk uçurtmalar yapan o kara bakışlı adamı...” (Söğüt, 2019, s. 117) diyerek bütün öfkesinin hedefine annesi ve anneannesini yerleştirir.

Beş Sevim Apartmanı'ndaki kadınların ortak yanlarından biri de, bir sessizliğe, suskunluğa mahkûm edilişleridir. Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce (2020)* başlıklı çalışmalarının “Önsöz”ünde ataerkil ideolojiler tarafından kadınların varoluşlarının “mahremiyet”, “sessizlik”, “gizem” gibi kavramsallaştırmalarla tanımlanarak onların dil öncesi bir alana hapsedildiklerine dikkatleri çekerler. Kadınlar öylesine kolay “dile düşüyor”lardır ki onların en doğal varoluş biçimlerinin “suskunluk” olması gerekliliği aşikâr kılınmıyordur. Âdeta kadınlar, erkekler tarafından yapılmış bir dil içerisinde yaşamak zorunda bırakılırlar. Bunun bir anlamı da “kadınların sessizliğinin, sürekli olarak onlar hakkında ve onlar üzerinden, onların dolayımıyla konuşan bir dil tarafından tanımlanması ve güvence altına alınmasıdır” (Irzık ve Parla 2020, s. 8). Bu dil içerisinde kurgulanan kadına “güçsüzlük”, “yapaylık”, “denetimsiz arzu” “delilik” gibi nitelikler yüklenir. Dilin sunduğu “özneleşme” imkânlarını kullanamayan kadın ise ataerkil toplumun dili vasıtasıyla çeşitli biçimlerde nesneleştirilerek ve işaretlenerek erkek öznenin kuruluşunun araçları kılınmış, dilin öznesi olma sürecini yitirmiştir. “Konuşan kadın, özellikle de kamusal alanda konuşan kadın, hep öznellik nesnellik arasında, sözün sahibi olmak ile söz tarafından sahiplenilmek arasında kalmış, kendi içinde, kendine karşı bölünmesi gerekmiştir” (Irzık ve Parla 2020, s. 8-9). Irzık ve Parla'nın da dikkatleri çektiği gibi, dil içerisinde kurulan kadın özneliği, ataerkil düzen içerisinde hep bir kırılmaya uğramış ve bu dilin uzağında kurgulanmıştır. İktidarın verili dili karşısında kadının sığınacağı ise “deliliğin” diline meşruiyet kazandırarak maruz kaldığı eril baskıya ikame bir dil yaratmak olmuştur. Bu dili tahkim eden Beş Sevim Apartmanı'nın deli kadınlarının, kendileri hakkında anlattıkları ise iktidarın ürettiği ve gerçek olarak sunduğu bilgi karşısında “cin peri masalları” olarak adlandırılarak, hakikatten koparılmıştır.

Romanda, Beş Sevim Apartmanı sakinlerinin öz yaşam öykülerinin iki varyantta karşımıza çıktığını görüyoruz. İlk olarak “cinperi masalları” başlığı altında hastaların kendilerinin anlattığı öz yaşam öykülerini okurken diğer bir yandan “gerçek hikâyeler” başlığı altında, hastaların, akıl hastanesindeki dosyalarında kayıt altına alınan hikâyelerini okuyoruz. Kadınların kendi dilinden anlattıkları hikâyeler bir “cinperi masalı” olmanın ötesine geçemezken, akıl hastanesi kayıtları onların gerçek(lik)leri olarak sunulur. Kadınlık kaderi bu defa da erkin diline takılmıştır. Bu deli kadınların, cinperi masalları, bir yerde eril normlara ve onların diline karşı başkaldırının bir simgesidir. Bu ise ne onları görünür kılıyor ne de seslerini duyurabilmelerine olanak sağlıyordu neticede tüm bu anlattıkları gerçek olmanın ötesinde sadece masal olarak nitelendiriliyordu. Bu masalı anlatanlar da deliler hastanesi kayıtları altında sadece birer “deli”dirler. Yeşim'in Elif'in Melike'nin kendi anlatılarıyla verilen hikâyelerine baktığımızda tamamen masalımsı bir havada, cinlerin perilerin kol gezdiği, hakikatten uzaklaştırılmış bir dünyayla karşılaşıyoruz. Akıl hastanesi kayıtları ise katı bir dille ve aralarda boşluk bırakmaksızın sınırları katı çizgilerle çekilmiş bir dünyayı gösteriyor. Bu dünya ise babanın kanununu (dilini) ve ondan kopmanın sonuçlarını gösteriyor.

SONUÇ

Beş Sevim Apartmanı'nda kadınlar, erkek egemen dünyayı yeniden üreten geleneksel rollerinin dışına çıkamayınca, âdeta deliliğe sığınır. Toplumun üzerine yüklediği rolün altında ezilen ve sessiz kalmaya mahkûm edilen kadınların, kendilerinden dinlediğimiz hikâyelerinde,

onların nasıl iç dünyalarında yalnızlığa itildiklerini ve sessizliğe mahkûm edildiğini görürüz. Eş olarak kadın, sevgiden, ilgiden yoksundur; evlat olduğunda yine şefkatten mahrum bırakılır ve erkek çocuk olarak dünyaya gelmediği için ötekileştirilir. Kadının anneliği de sorunsallaştırılır. Erkek çocuk dünyaya getir(e)mediği için suçlanan da odur, babaya duyulan öfkenin hedefinde de yine o vardır. Dahası anlattıkları hikâyeleri bile gerçek olarak görülmeyen, erkin katı dili altında tekrardan kurgulanan bir yazgının içerisinde hapsedilen deli kadınlardır onlar.

Beş Sevim Apartmanı 'ndaki beş hikâyeye, cinsiyet normlarının kadınlara karşı işlediği bir dünyayı imliyor. Huriye, Yeşim, Elif ve Melike toplumsal cinsiyet normlarına bağlı travmalar yüzünden delirirler. Huriye her defasında doğur(a)madığı erkek çocuklar için eşinden şiddet görür, dahası doğan her kız çocuğu sevgisizlik ve ilgisizlikten ölür. Kendisi de aynı sevgisizlik ve ilgisizlikten içine kapanır, toplumdan tecrit olur ve kedilere sığınarak yarı meczup bir hayat sürer. Apartmanın erkek sakinlerinden Oğuz, annesi Gülsüm'ü, bir gece ansızın yedi yerinden bıçaklayarak öldürür. Oğlunun elinden ölüme giden Gülsüm'ün makus kaderi, henüz on sekiz yaşında iken kocası tarafından kaçırılması ve geçim sıkıntısı sebebiyle fuhuşa zorlanmasıyla başlar. Dahası ailesi de ona yüz çevirir, karnındaki babasını bilmediği bebeğini kürtajla da aldıramayınca içindeki nefret kendisini satan kocasına yönelir ve onu yedi yerinden bıçaklayarak öldürür. Anne ve babasının şefkatinden uzak büyüyen Beş Sevim Apartmanı'nın diğer bir sakini Yeşim ise nemfomani hastasıdır. Toplumsal yapı bu defa da onun bu hastalığı sebebiyle ailesi üzerinde bir baskı yaratır. Anne ve babası bu hastalığı anlamak ve kızlarını tedavi ettirmek yerine toplumsal olanın baskısından kurtulamayarak bundan utanmayı seçerler. Bu utanç, birini ölüme diğeri de deliliğe mahkûm eder. Yeşim ise yaşadığı bu travmalar sonucu delirir ve o da anneannesini öldürür. Elif, babasından azıcık olsun şefkat görebilmek adına kendi cinsiyet kimliğinden geçerek, kadınlığına döner ve delirir. Hiç görmediği babasına duyduğu özlemle, karşısına çıkan ilk erkeği babası olarak gören Melike, nereden bilebilirdi ki babası olarak gördüğü adamın tecavüzcüsü olacağını. O da makus kaderinden kaçamayacak, delirerek bu olaydan sorumlu tuttuğu annesi ve anneannesini öldürecektir. Beş Sevim Apartmanı'ndaki bütün kadınlar ya ölüyor ya öldürüyor ya da deliriyordur. Her defasında kadınlar pasif birer kurbanken onların failleri, ataerkil düzenin erkek özneleri olacaktır. "O zaman, kelimelere, cümlelere, dünyaya dayatılan mantıksal bağa direnen, içinde mucize, büyü, ekstaz, gelişme ve şiirin birbirine karıştığı bir ötenin, dile dökülmemiş olanın hafızası hâlâ mevcuttur" (Irigaray, 2014, s. 14) diyen Irigaray'dan mülhem, içinde büyüyü barındıran ve hafızalarımızda dile dökülmemiş binlerce kelimeyi veren *Beş Sevim Apartmanı*'nın deli kadın anlatıları, bize bambaşka bir dünyanın sınırlarının varlığını imliyor.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Beauvoir, S. (2020). *İkinci cinsiyet* (G. A. Savran, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berktaş, F. (2018). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2013). *Toplumsal cinsiyet çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Berktaş, F. (2004). *Kadınların insan haklarının gelişimi ve Türkiye*. Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları. Bilgi Üniversitesi (1-30) Erişim Adresi: https://stk.bilgi.edu.tr/media/uploads/2015/02/01/berktay_std_7.pdf
- Chanter, T. (2019). *Toplumsal cinsiyet* (M. Erguvan, Çev.). Ankara: Fol Yayınları.
- Chesler, F. (2018). *Women and madness*. Chicago: Lawrece Hill Books.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze G. ve Guattari, F. (2000). *Kafka minör bir edebiyat için* (Ö. Uçkan ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: YKY.
- Donovan, J. (2001). *Feminist teori* (A. Bora ve M. Ağduk Gevrek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durudoğan, H. (2010). İkinci dalga Fransız feminizmine kısa bir bakış. Durudoğan, H., Gökşen F., Öder, B.E., Yüksek, D. (Der.). *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. (s. 67-97). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Ecevit, Y. (2011). *Toplumsal cinsiyet sosyolojisi* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük kapatılma* (I. Ergüden ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğin tarihi* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm ideolojisi* (K. Atakay ve T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gatens, M. (2017). *İmgesel bedenler etik, güç ve bedensellik* (D. Eren, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Söğüt, M. (2019). *Beş sevim apartmanı rüya tabirli cinperi yalanları*. İstanbul: YKY.
- Irigaray, L. (2014). *Başlangıçta kadın vardı* (İ. Özallı ve M. Odabaş, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Irigaray, L. (2006). *Ben sen biz farklılık kültürüne doğru* (S. Büyükdüvenci ve N. Tural, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Irızık S., Parla J. (2020). *Kadınlar dile düşünce*. Sibel Irızık, Jale Parla (Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keller, E. F. (2020). *Toplumsal cinsiyet ve bilim üzerine düşünceler* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Keskin, F. (2016). "Özne ve İktidar", Michel Foucault, *Özne ve İktidar* kitabı içinde (s. 11-24). (I. Ergüden ve O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lloyd, G. (2015). *Erkek akıl* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Millett, K. (2018). *Cinsel politika* (S. Selvi, Çev.). İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Parla, J. (2017). Kadın eleştirisi neyi değiştirdi?. Irızık, S. ve Parla, J. (Ed.) *Kadınlar Dile Düşünce* kitabı içinde (s. 15-33). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stone, A. (2016). *Feminist felsefeye giriş* (Y. C. ve B. Tannrsever, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.