

AĞITTAN DİRENİŞ ÇIĞLIĞINA: SANDRA CİSNEROS'UN “BAĞIRAN KADIN ÇAYI” ÖYKÜSÜNDE *LA LLORONA* SÖYLENCESİNİN FEMİNİST OKUMASI

Hasine ŞEN KARADENİZ

İstanbul Üniversitesi

Abstract

La Llorona, one of the fundamental images of Chicano/a letters, is a legendary figure who, according to the most popular form of the story, is condemned to perpetual weeping for killing her children in an act of revenge. Literary works which were written during the nationalistic phase of Chicano literature present La Llorona as a passive figure, as a powerless victim who expresses her voice merely through her wailing. This study provides a brief discussion of the function of La Llorona in the Chicano/a discourse and illustrates how Sandra Cisneros' "Woman Hollering Creek" reformulates the legend from a feminist perspective turning La Llorona's feeble weeping into a triumphant cry of empowerment.

Key words: *Chicano/a literature, Chicano Movement, La Llorona, La Malinche*

Meksika kökenli Amerikalı (Çikano)¹ yazarlarının sık sık başvurduğu La Llorona (Ağlayan Kadın) söylencesi, en yaygın haliyle çocuklarını öldüren ve sonsuza dek onları aramaya, onlara ağıt yakmaya mahkum edilen bir kadının öyküsüne dayanmakta. Guadalupe Bakiresi ve La Malinche ile birlikte Çikano kültürünün üç temel kadın imgesini oluşturan La Llorona, bu toplumun kültürel ve siyasal bilincinin oluşmasında önemli rol oynamıştır ve bu etkin işlevinden dolayı Çikano edebiyatının da en temel karakterleri arasında yer almaktadır. 1960'lerde Çikano Sivil Haklar Hareketi ile filizlenen ve katı bir milliyetçilik zeminine oturtulan Çikano edebiyatının ilk örneklerinde La Llorona söylencesi, çaresizlik içinde feryat eden, kendi edilgen varlığını ancak ağlama yolu ile ifade eden bir kadın imgesi oluşturmak için kullanılmıştır. 1980'lerde başlayan Çikano Hareketi ile Guadalupe, La Llorona ve La Malinche imgeleri Çikano yazarları tarafından yeniden gözden geçirilmiş ve bu üçgeni oluşturan figürler kendilerine atfedilen “şeytan-melek” eksenli indirgemeci tanımlarından kurtarılmıştır. Bu çalışma Sandra Cisneros'un “Bağırın Kadın Çayı” eserini

¹ Çikano (Chicano/a) kavramı, 1960'lerde Meksika kökenli Amerikalıların kendilerini tanımlamak için benimsedikleri, siyasal bilinç ve Mezoamerika köklerinden gurur ifade eden bir isimdir. Bu yazıda hem iki cinsiyeti de kapsayan ve grup ismi olarak kullanılan Çikano(lar) kavramı, hem de eril/dişil ayrımının vurgulandığı durumlarda tercih eden Çikano/a terimleri kullanılmıştır.

bu eksen de değerlendirmekte ve öykünün çizdiği La Llorona imgesinin edilgen bir nesneden kendi gücünü duyuran bir özneye, çaresizlik ifade eden feryadının ise bir direniş çılgılığına dönüşmesini incelemekte. Makale öncelikle Çikano toplumunun etnik, kültürel ve siyasal imgelemine oluşturan en etkin üç kadın figürünün (Guadalupe, La Llorona ve La Malinche) tanımını, tarihsel gelişimini ve Çikano edebiyatına yansımalarını sunmakta ve Sandra Cisneros'un "Bağırın Kadın Çayı" öyküsü, çizilen bu kuramsal perspektiften değerlendirilmekte.

Günümüzde Çikano araştırmaları konusunda *La Llorona*, Bakire Guadalupe ve *La Malinche* kadar önemli bir konuma sahip olan Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera* (1987) başlıklı çalışmasında, kökleri İspanyol fethi öncesine uzanan bu kadın imgelerinin önemini, onları Çikano toplumunun farklı özelliklerini temsil eden "Üç Ana" figürüne benzeterek vurgulamıştır: "Çikana halkı üç anaya sahiptir. Üçü de arabulucudur: *Guadalupe*, bizi terk etmeyen bakire ana; *la Chingada* (*Malinche*), bizim terk ettiğimiz, ırzına geçilmiş ana; ve *La Llorona*, diğer ikisinin bileşimi olan, kayıp çocuklarını arayan ana" (1999: 52). Bakire Guadalupe'nin soyu, Anzaldúa'ya göre, Kızılderililerin *Coatlolopeuh* ve *Tonantsi* olarak adlandırdığı tanrıçalara kadar uzanır, *Coatlolopeuh* ve *Tonantsi* ise Mezoamerika'nın en eski ve en etkin tanrıçalarından biri olan *Coatlicue* (Yılan Etek) soyundan gelir. Anzaldúa, Yılan Etekli tanrıçayı "kartal ile yılan, gökyüzü ile yeraltı, hayat ile ölüm, hareket ile durağanlık, güzellik ile dehşet" gibi zıtlıkları birleştiren bir güç olarak tanımlar (1999: 69). Bu tanrıçaların tarihsel evrimini de aktaran Anzaldúa, erkek egemen Aztek kültürünün yerleşmesiyle birlikte bütünlüğü temsil eden bu figürlerin yerini erkek tanrıların aldığını, kendilerinin ise bölünme yaşadığını vurgular. *Tonantsi*, örneğin, karanlık yönlerinden temizlenir ve doğurganlık ve bereket yanı vurgulanarak kendisine "iyi ana" statüsü atfedilir. Anzaldúa, çalışmasının devamında, bütünlüğü temsil eden bu tanrıçaların bu özelliğinin Avrupalıların istilasıyla birlikte tamamen yok olduğunu iddia eder: "Fetih'ten sonra İspanyollar ve Kilise *Tonantsi/Guadalupe*'yi bölmeye devam etti. Onlar *Guadalupe*'den *Coatlolopeuh*'u, yılanı/cinselliğini çıkartarak onu cinselliğinden arındırdılar ve *Guadalupe Bakiresini*/Bakire María'yı iffetli bakireye, *Tlazolteotl/Coatlicue/La Chingada*'yı ise fahişeye dönüştürerek Nahualar tarafından başlatılan bölünmeyi tamamladılar" (1999: 49). Bu nedenle Guadalupe'nin 9 Aralık 1531'de Aztek tanrıçası *Tonantsi* tapınağının bulunduğu bir yerde Juan Diego adında Kızılderili bir köylüye görünmesi anlamlıdır. Guadalupe Bakiresi, hem yerli toplulukların hem de Avrupalı

istilacıların görüşlerini birleştirdiği için tarih boyunca *mestizo* ırkının en güçlü sembolü olmuştur.

Mestizo ırkının tohumunu atan ise Aztek İmparatorluğunun yıkılmasını sağlayan İspanyol konkistador Hernán Cortés ile tarihe *La Chingada* olarak giren yerli bir kadının birlikteliğidir. Meksika halkının zihnine ırkına ihanet eden, hem kendini, hem soyunu satan bir kişi olarak yerleşen bu kadın, Malintzin adında soylu bir Nahua ailesinin kızıdır ancak annesi, oğlunun mirasını korumak için, kızını köle olarak satar (Mullen, 1996: 9). Cortes'e köle olarak verilen Malintzin dil konusundaki yeteneği sayesinde önce onun tercümanlığını yapmaya başlar ve bu konudaki yetkinliğinden dolayı *La Lengua* (Dil) sıfatını elde eder; daha sonra ise onun sevgilisi olur ve Martin Cortes adında bir oğulları olur. Böylece, *La Malinche* ve Dona Marina olarak da anılmaya başlayan Malintzin, yarı İspanyol yarı Kızılderili *mestizo* halkının sembolik anası unvanını elde eder. Bu eylemi ise kendisine hem Meksikalıların hem de Meksika kökenli Amerikalıların öz algı modelinin temelini oluşturan *La Chingada* sıfatını kazandırır. Mullen'in de belirttiği gibi "*La Lengua* olarak etkin ve vazgeçilmez olan Malintzin, *La Chingada* olarak son derece pasif ve değersiz" bir kişiye dönüşür (1996: 9).

Octavio Paz Meksika halkının ulusal karakterini anlattığı *Yalnızlık Dolambacı* (1950) eserinin bir bölümünü Meksikalıların kendilerini tanımlamak için kullandığı "hijos de la chingada" (ırzına geçilmiş ananın çocukları) ifadesinin derinlemesine bir analizini sunuyor ve *La Chingada*'nın Meksika halkının gözündeki değersiz konumunu onu Bakire Guadalupe ile kıyaslayarak vurguluyor: "Guadalupe açıklığın, içtenliğin ve anlayışlılığın ta kendisidir... *Chingada*... şiddete, saldırıya karşı koymayan, bir kemik, kan ve et yığıdır. Onun hastalığı (kötülüğü)...cinsiyetinden ileri gelir... onu tarihsel olarak fetihle ve fatihlerin giriştiği ve yerli kadınların tenlerinde yaşadığı o saldırıyla ilişkili görmek yanlış olmaz" (1990: 89-90).

Bakire Guadalupe ile *La Chingada* iki karşıt kadın imgesi oluştururken, efsanevi *La Llorona* her ikisinden de özellikler taşımakta. Yunan mitolojisindeki Medea karakterinin bir ölçüde anlamdaşı olarak sunabileceğimiz *La Llorona*, Kızılderili ve İspanyol halk inançlarının harmanlanmasıyla ortaya çıkmış, Meksika halkının *mestizo* köklerinin bir sembolü haline gelmiş ve Meksika'nın bir bölümünün 1848 Guadalupe Hidalgo Antlaşması ile ABD'ye dahil edilmesiyle birlikte ağıtları Anzaldúa'nın *Borderlands/La Frontera* olarak adlandırdığı iki ülke, iki kültür arasındaki sınır bölgelerde de yankılanmaya devam etmiştir.

La Llorona'nın hem hayat veren, hem de ölüm getiren kadın olarak gösterilmesi, onun fetih öncesi Kızılderili toprak tanrıçaları ile olan akrabalığının önemli bir göstergesidir. Anzaldúa'ya göre *La Llorona* eski Azteklerin toprak, savaş ve doğum tanrıçası, ebelerin koruyucusu *Cihuacoatl*, Yılan Kadın'dır. "*Cihuacoatl*... beyaz bir elbise taşır... La Llorona gibi geceleri feryat edip ağlar, çılgınlar gibi çılgılık atar." (1999: 57) Richard Dorson da bu tanrıçanın farklı özelliklerinden söz ederek *La Llorona* ile olan benzerliğini doğrulamakta. Doğum esnasında ölen *Cihuacoatl*'ın hayaleti geceleri "beyazlar içinde, omzunda beşiği ile, kaybettiği çocuğu için acı acı ağlayarak" dolaşır. (1970: xvi).

La Llorona konulu folklor ve antropoloji çalışmaları söylencenin bölgeden bölgeye göre farklılık gösterdiğini vurgulamakta. En yaygın haliyle *La Llorona* geceleri sokaklarda beyazlar içinde çocukları için ağlayıp sızlayarak dolaşan bir kadının hayaletidir. Bu öyküye göre bir kadının kendisinden daha zengin bir erkekte çocukları olur. Erkek, daha soylu bir kadınla evlenmek üzere kendisini terk edince, kadın, öfke ve kıskançlık içinde, önce çocuklarını bıçaklar (veya boğar), sonra da kendini öldürür. Boğularak öldüğü için hayaleti göl ve nehir kıyılarında dolaşır, ağlamaklı sesi etraftaki insanları (özellikle de erkekleri) kandırıp boğulmalarına neden olur.

Bazı kaynaklar *La Llorona*'nın erkeklere kapanlar kuran, onları sesi ile baştan çıkartıp yıkımlarına neden olan siren özelliğini vurgular. Bu anlatılarda Ağlayan Kadın, akşamları geç saatte eve dönen erkekleri karılarının ve sevgililerinin sesleriyle çağırarak onları yakındaki bir nehre veya göle doğru yöneltir ve boğulmalarına neden olur. Bazılarında ise *La Llorona* yanından ayırmadığı ağı ile erkeklere tuzaklar kuran, "erkeklerle beslenen vampire benzer bir yaratık" olarak gösterilir (Leddy, 1950: 365). Anlatıların çoğunda kendi çocuklarını kaybeden *La Llorona* çocukları ve kadınları kıskandığı için, erkekleri ise öfkesinden dolayı öldürmek ister. İntikamcı eylemlerini su aracı ile gerçekleştirdiğı için genelde su ile özdeşleştirilir, bu nedenle de su, Ağlayan Kadın söylencelerinde olumsuzluk ifade eder (Carbonell, 1999: 54). Yıkıcı özelliklerinden dolayı hem Meksika hem Çikano kültüründe *La Llorona* çocuklara toplumsal düzeni dayatma yöntemi olarak kullanılmaktadır.

Betty Leddy, söylencenin bölgeden bölgeye geniş zenginlik göstermesine ve zaman içinde birçok değişikliğe uğramasına rağmen, Ağlayan Kadın rollerini üç başlık altında inceler: 1. *La Llorona*, öncelikle kayıp çocuklarının yasını tutan bir kadındır. 2. Ağlayan Kadın, erkelere tuzaklar

kuran bir siren figürüdür. 3. *La Llorona*, çocuklar için tehdit oluşturan bir kadındır (1948: 277). Bu özelliklerini örneklendiren anlatıların çoğunda *La Llorona*'nın çocuk öldürme eylemi “bencillik ve delilik halinin neticesi” olarak gösterilmiştir, bu nedenle de “toplumsal dayanaktan yoksundur” (Carbonell, 1999: 54). Fakat *La Llorona*'nın kaybolan çocuklarını arayan anne rolü, onun yoğun bir şekilde Hernan Cortes'in Kızılderili tercümanı/danışmanı/sevgilisi *La Malinche* ile özdeşleştirilmesine neden olmuş ve söylenceye tarihsel bir çerçeve de sunmuştur. Bu tür anlatılarda *La Llorona*'nın ağlaması, kendi halkına ihanetinden dolayı duyduğu pişmanlık ifadesi olarak yorumlanır.

Cortés'in Malintzin ile olan ilişkisi *La Llorona* söylencesinin özünü oluşturan şemaya bire bir uyduğu için *La Malinche* imgesinin Ağlayan Kadın'la birleşmesi doğaldır. Tey Diana Rebolledo'nun araştırmalarına göre Cortes'in İspanyol karısı kocasının yanına gidince Malintzin Cortes'in adamlarından biri ile evlendirilir. Oğlu ise eğitim görmek üzere İspanya'ya gönderilerek kendisinden “çalınır” zira Rebolledo'nun da ifade ettiği gibi, oğlu İspanya'dan babasının kültürünü alarak “geri döndüğünde *La Malinche* artık onun annesi değil, babasının ırzına geçtiği Kızılderili kadın olacaktır” (1995: 65).

La Llorona söylencelerinde ağlayan kadın imgesi *La Malinche* olarak gösterildiği gibi, bazı bölgelerde Kızılderili anne olarak da belirlemekte. Lomax Hawes, San Antonio doğumlu bir kadının anlattığı *La Llorona* öyküsünü, sömürgecilik döneminde Kızılderili annelerin haklarından ne denli mahrum bırakıldığının bir örneği olarak sunuyor: “İspanyollar Meksika'ya geldiğinde Kızılderili çocukların güzelliğinden etkilendi. İspanyollar en güzel Kızılderili çocuklarını alıp onları kendi karılarına verdi. Bazı Kızılderili kadınlar çocuklarını İspanyollardan korumak için onları öldürdü. *La Llorona* işte bu kadınlardan biri” (Carbonell, 1999: 56). Söylencenin bu versiyonunda, Carbonell'in de ifade ettiği gibi, *La Llorona* çocuklarını öç almak için değil, onları fiili bir kölelikten kurtarmak, annelik haklarını uygulamaya devam etmek için öldürüyor (1999: 56). Buna benzer tarihsel zeminli versiyonlar, Çikano antropologu Jose Limón'un ifadesiyle “*La Llorona*'nın eylemine toplumsal bir çerçeve oluşturmakta ve çocuk öldürmesini kadınlara mahsus psikolojik bir dengesizliğin neticesi gibi değil de, toplumu yönetenlerin tarihi bir süreç olarak yarattığı geçici bir deliliğin sonucu olarak” göstermekte (Carbonell, 1999: 56). Meksika topraklarının ABD'ye dahil edilmesinden sonra *La Llorona*'nın feryatları ABD'nin Güneybatı bölgesinde de yükselmeye başlar. Meksika kültürünün temelinde yatan Beyaz Baba'yı yüceltme, Kızılderili Anne'yi aşağılama eğilimi,

ABD'nin sömürgeci gücünün etkisi altına girince, yeni bir hayat kazanarak perçinleşir. Çikana da, *La Malinche* gibi, "asimilasyon, önyargı veya şiddet nedeniyle kaybettiği çocukları" (Rebolledo, 1995: 77) için feryat etmeye başlar.

1960'lı yıllarda Çikano Sivil Haklar Hareketi'nin (*El Movimiento*) başlaması ve Çikano Edebiyatının yeni bir evreye girmesiyle *La Llorona*'nın feryatları, hem siyaset hem sanat cephelerinde etkinlik kazanır. Siyasal hareketin hem sonucu hem aracı olarak niteleyebileceğimiz bu edebiyat, gücünü büyük bir ölçüde fetih öncesi Mezoamerika mitlerinden almakta ve onları *El Movimiento*'nun oluşturmaya çalıştığı Çikano kültürü ve bilincinin tanımlanması için kullanmakta: "Çikano kendi mirasından utanmaz ve olmadığı ve asla olamayacağı bir şey için, yani *Anglo* olmak için can atmaz. Bu kelimeyi kabul eden bir kişi... hiçbir utanç ve çekince duymadan mirasını da, kahverengi tenini de kabul eder" (García, 1977: vii). *El Movimiento*'nun kültürel milliyetçilik dogması ile şekillenen bu kimlik, Azteklerin anavatanı olarak bilinen mitolojik Aztlan imgesinin, *Quetzalcoatl* ve *Tlaloc* gibi temel tanrıların, *La Malinche* ve *La Llorona* gibi tarihi ve folklorik figürlerin ve *curanderismo* gibi geleneksel tıbbi geleneklerin sahiplenilip canlandırılmasıyla inşa edilmiştir.

Çikano kimliğini sağlam bir patriarkal temele oturtmayı amaçlayan bu yazarlar kadını çoğunlukla ya bakire Guadalupe kadar masum, ya erkeklerin yıkımına neden olan *La Llorona* kadar kinci ya da ırkına ihanet eden *La Malinche* kadar tehlikeli göstermiştir. Anzaldúa, 1980'lerde yeşeren Çikana hareketi öncesinde kendilerine sunulan kadın modelini değerlendirirken, *Movimiento* yıllarında "Üç Ana" figürünün özünden uzaklaştırıldığını, şeytan-melek ekseninde kutuplaştırıldığına dikkat çekiyor: "Her üçünün de gerçek kimliği ile oynanmıştır – Guadalupe'ninki bizi daha uysal ve dayanıklı kılmak, *La Chingada*'nıninki Kızılberili tarafımızdan utanmak, *La Llorona*'nıninki ise bizden sürekli acı çeken bir halk oluşturmak için. Bu örtbas etme eğilimi, bakire/fahişe ikililiğini körüklemiştir" (1999: 53). Bu nedenle 1980'lerde yükselen kadın hareketinin amaçlarından biri de bu "Üç Ana" karakterini *El Movimiento* döneminin indirgemeci tutumundan kurtarmak ve özünde taşıdıkları bütüncül özellikleri kendilerine iade ederek onları birer güç simgesine dönüştürmek olmuştur.

Gloria Anzaldúa, Cherrie Moraga, Ana Castillo, Helena Maria Viramontes, Alicia Gaspar de Alba gibi Çikana kuramcı, yazar ve şairler iç içe geçmiş bu üç ana imgesini tekrar ele almış ve onların isimleri üzerine biriken mitolojik ve kültürel anlam ve inanç katmanlarını eleştirel bir açıdan

yeniden gözden geçirmiştir. Böylece tutku ve ihtirasları susturulan Bakire Guadalupe bir iffet abidesinden, çok boyutlu bir karaktere dönüşmüş, tarihe ismi utanç sembolü olarak yazılan *La Chingada* soyunu yok olmaktan kurtaran, derin bilgisi ve öngörüsü ile yeni bir ırkı yaratan cesur bir savaşçı, *La Llorona*'nın acı ve öfke feryatları ise bir güç sembolü olmuştur.

Sandra Cisneros da *La Llorona* söylencesini feminist bakış açısından değerlendirip ona yeni yorumlar getiren Çikano yazarlarından. “Bağırın Kadın Çayı” başlıklı öyküsü çaresizce ağlayan bir kadın olarak gösterilen *La Llorona*'yı “başkaldıran,” “direnen” (Carbonell, 1999: 54) bir figür olarak yorumlayarak Çikanalara dayatılan geleneksel kadın rollerine uymayan, bulunduğu durumdan dolayı ağıt yakmak yerine kendisini baskı altında tutan egemen güçlere sesini yükseltebilen bir kadın modeli sunuyor.

Cisneros'un öyküsü, Çikano edebiyatının birçok eseri gibi, bu toplumun temel gerçeklerinden biri olan *sınır* kavramı üzerine kurulu. “Bağırın Kadın Çayı,” Aztek-Meksika-ABD toplumlarının katmerlenerek büyüyen patriarkal gücü altında şekillenen Çikananın “psikolojik, dilsel ve duygusal sınırları aşma” (Doyle, 1996: 54) mücadelesini dile getiren bir eser. Öykü'nün ilk cümlesi ABD sınırına yakın bir Meksika kasabasında yaşlı babası ve altı erkek kardeşi ile birlikte yaşayan ana karakter Cleófilas'ın hayatındaki *eşik/sınır* aşma noktalarından birine vurgu yapar. Genç kadın babası Don Serafin'in “onayı ile” (1991: 43) baba ocağından Juan Pedro Martínez Sánchez'in karısı olarak ayrılır. Öykünün bu ilk sahnesi kadını bir erkeğin (babasının) evinden başka bir erkeğin (kocasının) egemenliğine geçen, patriarkal ekonominin sınırları içinde el değiştiren bir meta olarak betimlemekte. “Baba eşiğini aşmak,” (Cisneros, 1991: 43) Cleófilas'a toplumsal ilişkiler zincirinde yeni bir statü sağlamakla birlikte ona yeni bir ülkede yeni bir hayat kurma ufkunu da açar, zira nişanlısı onu “birkaç mil toprak ve birkaç mil asfalt yolu ve bir sınırı aştıktan sonra *en el otro lado* – diğer tarafta – bir kasabaya” (1991: 43) götürme izni ile ister babasından. Ancak daha aynı cümle, genç kadının hayatının *diğer tarafta* da farklı olmayacağını ve kaderin onu Meksika-ABD sınırını yeniden aşıp, “bitmek tükenmek bilmeyen ev işleri, işe yaramaz altı erkek kardeşi ve yaşlı [babasının] şikayetleri” (1991: 43) ile dolu baba evine geri döneceğini ima ederek, öykünün ana izleşimini oluşturmuş olur.

Cleófilas'ın gelecek ile ilgili beklentileri hayatının merkezine yerleştirdiği pembe diziler tarafından belirlenir. Büyüdüğü kasabada yaşlı teyzelerine eşlik etmenin dışında yapacak daha eğlenceli bir şeyi olmadığı için, Cleófilas televizyonda yayınlanan dizileri kaçırmaz ve “kadınların saçları-

nı nasıl taradığını veya makyajlarını nasıl yaptığını" (Cisneros, 1991: 44) konuşmak veya taklit etmek için akranlarıyla bir araya gelir. Beklentilerinin özünü oluşturan ise ihtirastır, hem de bu duyguyu "kristal berraklığında, en katıksız haliyle" (1991: 44) düşler genç kız. Öykü, pembe dizilerin her iki ülkede de patriarkal düzenin geleneksel değer yargıları ve cinsiyet rollerini dayatma aygıtı olarak kullandığının altını çizerek. Bu diziler, sürekli terk edilen, aldatılan ama maruz kaldıkları tüm bu aşk acılarına rağmen sevdiklerine ölüme dek sadık kalan kadınlarla doludur. Her biri Bakire Guadalupe'nin temsil ettiği kadın rolünü dayatır. Cleófilas'ın *Tú o Nadie, Sen veya Hiç Kimse* başlıklı dizinin acıklı hikayesinden çıkardığı sonuç, örneğin, onların içeriği hakkında somut bir ipucu veriyor okura: "*Tú o Nadie*. İnsan hayatını bir şekilde böyle yaşamalı, öyle değil mi? Sen veya hiç kimse. Çünkü aşk için acı çekmek iyidir. Acı bir şekilde hep tatlıdır" (1991: 45).

Bu tür dizilerin annesiz büyüyen Cleófilas'ın üzerinde arkadaşlarına göre etkisi çok daha yoğundur. Öyküde annenin yokluğu bir taraftan kızın maruz kaldığı patriarkal baskının boyutuna işaret ederken diğer taraftan da onun olgun bir kadın rolüne anne rehberliği altında girmemenin getirdiği ek sorunları vurguluyor. Üçüncü tekil kişinin bakış açısından anlatılan öyküde olaylar yer yer karakterlerin bakış açısından da aktarılmıştır. Cleófilas'ın annesiz büyümesiyle ilgili değerlendirme, örneğin, düğüne hazırlık yapan komşu kadınların bakış açısını yansıtır: "Zavallı! Düđün gecesi gibi konularda ona nasihat verecek annesi bile yok! Tanrı yardımcısı olsun!" (1991: 45). Onun annesi olabilecek yaştaki bu kadınların düğün elbiselerini *Zenginler de Ağlar* başlıklı bir dizinin karakterlerinden öykünerek seçmesi, onların da aslında genç kızlardan farklı olmadığını, hayatlarını televizyon ekranında gördükleri muhteşem öykülere göre şekillendirmeye çalıştıklarını gösteriyor.

Amerika'ya gittiğinde seyrettiği dizilerdeki gibi şatafatlı bir ortamda, sevgi içinde yaşayacağını umut eden Cleófilas, kısa bir süre sonra kurtulmak istediği baba evini özlemeye başlar. Evlerinde televizyon olmadığı için takip ettiği dizileri bile seyredemeyen kadın, yaşam alanı evinin duvarları ile sınırlı bir mahkuma dönüşür. Evliliklerinin ilk yıllarında ender de olsa kocasına ev dışında eşlik eder ancak bu gezilerdeki tek görevi "sessizce dinlemektir" (Cisneros, 1991: 48). Zamanla Cleófilas kocası tarafından aldatılmaya ve şiddet görmeye de başlar. Evlendiđinde "Bana bir erkek, kim olursa olsun, vurursa, ben de ona vururum" (1991: 47) düşüncesine sahip olan Cleófilas, koca şiddeti ile ilk karşılaştığında direnme gücünden yoksun olduğu gerçeğini kavrar: "İlk defa olduğunda, daha nere-

deyse yeni karı koca olmuşlardı, o kadar ŐaşırmıŐtı ki, nutku tutuldu, olay onu hareketsiz, tepkisiz kıldı... Ne diyeceğini bilemedi, bir Şey söylemedi. Sadece çocuk gibi ağlayan adamın koyu sağ kıvrımlarına dokundu, onun pişmanlık ve utanç gőzyaŐlarıydı bunlar, o zaman da, daha sonraki seferlerde de” (1991: 48).

Cleófilas’ı tepkisiz kılan ve bu durumu kaderinin sıradan bir parçası olarak algılanmasına neden olan temel etkenlerden biri yaşadığı çevrede kadına yönelik Őiddetin son derece yaygın olmasıdır. Kocasının arkadaŐlarından biri, Maximiliano, örneğin, karısını ildirմüŐtür. Okuduđu gazeteler de bu olayın toplumsal boyutunu vurgulamakta: “Gazeteler o tür haberlerle doluydu sanki. Şu kadın yol boyunca bulunmuŐ. Şu kadın hareket halinde bir arabadan itilmiŐ. Şu kadavraya dőnüŐtürölմüŐ, Şu bayıltılmıŐ, Şu ise mosmor olana kadar dővölմüŐ. Eski kocası, kocası, sevgilisi, babası, erkek kardeşi, amcası, arkadaŐı, iÇ arkadaŐı. Sürrekli! Gőnlük gazetelerin sayfalarında hep aynı kasvetli haberler” (Cisneros, 1991: 52).

Ölümleri bile patriarkal gőler tarafından belirlenen kadınların gőnlük hayatı, Őüphesiz, yine aynı gőler tarafından belirlenip kontrol edilmekte. Cleófilas, őrneđin, Őehir planlamasının ve ekonomik iliŐkilerin kadınları kocalarına muhtaç durumuna dūŐürdüğünü tespit etmekte: “[K]asabalar burada kocana bağımlı olabileceğin Őekilde kurulmuŐ. Olmazsan evde duracaksın. Veya araba süreceksin. Eđer kendi arabana sahip olabilecek kadar zenginsen ve onu kullanmaya izin alırsan. Gidilecek bir yer yok. KomŐu kadınları saymazsak. Bir tarafta Soledad, diğer tarafta Dolores. Veya dere” (1991: 51).

Cleófilas’ın kadın komşularının kaderi de isimleri gibi kasvetlidir. Sol komŐusu Soledad’ın adı yalnızlık, sađ tarafında oturan komŐusu Dolores’in adı ise acı anlamına gelir. Soledad, kendini dul olarak tanıtmayı tercih etse de, komŐuları için tam ne Şekilde terk edilip yalnızlığa mahkum edildiği muammadır. İki oğlunu savaŐta kaybettikten kısa bir süre sonra kocası da üzüntüden ölen bayan Dolores ise hayatını onların yasını tutmaya adanmıŐtır. Bu iki karakter çıkana toplumuna dayatılan iki kadın modelini açık bir Şekilde göstermekte: Soledad, uysal, kaderine boyun eđen Guadalupe’yi, Dolores ise acı çeken *La Llorona*’yı temsil ediyor. Anzaldúa’nın ifadesiyle “gerçek kimliği ile oynanmıŐ” (1999: 53) Guadalupe ve *La Llorona* imgelelerini hayata geçiren bu iki komŐu, Cleófilas’a yalnızlık ve acı karŐısında toplumun “makul” gőrdüğü kadın davranıŐlarını őrneklendiriyor. Öykünün sunduğu gerçek *La Llorona* imgesi ise Ağlayan Kadın söylencesinin özün-

de yatan, Anzaldúa'nın zıtlıkları birleştiren güç olarak tanımladığı Aztek tanrıçası *Coatlicue*'nun özelliklerini çağrıştıran *La Grittona* imgesidir.

La Grittona, Cleófilas'ın evinin arkasından akan derenin adıdır. "Bağıran Kadın" anlamı taşıyan bu ilginç isim Cleófilas'ın dikkatini çeker ve derenin kıyısında geçirdiği zaman artıkça bu ismin nerden geldiği konusundaki merakı da alevlenir. Çevredeki insanlar efsanevi *La Llorona*'yı akla getiren *La Grittona*'ya karşı ilgisizdir ancak verdikleri kısıtlı bilgiler bu ismin önemli bir özelliğine, Kızılderili zamanlardan geldiğine, işaret ediyor: "Fakat hiç kimse kadının öfkeden mi yoksa acıdan mı bağırdığını söyleyemiyordu... *Pues, allá de los indios, quién sabe* – kim bilir, diyordu kasaba sakinleri omuzlarını silkerek, çünkü bu derenin ilginç adını nereden aldığı hiç kimsenin umurunda değildi" (Cisneros, 1991: 46). Her ikisi de "kendi seçimi veya koşullar nedeniyle kendilerini terk eden ve asla dönemeyecek olan erkeklerini hatırlamakla fazlasıyla meşgul" (1991: 46) olan Soledad ve Dolores de Cleófilas'ın tuhaf nehir ismi konusundaki merakını gideremiyor. Yine de *La Llorona* öyküleri ile korkutularak büyüyen iki kadın ağlayan kadının ruhunun bu derede de dolaştığına ve yıkım getirdiğine inanır, bu nedenle de Cleófilas'a evinden fazla uzaklaşmaması konusunda sürekli uyarıda bulunur: "Hava karardığında oraya gitme, *mi'jita*. Evine yakın kal. *No es bueno para la salud. Mala suerte. Uđursuzluktur. Mal aire*. Hasta olursun, çocuğun da olur" (1991: 51). Bu sözler, iki kadının *La Llorona* öyküleri ile çocukluk döneminden beri içselleştirdikleri, kadını evine hapseden, bu yasağa uymadığında ise yaşayacağı acıyı hatırlatan söylemin belirimidir.

Soledad ve Dolores'ten farklı olarak Cleófilas bu inanışa riyaset etmek yerine *La Llorona*'nın kaderini kendi yaşamı doğrultusunda değerlendirerek söylenceyi sorgulamayı seçer: "Dere yazları bazen sadece çamurlu bir su birikintisidir, oysa şimdi, baharda, yağmurlar sayesinde oldukça iri ve yaşayan bir varlık, bütün gün ve bütün gece boyunca yüksek gümüş sesiyle söylenen, kendine ait sesi olan bir varlık. *La Llorona*, Ağlayan Kadın mı bu acaba? Kendi çocuklarını boğan *La Llorona*. Belki de çay ismini *La Llorona*'dan alıyor, diye düşünüyor çocukken öğrendiği tüm öyküleri hatırlayarak" (Cisneros, 1991: 51). Sürekli sessiz kalan, kendini ifade etmek istediğinde ise susturulan Cleófilas için derenin en dikkat çekici özelliği "kendine ait sesi olan bir varlık" olmasıdır. Bu noktada dere, *La Llorona* ve kendi imgesi genç kadının zihninde birleşmekte ve Cleófilas, çimenlerin içinde yatan çocuğuna bakarak, "kendine ait sesi olan" bir kadın olarak gördüğü *La Llorona*'nın çocuklarını boğabilme ihtimalini düşünür. Söylenceye eleştirel bir bakış açısından yaklaşması, Cleófilas'ın gelenek-

sel düşünce kalıplarından çıkmaya, kendisine daha özgür bir hayat çizme gücüne sahip olduğu müjdecisidir. Yazları sadece “çamurlu bir su birikintisi” olan derenin bahar mevsiminde “bütün gün ve bütün gece boyunca yüksek gümüş sesiyle söylenen” bir varlığa dönüşmesi ise Cleófilas’ın devinimden yoksun bir kişiden kendi kararlarını alan ve uygulayan bir kadına dönüşeceğinin habercisidir. Ara sıra kocasını terk ederek babasının evine dönme hayalleri, bu değişimin somut örneklerini sunuyor, ancak bireysel isteği, toplumsal düzenin katı kurallarına çarpıyor: “Bazen babasının evini düşünüyor. Ama oraya nasıl dönebilirdi? Ne kadar ayıp! Komşular ne derdi! Böyle kucağında bir çocuk, ikincisi fırında iken eve dönmek! Senin kocan nerede?” (Cisneros, 1991: 50)

Bu tür soruların cevabını da kaderini sorgulamasına neden olan ilginç isimli derenin kıyısında düşünüyor genç kadın. Mutsuzluk ve şiddet dolu hayatını değerlendirirken ismi Ağlayan Kadın’dan, *La Llorona*’dan gelen derenin Bağırın Kadın’a, *La Gritona*’ya dönüştüğü gibi, kendi adını değiştirmeye de karar verir: “Cleófilas hayatının işte böyle, televizyon dizisi gibi olması gerektiğini düşünüyordu, ama şimdi her sahnesi bir öncekinden daha da hüzünlü oluyordu. Aralarında rahatlatıcı reklamlar da yoktu üstelik. Görünürde mutlu son da yoktu. Bebekle birlikte evin arkasındaki çayın kıyısına oturduğunda bunları düşünüyordu. Cleófilas...? Ama ismini bir şekilde değiştirmeliydi, Cleófilas’tan daha şiirsel bir şey olmalıydı” (Cisneros, 1991: 52-53).

Karakterlerinin isimlerini özenle seçen Cisneros öykünün daha sonraki sahnelerin birinde Cleófilas isminin anlamına yönelik ipuçları da veriyor. Bu sahnede ikinci çocuğuna hamile olan Cleófilas, vücudundaki morlukların nedenini doktora açıklamama sözünü vererek, kocasını onu bir kliniğe götürmesi için ikna eder. Klinikte hamile kadın onu muayene eden Graciela adındaki görevliden kocasından gizli olarak Meksika’ya kaçma planını paylaşır, Graciela ise konuyu hemen Felice adındaki arkadaşıyla telefonda paylaşır: “Bu zavallı kadının her tarafında morluklar var. Şaka yapmıyorum. Kocasını. Başka kim olur? Şu sınırın öteki tarafından gelen gelinlerden biri. Ve tüm ailesi Meksika’da... Bu kadın İngilizce bile bilmiyor” (1991: 54). Cleófilas’ın münferit bir olaydan çok toplumsal bir tipi temsil etmesi, Graciela’nın ismi hakkındaki yorumundan da belli olmakta: “Adı da Cleófilas. Bilmiyorum, şu Meksika azizelerin isimlerinden biri olmalı. Şehit veya öyle bir şey... Çocuğu doğduğunda ona bizim adımızı vermeli, değil mi?” (1991: 54-55). Cleófilas ismi, Guadalupe, Soledad, Dolores gibi, Meksika toplumunda itaatkâr, boynu bükük, acılarını adeta kıvançla taşıyan kadın rolünü anımsatan isimlerden biri. “Graciela ve Felice [ise],

kabaca Zarafet ve Mutluluk olarak ifade edilebilecek isimlerinin de gösterdiği gibi, Cleófilas'ın komşularının (Soledad ve Dolores) savunduğu ızdırabı yücelten erkek odaklı ideolojinin yerine, kadın bağımsızlığını önerir" (Carbonell,1991: 69). Cleófilas ilk çocuğuna umutlarını gerçekleştireceğine inandığı kocasının adını (Juan Pedro) vermiştir ancak klinikte onu muayene eden kadının "Çocuğu doğduğunda ona bizim adlarımızdan birini vermeli" yorumu ve öykünün son sahnesi, Cleófilas'ın doğacak kızına kendi adı, Soledad veya Dolores gibi Çıkananın tutsaklığını ifade eden bir isim değil de, onun gücünü, özgüvenini ve yaşam sevincini bildiren Felice ismini vereceğine dair ipucu niteliğindedir.

Felice, Cleófilas'ı ve oğlu Juan Pedrito'yu arabasıyla Meksika'ya götürür ve sıra dışı tavırları ve düşünceleriyle kocasından kaçan kadını hem şaşırtır, hem de kendisi için bir rol modeli oluşturur: "Bu kadınla, bu Felice ile ilgili her şey Cleófilas'ı şaşırttı. Kamyonet sürmesi. Kamyonet, düşünsenize, ama Cleófilas kocanın mı diye sorduğunda kocasının olmadığını söyledi. Kamyonet onundu. Onu kendisi seçmişti. Parasını kendi ödüyordu... Nasıl bir konuşmadır bu böyle bir kadının ağzından çıkan, diye düşündü Cleófilas. Hayatı boyunca tanıdığı hiçbir kadına benzemiyordu" (Cisneros, 1991: 55). Bir kadının erkeğe tanınan özgürlüklere sahip olması Cleófilas için alışık olmadığı bir durumdur ancak Felice'in somut varlığı bir erkeğe bağımlı olmadan da yaşanabileceğinin bir göstergesidir. Bu sıra dışı kadının Cleófilas'ı etkileyen başka bir özelliği de *La Grittona* deresinin üzerinden geçerken "adeta bir mariaçi kadar yüksek bir sesle bağır[masıdır]" (1991: 55). Suskunluğun Meksika kadınının ve Çıkana'nın değişmez kaderi olarak tanıtılan bir toplumda Felice'in "mariaçi kadar yüksek sesle bağır[ması]" farklı bir eşik aşma örneğidir Cleófilas için. Felice, sesini erkeklerin oluşturduğu mariaçi müzik geleneğine meydan okumasına yükseltirken, erken egemen toplumun eleştirisini de sunuyor gur sesiyle: "Bu köprüden her geçtiğimde bunu yaparım. İsminden dolayı... Bağırın kadın... ben de bağırıyorum... Fark ettin mi hiç diye devam etti Felice, etrafta hiçbir şey kadın adı taşıyor. Gerçekten. Bakire'nin adı dışında. Sanırım ancak bakire isen ünlü olabilirsin. Kadın yine gülüyordu. Bu nedenle bu *arroyo*'nun ismini seviyorum. Tarzan gibi bağırmana neden oluyor, öyle değil mi?" (1991: 55)

Eserin son cümleleri, Felice'in kahağaya dönüşen bağırışının artık Cleófilas'ın "kendi boğazından" geldiğini açıklayarak genç kadının eski evine kendine ait bir sese sahip bir varlık olarak döndüğünü ilan ediyor:

Düşünebiliyor musunuz, *arroyo*'yu [dereyi] geçtiğimizde öyle, deli gibi, bağırmağa başladı, bunu daha sonra babası ve kardeşlerine anlatacağı. Tam da böyle. Kimin aklına gelebilir?

Kimin? Acı veya öfke belki olabilir, ama Felice'ten yeni kopan o kahkaha, asla. İnsanın Tarzan gibi bağırmasına neden oluyor, demişti Felice.

Sonra Felice yine gülmeye başladı, ama gülen Felice değildi. Uzun bir kahkaha şeridi lıkırdayarak kendi boğazından geliyordu, su gibi." (1991: 56)

La Llorona öykülerindeki su imgesini araştıran Carbonell, suyun tarım odaklı Aztek toplumu için çok değerli bir unsur olduğunu belirtirken, onun aşırılığının da yıkıcı olduğunu altını çizer. Eleştirmen *La Llorona* odaklı öykülerde de suyun çift anlam taşıdığını savunur: *La Llorona*'nın anne kimliğine ihanet ettiği öykülerde su ölüm aracı olarak gösterilirken, "Bağırın Kadın Çayı" gibi "annelik direniş" öykülerinde ise su "yeniden doğuş kaynağı" olarak sunulur (1999: 61). Bu anlamda öykünün sonunda Cleófilas'ın geçirdiği değişimin su imgesi ile tanımlanması onun *La Llorona* ile özdeşleştirildiğini de gösteriyor. Bu durum *La Llorona* imgesinin geçirdiği dönüşüm açısından incelendiğinde ise Cleófilas'ın Ağlayan Kadın'dan (*La Llorona*) Bağırın Kadın'a (*La Gritona*), çaresizliğini ancak ağıtları ile dile getiren edilgen bir varlıktan sesini kendi hakkını savunmak için yükseltebilen bir savaşıya dönüştüğünü görüyoruz. Doğru, aldığı karar Cleófilas'ın hayatını özünde değiştirmez, baba evine döner sonuç olarak, ancak eski evine yeni bir kadın, "hem kendi öyküsünü hem de gazetelerde yer alan erkek şiddetinin sessiz kadın kurbanlarının öyküsünü dile getirecek sese sahip bir kadın" (Doyle, 1996: 53) olarak döner. Cleófilas, Bağırın Kadın deresinin sesinde Aztek tanrıçası *Coatlicue*'nun gücünü bularak, şiddete maruz kaldığında nutku tutulan, acılarını sessizliğe ve çaresizlik feryatlarına boğan *La Llorona* imgesinden "kendine ait sese sahip olan," konuşan, bağırın, gülen, kahkaha atan *La Gritona* imgesine giden dönüşüm yolculuğunu tamamlamıştır.

Kaynakça

Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*, 2.baskı (1999) San Francisco, Aunt Lute Books.

Carbonell, Ana María (1999) "From Llorona to Gritona: Coatlicue in Fe-minist Tales by Viramontes and Cisneros," *MELUS*, vol. 24, no: 2, Summer, pp. 53-74.

Cisneros, Sandra (1991) "Woman Hollering Creeek," *Woman Hollering Creek and Other Stories*, New York, Vintage Books, pp. 43-56.

Garcia, Richard A. (1977) *The Chicanos in America, 1540-1970: A Chronology and a Fact Book* . New York, Oceana Publications.

Dorson, Richard (1970) "Foreword," *Folktales of Mexico*, Américo Pare-des, Chicago, University Pres of Chicago Press.

Doyle, Jacqueline (1996) "Haunting the Borderlands: La Llorona in Sandra Cisneros's 'Woman Hollering Creek'" *Frontiers*, Vol. 16, No: 1, pp. 53-70.

Leddy, Betty (1948) "La Llorona in Southern Arizona," *Western Folklore*, vol. 7, no: 3, pp. 272-277.

Leddy, Betty (1950) "La Llorona Again," *Western Folklore*, vol. 9, no: 4, pp. 363-365.

Müllen, Harryette (1996) "A Silence Between us Like a Language: The Untranslatability of Experience in Sandra Cisneros' Woman Hollering Creek," *MELUS*, vol. 21, no: 2 , pp. 3-20.

Paz, Octavio (1990) *Yalnızlık Dolambaa*. Çev. Bozkurt Güvenç, İstanbul, Cem Yayınevi.

Rebolledo, Tey Diana (1995) *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson/London, University of Arizona Press.

Swyt, Mendy (1998) "Hungry Women: Borderlands Mythos in Two Stories by Helena Maria Viramontes," *MELUS*, vol. 23, no: 2, pp. 189-201.