FUNCTIONS OF GENRE IN *BAY MUANNIT SAHTEGI'NIN NOTLARI*:

THE DIARY GENRE AS A MEANS OF MASCULINE DOMINATION AND MASCULINIST DISCOURSE

BİLGE ULUSMAN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2016

FUNCTIONS OF GENRE IN *BAY MUANNIT SAHTEGI'NIN NOTLARI*:

THE DIARY GENRE AS A MEANS OF MASCULINE DOMINATION AND MASCULINIST DISCOURSE

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Bilge Ulusman

Boğaziçi University

2016

BAY MUANNİT SAHTEGİ'NİN NOTLARI'NDA TÜRÜN İŞLEVLERİ:

ERİL TAHAKKÜM VE SÖYLEMİN ARACI OLARAK GÜNLÜK TÜRÜ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Bilge Ulusman

Boğaziçi Üniversitesi

2016

Functions of Genre in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*:

The Diary Genre as a Means of Masculine Domination and Masculinist Discourse

The thesis of Bilge Ulusman

has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız
(Thesis Advisor) _____

Assoc. Prof. Halim Kara _____

Prof. Sibel Irzık
(External Member) _____

June 2016

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Bilge Ulusman, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date 23.05.2016

ABSTRACT

Functions of Genre in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*:
The Diary Genre as a Means of Masculine Domination and Masculinist Discourse

This thesis, centred upon the examination of the phallogocentric discourse in Vüs'at O. Bener's novel, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991), shows how the dominant masculinist voice legitimizes itself through the generic functions of the diary genre. In this novel, the reproduced heteronormative reality of the first-person narrative brings about a categorical oppression of all female characters and makes masculine domination the only authority on female characters by intra-textual reality. All the dominating voices in the text (the protagonist, the narrator and the fictional rewriter of the diary) belong to the same person, Mr. Muannit Sahtegi. In this way, the narrator's focalization restricts his addressees, categorically silencing all women, and declares his being as the only reproducer of reality. However, how and why does a masculine narrator make himself credible? According to Thomas O. Beebee, all genres provide a "use-value," and all generic choices contain ideological functions. In this regard, this thesis shows how using the diary genre provides generic functions to legitimize the autodiagetic narrator's masculinist voice in this novel. What does the form of diary, as a means of fiction, guarantee to the addressees, by using and transgressing Philippe Lejeune's "autobiographical pact"? This thesis asserts that the novel of *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* uses the diary genre as a means of credibility for protagonist-narrator and fictional writer Mr. Sahtegi's monopolized voice in order that it can make the addressee convinced to the masculinist discourse in this text. (See the Appendix for an extended abstract.)

ÖZET

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda Türün İşlevleri:

Eril Tahakküm ve Söylemin Aracı Olarak Günlük Türü

Vüs'at O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991) romanındaki eril tahakküm ve söylemi irdelemeye odaklanan bu tez, eril sesin yeniden ürettiği fallogosantrik gerçekliğin, günlüğün türsel işlevleri aracılığıyla nasıl meşrulaştırıldığını gösterir. Bay Muannit Sahtegi'nin kendi günlüğüne uyguladığı bir yeniden-yazım olarak kurgulanan bu romanda, protagonist, anlatıcı ve yazar kimliklerini kendi sesinde tekelleştiren ben-anlatıcı, kadın karakterleri sessizleştirerek muhatabına sınırlı bir gerçeklik sunar. Thomas O. Beebee'ye göre, her türün kendine özgü bir "kullanım-değeri" vardır ve türsel tercihler, "ideolojik işlevler" içerir. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, roman türü içerisinde bir anlatım stratejisi olarak günlük formunun kullanılmasıyla, Philippe Lejeune'ün "otobiyografik sözleşme"sini bir türsel işleve dönüştürür. Kurmacanın bir aracı olarak günlük formunun tercih edilmesiyle, Lejeune'ün otobiyografik sözleşmesinin sağladığı illüzyon, metnin muhatabına bir güvenilirlik vadeder ve tüm kadın karakterlere kategorik bir tahakküm uygulayan eril anlatıcının kurduğu gerçekliği meşrulaştırmak için kullanılır. Bu bağlamda, bu tez, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanında anlatısal bir araç olarak günlük türü kullanımının sağladığı türsel işlevlerin, protagonist-anlatıcı-yazar Sahtegi'nin eril söylem ve tahakkümünü nasıl meşrulaştırdığını ve hangi yollarla muhatabını ikna eden bir araca dönüştüğünü gösterir.

TEŞEKKÜR

Bana yüksek desibelli, özgür kahkahalar atmayı ve direnmeyi öğreten, küçük sülalemin güçlü kadınlarına; beni babama değil de anneme aşık eden, birlikte Freud'u yanlışladığımız muhteşem kadın, canım annem Sunacığıma;

"kendinizi yirmi yıl sonra nerede görüyorsunuz" sorusuna cevabım, tek başına dünyayı dolaşan özgür ruhlu teyzem Mineciğime; sahip olduklarını "paylaşabilmek" için ömrünün yaklaşık on yılını "kardeş istiyorum" direnişine adayıp, aileye sonradan teşriflerimin müsebbibi olan hemdert ablama;

bana Pamuk Prenses masalları anlatmak yerine, beş yaşımdayken yazmayı öğreten "denizin kızı" güzel anneannem, çocukluk yoldaşım Nerminciğime;

mutlu olma biçimime ve sınırlarıma her zaman saygı duyan tatlı babama; dedem Enver Nuri Bey'in açtığı yola; Rakoczi Müzesi'nin merdivenlerinde geçen, deniz manzaralı, mutlu çocukluğum için Kerim dedeme;

sansürsüz kahkahalarımızla Marmara Üniversitesi'nde kadınlar kantinini birlikte çınlattığımız canım Başak'a, biricik ruh ikizim Kurtuluş'a, "artık İzmir"li canım Bektaş'a, ekürilerim Yağmur, Resul ve Uğur'a;

bu teze, savaş psikolojisi, ölümler, acılar, sağlıksız yaslar ve melankoli karışırken, her şeye rağmen bana umut veren bahara, kuşlara, canım doğaya;

tez sürecindeki rehberliği ve "Genre Theories" dersiyle açtığı alan için Erol Köroğlu'na

ve elbette, bu tezin yazımı süresince bana katlanan danışmanım Olcay Akyıldız'a, çok değerli emeği ve her zaman olumlu yaklaşımı için, teşekkürlerimle.

Beni maruz bıraktıkları eril tahakkümle

bu çalışmaya ilham veren tüm erkeklere…

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM: BAY MUANNİT SAHTEGİ'NİN MAŞİST ONTOLOJİSİ 8

1.1 *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'*nda eril dil ve kadının kategorik temsili 8

1.2 Heteronormatif söylem ve fallogosantrizm pratikleri: Misojini ve şiddet 18

1.3 "Ürkek bir kuş" ya da arzulu bir arayış: Eril tahakküm ve sansürün sessizleştirdiği bir kadın olarak Fatoş 29

2. BÖLÜM: YÜZYILLARI AŞAN BİR ANALOJİ: TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİ EFENDİ-KÖLE DİYALEKTİĞİ ÜZERİNDEN DÜŞÜNMEK 43

2.1 Hegel'in terminolojik devrimi: "Ben" ve "öteki"nin prestij savaşları 43

2.2 Diyalektik bir sapma olarak eril tahakküm: Arzudan sadizme, Bay Muannit Sahtegi'nin erkek şiddeti 59

2.3 Arzunun olanaksızlığı ve oto-sansür: Bay Sahtegi'nin "öteki"ne söylediği yalanlar ve bir itiraf aracı olarak yeniden yazım 68

3. BÖLÜM: ERİL ANLATININ ARACI OLARAK TÜR: FALLOGOSANTRİK BEN-ANLATISININ VE MAŞİST SANSÜRÜN ARACI OLARAK GÜNLÜK TÜRÜ 81

3.1 Modern tür tartışmaları odağında "türsel işlev" kavramı ve günlük türü 81

3.2 Eril tahakkümü meşrulaştıran bir araç olarak "otobiyografik sözleşme": Philippe Lejeune'ün sözleşme kavramının anlatısal işlevleri 91

3.3 Bakhtinyen karnavalı benliğinde taşıyan bir anlatıcı olarak Bay Muannit Sahtegi: Günlük türünün konstrüksiyon işlevi 107

SONUÇ 121

EK: EXTENDED ABSTRACT 128

KAYNAKÇA 132

GİRİŞ

Vüs'at O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991) adlı romanı, Bay Muannit Sahtegi karakterinin yıllar önce yazdığı günlüğüne geri dönerek, kendine uyguladığı yeniden-yazım üzerine kurgulanmıştır. Böylece anlatısal düzlem, kronolojik ve retrospektif bir otobiyografi anlatısının ötesinde, iki farklı zaman diliminin "şimdi"lerinin iç içe geçtiği bir anlatı zamanı yaratır. Başkahraman Sahtegi, aynı zamanda, hem günlüğün anlatıcısı kimliği hem de kendi günlüğüne uyguladığı yeniden-yazımla birlikte bir yazar kimliği edinir. Böylece metnin üç ayrı egemen sesinin aynı kimlikte toplandığı, tekelleşmiş bir anlatı kurulur. Ben-anlatımın olanaklarından yararlanarak egemenleşen başkahraman-anlatıcı-yazar Bay Sahtegi'nin anlatısı, heteronormatif bir bakışın, kadın karakterlere kategorik olarak uygulanan baskı ve misojininin hakim olduğu, eril bir söylem içerir. Sahtegi'nin anlatıcı sesinden aktarılan kadın temsilleri, erkek özne karşısında failliğini ilan edemeyen, bir erkeğin korumasına muhtaç; idealleri, hayalleri ve arzuları sansürlenen birer "ikinci cins" olarak sunulur (Beauvoir, 2010). Öyle ki, toplumsal cinsiyetlerin, biyolojik farklar üzerinden ikili-zıtlık ilişkisi içinde ayrıştırıldığı anlatı, kadınları kategorik olarak "Şu kadınlar ne tuhaf!" (Bener, s. 18) diyerek mimleyen, "çıfıtortaklığı" (s. 32) ve "doğurgan kalçalar" (s. 14) üzerinden ortaklaştıran bir kadın tanımı geliştirir. Bay Sahtegi'nin maşizmi, yani maskülen faşizmi, farklı yaşlardan, mesleklerden, ekonomik koşullardan ve etnisitelerden kadınları da, aynı kategorik baskı ve şiddete maruz bırakır. Metnin muhatabının başvurabileceği tüm sesleri kendi benliğinde tekelleştiren Sahtegi, böylelikle, eril tahakkümün hakim olduğu/şekillendirdiği bir anlatı kurar. Bu tezin amacı, Bay Muannit Sahtegi'nin eril tahakkümünü nasıl ve hangi araçlarla kurduğunu, bu romandaki anlatım stratejilerinin, Sahtegi'nin eril söylemini nasıl meşrulaştırdığını göstermektir. Bay

Muannit Sahtegi'nin eril söylem ve tahakkümünü, metnin dili ve kadın temsilleri üzerinden analiz etmek; Fatoş ve Sahtegi arasındaki ilişkilenişin ontolojik gerekçelerini irdelemek ve metne hakim olan bu eril söylemin hangi stratejilerle meşrulaştırıldığını göstermek üzere, üç bölüme ayrılır.

Aristotales'in *Metafizik*'te ortaya attığı ve biyolojik farklara dayalı bir ikili-zıtlık anlatısı olarak kurulan cinsiyet ayrımı, feminist eleştiri kuramının "Biyoloji kader mi?" sorusuyla tartışmaya açtığı heteronormatif algının ilk habercisidir. Monique Wittig de, ister Marksist eleştirinin "iş bölümü" kavramıyla, ister metafizik yaklaşımın "belirleyici farklarla doğan iki farklı kategori" algısıyla kurulsun, "verili bir cinsellik rejimi" olarak sunulan cinsiyetlerin, söylem alanında bir tahakküm potansiyeline dönüştüğünü vurgular (Wittig, 2012). Foucault'nun, iktidar söylemlerinin yarattığı "yeniden-üretim" gücü (Foucault, 1985) olarak tanımladığı bu tahakküm, *B.M.S.N.*'nin anlatıcısının fallogosantrizminin de temelidir. Feminist epistemolojinin sunduğu eleştirel perspektife yaslanan birinci bölüm, öncelikle Bay Sahtegi'nin kadın karakterlere kategorik yaklaşımının günlüğüne nasıl yansıdığını incelemek; ardından heteronormatif söylem temelinde şekillenen fallogosantrizmin Sahtegi'deki yansımaları olarak misojini ve kadına şiddet pratiklerini göstermek amacındadır. Böylece, Sahtegi'nin sübjektif ve sansür içeren anlatısının ayrımına varmak ve metne sızan kimi cümlelerine ve mektuplarına dayanarak Fatoş'un ihlal ve özgürleşme girişimlerine daha yakın bir okuma yapmak mümkün olur.

Bu amaçla, birinci bölüm, metinden alıntılanan örneklerle birlikte, *B.M.S.N.*'deki kadın temsilini analiz eder. Metnin içerdiği heteronormatif söylem aracılığıyla derinleştirilen cinsiyet kategorilerinin hegemonik yapısına işaret ederek, eril tahakkümün meşrulaştırdığı misojini ve şiddet pratiklerini inceler. Sahtegi'nin yasal babası olduğu Fatoş'a duyduğu arzunun, ensest tabusuyla yasaklanmasından

doğan "gizlenme" ihtiyacının, Sahtegi'deki erotik fantezilerle ilişkisini irdeler. Bu bağlamda yararlandığım Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi'*nde vurguladığı "üreme odaklı" cinsel yaşam pratiği (1984), bu pratiğin dışında kalan Sahtegi'nin, failliğini, fallogosantrik bir gerçeklik evreninde, arzulanan özne olarak Fatoş'a şiddet göstererek kurma çabasını açıklar. Biyolojik anlamda baba olamayışını, "yasal baba"lık fantezisiyle gideren Sahtegi'nin bu girişimi; bir çocuğu sevmek, yetiştirmek ihtiyacıyla değil, kendi iktidarını sınayacağı bir başka beden arayışıyla ilgilidir. Sahtegi'nin "Koynuma mı gireceksin?" (Bener, 2012) diyerek bilinçaltından sızdırdığı cinsel arzularıyla, Fatoş'un bedeni, Sahtegi'nin "hadım"lığını, fiziksel şiddetle failliğe çevirdiği bir varlık alanına dönüşür.

Eril tahakkümün sessizleştirdiği Fatoş, Sahtegi'nin temsilinde edilgen bir "ikinci cins"tir (Beauvoir, 2010). Fakat sansüre rağmen, metne sızan ipuçlarını değerlendirerek, Fatoş'un, özgürleşme çabasında, kendi failliğini, cinsel kimliğini ve geleceğini kurma arayışında bir kadın olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu bağlamda, birinci bölüm, Sibel Irzık'ın *Oğuz Atay'a Armağan*'da *Tutunamayanlar* için yaptığı "kadın karakterlerin sessizleştirilmesi" (2008) yorumundan hareketle, Fatoş'un metindeki sesinin izini sürer. Bu sesi sansürleyen maşist baskının, nasıl bir kadın temsili yaratmaya çalıştığı sorusu, Paul Ricoeur'ün "imgeleştirerek hatırlama" kavramı üzerinden, Edmund Husserl ve Henri Bergson'un kavramsallaştırmalarından yararlanarak irdelenir (Ricoeur, 2012). Böylece, Fatoş'un "kendine ait bir oda" (Woolf, 1929) için Sahtegi'nin evreninden çıkıp yalnız yaşama kararı alması, kendi emeğiyle geçinmesi, İngiltere'de eğitim alma çabası, yeni bir okumaya olanak yaratır. Fakat tüm bu kendini aşma ve sınır ihlali girişimlerine karşın, Fatoş'un Sahtegi'den vazgeçmemesinin gerekçesi ne olabilir? Özgürlük niçin imkansızlaşmıştır?

Gördüğü psikolojik ve fiziksel şiddete rağmen, üstelik Sahtegi'nin varlığına ekonomik anlamda da bağlı olmayan Fatoş, bu "çapraşık birliktelik zinciri"ni, "eziyet edenle edilen" ilişkisini kıramaz. İkinci bölüm, birinci bölümü kapatan yukarıdaki sorunun yanıtını arayarak, feminist okumanın kategorik temsil sınırlarını aşan, Fatoş'un benliğini ve Sahtegi'yle ilişkisinin sorunlu ontolojisini anlamlandırmaya çalışan bir okuma denemesine girişir. Altmışlı yaşlarını yaşayan emekli başdanışman Bay Sahtegi, çocukluğundan beri tanıdığı Fatoş'a öncelikle bir acıma duygusuyla yaklaştığını belirtir. Ne var ki, Fatoş'u evlat edinmesi, "ezilerek" geçirilen bu çocukluk yıllarına değil, Fatoş'un 30'lu yaşlarına denk düşer. Üstelik "yasal babalık" Fatoş'un ekonomik gereksinimleri nedeniyle de kurulmamıştır. Aksine, bu süreçte emekli olan Bay Sahtegi kendi yoksunluklarından hayıflanır, Fatoş'un aylığından aldığı yardıma göndermeler yapılır. Bir baba-kız ilişkisi olarak değil; arzu ve sadizm, şehvet ve şiddet sarmalında ilerleyen bir ezen-ezilen ilişkisi olarak metne yansıyan bu "yasal bağ"; Sahtegi'nin çocukluk çağındaki Fatoş'a acıma, koruma, sahiplenme duygularının ötesindedir. Sahtegi ve Fatoş arasındaki "garip uyduluğun", "birliktelik zincirinin", genetik ya da yasal olmayan, bir başka kaynağı vardır: "Öteki"ne duyulan arzu. Bu bağlamda, ikinci bölüm, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde (1807) kuramsallaştırdığı Efendi-Köle Diyalektiği'nden yararlanmak üzere, Hegel'in metnine, Terry Pinkard ve Alexandre Kojéve'in Hegel okumalarına başvurarak; "ben-öteki" karşıtlığının sunduğu "cinsiyet" ve "faillik" inşalarını, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanı üzerinden tartışır. Böylece, "şiddeti kabul eden bir kadına karşı, tahakkümünü meşrulaştıran bir erkek" anlatısının ötesinde, Bay Sahtegi ve Fatoş arasındaki ilişkiye "arzu", "tanınma ihtiyacı", "prestij savaşları" ve "güçlerin oyunu" (Hegel, 1807), kavramları üzerinden yaklaşma olanağı doğar. Hegel'in heteronormatif ve seksist bir "cinsel

birleşme" reçetesiyle, ontolojik anlamda erkek öznenin varlığını önceleyen diyalektik düşüncesi, eril tahakküm temelinde kurularak, efendiliği erkek özneye, köleliğiyse "ikinci cins" atfedilen kadına verir. Fallogosantrik bakışın temelini atan bu diyalektik tarih kuramı, Bay Muannit Sahtegi'nin ben-anlatımıyla bir ortaklık taşır. Bu noktada, ben-öteki ayrımıyla yeniden üretilen "faillik" inşasını tartışmak üzere, ikinci bölüm, *Çatışan Feminizmler*'de, Judith Butler'la Seyla Benhabib arasındaki faillik tartışmaları hatırlatılarak, metindeki kadınlık ve erkeklik inşalarını analiz eder. Jean-Paul Sartre'ın, *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* bağlamında Hegel'in "arzu" kavramını ve arzunun sadizmle ilişkisini tartışır. Sahtegi'nin "tanınmayan" arzusunun sadizme dönüşmesi sürecini, misojini ve şiddet pratikleri üzerinden gösterir. İlk bölümde vurguladığım sansüre, "tanınmayan arzunun" hayal kırıklığıyla oto-sansür de eklenecektir. Bu bağlamda Foucault'nun oto-sansür kavramı (1985), Bay Sahtegi'nin üreme odaklı cinsellik rejiminin dışında kalan, 25 yıllık yaş farkı, ensest tabusu ve karşılıksız sevgi melankolisiyle imkansızlaşan arzusunun oto-sansürle gizlenmesini açıklar. Sahtegi'nin erotik fantezileriyle sınırlı kalan, eylemselliğe dökülemeyen arzusu, Hegel'in terminolojisiyle "dilsel alana geçiş ihtiyacıyla" yeniden-yazımda somutlaşır. Bu noktada, hem Fatoş'u Bay Sahtegi'nin maşizmine mahkum bir karakter olarak kurgulayan ve ona köle ahlakını dayatarak diyalektiği kırmasına olanak tanımayan bir eril anlatıcı; hem de bu eril anlatıya aracılık eden türsel tercih irdelenmelidir.

Üçüncü bölüm, öncelikle *B.M.S.N.* romanındaki türsel tercihi tartışmak üzere, Fredric Jameson'ın "Magical Narratives: On The Dialectical Use of Genre Criticism" (Ed. Duff, 2000) çalışmasının sunduğu tür ve içerik arasındaki "belirlenim" ilişkisinden; Thomas O. Beebee'nin *The Ideology Of Genre: A Comparative Study of Generic Instability* metnindeki "türe özgü sınırlar", "türsel geçişlilik" ve "türsel

işlev" kavramlarından yararlanır (1994). Böylece, *Bay Muannit Sahteginin Notları* romanında, günlüğün anlatısal işlevlerinden yararlanılan bir kurmaca yaratılması irdelenir. Orhan Koçak ve Reyhan Tutumlu'nun Vüsat O. Bener üzerine yaptıkları çalışmalara yapılan göndermelerle, bir otobiyografik-roman değil, günlük türünden yararlanan bir roman olarak tanımlanan *B.M.S.N.*'de, günlük türünün işlevleri sorgulamaya açılır. Bu bağlamda, Philippe Lejeune'un *On Autobiography* metninde ortaya attığı "otobiyografik sözleşme" kavramı aracılığıyla, bir roman içerisinde günlük formu kullanımının, anlatısal stratejileri irdelenir (2009). Günlüğün hem anlatıcısı hem de başkahramanı olan Bay Sahtegi'nin "autodiegetic" (Genette, 1930) sesine, yeniden-yazımla kazandığı yazarlık kimliğinin de eklenmesiyle, sesi kendi kimliğinde tekelleştiren Bay Sahtegi, bu konumunu işlevselleştirerek fallogosantrizmin egemen olduğu bir anlatı kurar. Gérard Genette'in *Narrative Discourse* metninden yararlanarak, anlatıcının, ses, kip ve odaklanma özelliklerini incelemek, Bay Sahtegi'nin bu tahakkümü nasıl kurduğuna işaret eder. Metinde odaklanma, içsel odaklayan Bay Sahtegi tarafından yapılır ve tüm metin içi gerçeklik Bay Sahtegi dolayımıyla aktarılır. Tzvetan Todorov'un kavramsallaştırmasıyla, "gösterme" ile "anlatma" arasındaki anlatısal biçim farkı ve anlatıcı tarafından kullanılan söylem, metnin gerçeklik evrenini doğrudan etkiler. Mike Bal'ın anlatıcıya verdiği "özerklik rolü" de, Sahtegi'nin eril tahakkümünün araçlarındandır. Jacques Lacan'ın dil kuramının da vurguladığı gibi, fallus'a sahip olmak, dil içinde birbirinden ayrı cinsel konumları ya da konumsuzlukları beraberinde getirir. Sahtegi'nin fallogosantrik anlatısında, Fatoş'un sessizleştirilmesine karşı, Sahtegi'nin tüm sesleri kendi benliğinde toplaması, Lacan'ın işaret ettiği "konumlanma" tahakkümüdür. Üstelik Bay Sahtegi, bu tahakkümünü günlük aracılığıyla meşrulaştırır. Lejeune'ün diğer otobiyografi anlatılarından ayırarak "anti-

kurmaca" olarak tanımladığı günlük, "sözleşme" kavramıyla birlikte bir "güvenilirlik" illüzyonu taşır (2009). Böylece, romana aracılık eden günlük türü, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'ndaki eril söylem ve tahakkümü meşrulaştırmak adına işlevselleştirilir ve günlüğün muhatabına sınırlı bir perspektif sunan ben-anlatısının güvenilirliği, garanti altına alınır.

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları, protagonist-anlatıcı-yazar Sahtegi'de tekelleşen seslerin orijinine ulaşamayışımızın yarattığı illüzyonla, metne hakim olan fallogosantrizmin savunma metnine dönüşür. Fakat anlatıcının tüm sansürüne ve sözleşmenin işlevlerinden yararlanarak muhatabını aldatan sesine rağmen, "bilincin sansürü"nden sızan ayrıntıları birleştirerek "ben" ve "öteki" bağlamında Sahtegi ile Fatoş arasındaki diyalektik ilişkiyi anlamaya çalışan bu tez, Fatoş'u, Sahtegi'nin temsil ettiği gibi "plastik eldivenleri ve dal kollarıyla" mutfakta, maddi yetersizliğinin hesapçılığı olmasa ete düşkün Sahtegi'nin tavuklarının haşlandığı tencerelerin buharında, camların tozunda, gömleklerin ütüsünde aramak yerine, Simone de Beauvoir'ın "cogito"suna sahip, arzulayan bir fail olarak okumaya çalışır. Bu bağlamda, bu çalışmanın, türsel tercihin metnin muhatabı üzerindeki yönlendirici tahakkümünü göstermek ve türsel işlev tartışmalarına eklemlenmek adına anlamlı bir tespit sunduğunu umuyorum.

1. BÖLÜM

BAY MUANNİT SAHTEGİ'NİN MAŞİST ONTOLOJİSİ

1.1 *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nda* eril dil ve kadının kategorik temsili

Kadının ebediyeti zekasında değil, rahmindedir.

(Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*)

Kadınları arzularımıza boyun eğdirmek için gereken gücü bize veren doğa, böylelikle bu hakka sahip olduğumuzu kanıtlamış olmuyor mu?

(Marquis de Sade*, Yatak Odasında Felsefe*)

Heteronormatif söylem, bir yandan bireyin cinsel kimliğine sınırlar çizerek cinselliğin nasıl yaşanacağını salık verirken; öte yandan da toplumsal cinsiyet kavramıyla meşrulaştırdığı ataerkil sistemi bir normlar bütünü olarak sosyal kimliklerimize dayatır. Evrensel ve kaçınılmaz bir olgu olarak sunulan ataerki, bizi verili cinsellik rejimine doğru çekerken, heteroseksüellik kurumuyla da kendi varlığını derinleştirir. Ataerkinin dayandığı ve varlığını bağladığı temel ilke, heteronormatif söylemdir. Heteronormatif söylemin derinleştirdiği biyolojik farklar, ataerkil sistemin kaçınılmaz bir yapı olarak pazarlanmasını sağlar. İlk kez Aristoteles'in *Metafizik*'te öne sürdüğü sınıf kategorileriyle sınırları çizilen ve ikili zıtlık olarak sunulan "kadın" ve "erkek" kimliklerinin biyolojik farklarını vurgulayan bu söylem, kadınları kendi varlıklarıyla değil; kategorik olarak penisten yoksunluklarıyla imlediği için, ideal "erkek" özne karşısında eksik kalmış, özneleşememiş bir "öteki" ya da Simone de Beauvoir'ın tanımıyla "ikinci cins" anlatısı yaratır (Beauvoir, 2010). Bu söylemin dayattığı toplumsal cinsiyetler, elbette bireylerde tözsel olarak taşınmaz; cinsel kimlik performansları sırasında ortaya çıkar.

Maşizm ya da maskülen faşizm[1], kadınlara bir koruma vadederken, aslında kadınların temsiliyetini üstlenmiş ve kadınlara, varoluşlarını gerçekleştirmek için toplumsal cinsiyet performanslarına uygun davranmayı bir önkoşul olarak dayatmıştır. Sözde farklara dayalı bu maşist ontolojide, kadının arzu nesnesi olarak fetişleştirilmesiyle birlikte, hemen her ideoloji, kadın ve erkek arasındaki biyolojik fark anlatılarının tuzağına düşer. Monique Wittig'in *Straight Düşünce*'de cinsiyet kategorilerinin alımlanışıyla ilgili çıkardığı tarihsel özet şöyledir:

> Neresinden bakarsak bakalım tahakküm bize şunu öğretir:
>
> - Tüm düşüncelerden, tüm toplumlardan evvel iki "cinsiyet" vardır. Esasında, ontolojik sonuçları olan belirleyici bir farklılıkla doğmuş birey kategorileri vardır. (Metafizik yaklaşım)
>
> - Tüm düşüncelerden, tüm toplumsal düzenden evvel, "doğal", "biyolojik", "hormonal" veyahut "genetik" açıdan farklı olan "cinsiyetler" vardır ve bu farklılığın sosyolojik sonuçları vardır. (Bilimsel yaklaşım)
>
> - Tüm düşüncelerden, tüm toplumsal düzenden evvel, "aile içinde doğal bir iş bölümü", "özünde cinsel ilişkideki iş bölümünden farksız bir işbölümü" vardır. (Marksist yaklaşım)" (2012, s. 38-39)

"Kadınlar"ı kategorik olarak adlandırmakta bir uzlaşım olduğu varsayımı, feminist kuramcılar tarafından da çoğunlukla bir öncül olarak kabul edilmiştir; oysa kadının kategorik bir özneye dönüşmesi, özgürlük arayışında kadını bir normlar düzlemine hapseder. Kategorik temsiliyet açmazıyla, fallogosantrizmin[2] varsaydığı ikili zıtlığı yeniden üretme sarmalına düşen feminist söylem, pek çok özeleştiri ve yadsımaya

[1] Judith Butler'ın *Gender Trouble* (1990) metniyle birlikte kavramsallaşan "maşizm", erkeğin biyolojik kimliğinin ve toplumsal cinsiyet statüsünün kadınınkinden üstün olduğunu varsayan ve bu yolla erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü ve şiddetini meşru kabul eden yaklaşımı karşılar.

[2] Fallogosantrizm (phallogocentrism), anlamın üretimini belirleyen eril perspektifi karşılamak üzere Jacques Derrida tarafından kavramsallaştırılır. Ludwig Klages'in kavramsallaştırdığı ve Derrida'nın *Of Grammotology*'de kapsamlı biçimde irdelediği logosantrik (sözmerkezci) bakışı, Lacan'ın fallosantrizm (phallocentrism) kavramıyla birleştirilerek, erkek-egemen bir bilgi ve anlamlandırmanın tahakkümüne işaret eden ve fallik varoluşu merkez alan sistemi açıklar. Lacan'ın, fallusu bir transcendental gösteren (signifier) olarak değerlendirmesiyle kuramsallaşan fallus-merkezci bakış, Sigmund Freud'un kadınları kategorik olarak "lack of penis" durumuyla imlemesiyle ilişkilidir ve Freud'un seksist kuramıyla temellenen erkek-egemen söylem ve pratikleri karşılar. Derrida'ysa epistemolojik bağlamda da erkek-egemen bir tahakküme dikkat çekerek, feminist eleştirinin sıklıkla başvurduğu bir kavram haline gelen Fallogosantrizm kavramını üretir. Wayne Borody de, fallogosantrizmin, bir "üst-anlatı" (meta-narrative) işlevinin olduğunu söyleyerek, anlatısal düzlemdeki şekillendirici tahakkümüne dikkat çeker (Borody, 1998).

maruz kalır. Feminist teorinin içkin sorunlarıyla, eril söylemin yeniden üretiminin bir aracına dönüşen geleneksel feminist okumanın tuzaklarına düşmeyen, toplumsal cinsiyet performanslarını ve kategorik "kadın"-"erkek" tanımlarını birer önkabul olarak almayan bir okuma yapabilmek için, feminist söylemin temel sorunlarına değinerek başlamak gerektiğine inanıyorum.

Judith Butler, *Gender Trouble* (1990) metninde, feminist teorinin yüzleşmesi gereken iki temel sorundan bahseder: kategorilerin yarattığı ontolojik sorunlar ve öznenin temsilinin yarattığı hukuki ve siyasi sorunlar. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'nın* eril söyleminin analizinde, terminolojik bir altyapı sağlamak amacıyla başvurmayı tercih edeceğim Simone de Beauvoir, Judith Butler ve Monique Wittig, feminist teorinin ihtiyacı olan eleştirel tutumun radikal tohumlarını atan ilk isimlerdendir. Beauvoir ve Butler'ın getirdiği öz-eleştirilerin ardından Wittig, fallik ve genital olarak düzenlenmiş bir cinselliğe ve cinsiyet kategorilerine karşı, "hazlar ekonomisi" kavramıyla, feminist politikanın temsil sorununa yönelik bir çözüm önerisi; yani heteronormatif söylemin imhası için heterojen bir erotizm önerisi sunar. Feminist teori içinde de hala bir açmaz olarak varlığı sürdüren temsiliyet sorunu ve kategorik tanım handikabı, heteronormatif söylemi aşmamızın önündeki en temel engellerdir.

Michel Foucault, iktidar sistemlerini eleştirirken, temsil politikalarının da yine hukuki iktidar sistemleri tarafından üretilmiş olduklarını saptayarak, temsilin taşıdığı dayatmacı fasit daireye dikkat çeker. Foucault'nun iktidar söylemi için yarattığı bu kırılma metodunu, Butler da feminist teorinin temsil politikalarına uygular ve ortaya çıkan sonuç, yine bir belirlenimcilik paradigmasıdır (Butler, 2008, s. 44). Yani, feminist öznenin temsilini üstlenen feminist söylem, "kadın kategorisi"ne bir kurtuluş yahut koruma (*protection*) vadederken; onu yeniden

üretime (*reproduction*) uğratmaktadır. Metnin analizinde sıklıkla vurgulayacağım erkeğin kadına "koruma" vaadine, kadının erkeğe "sığınma" eğilimine ve eril bir anlatıcının bir kadın karakteri "temsil"i meselesine, yeniden üretimin araçları olarak eleştirel bir perspektifle yaklaşmak gerekir. Wittig'in sert özetiyle ifade edersek "[C]insiyet yoktur. Sadece ezilen cinsiyet ve ezen cinsiyet vardır. Cinsiyeti yaratan baskıdır, tersi değil." (2012, s. 38)

Heteronormatif söylemin dayattığı cinsiyet kategorilerinin ve metne sızan eril dilin analizine girişirken, feminist eleştirinin yukarıda bahsettiğim içkin sorunlarının tuzağına düşmekten korktuğumu itiraf etmeliyim. Bu okuma denemesiyle birlikte, birinci bölümdeki amacım, Vüs'at Orhan Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* metninde heteronormatif söylemin nasıl kurulduğunu ve bu söylemin muhataplarını (hem anlatı içindeki karakterleri hem de biz okurlarını) nasıl etkisi altına aldığını anlamak olacak. Heteronormatif söylem, beraberinde eril tahakkümü de getirir. Çünkü dilin/söylemin, temsil ve iktidar politikalarıyla ilişkisi; bu metindeki eril anlatıcının kadın özne temsiline karşı benimsediği düşman tutumun sosyo-politik zeminini oluşturmaktadır. Eril yahut dişil bir dil ve anlatıcıdan bahsetmeden önce, bu "kategori"lerin ontolojisini irdelemek, benim çalışmamın sınırlarını aşan, muhteşem bir direniş biçimi olurdu. Fakat benim bu çalışmada cinsiyet kategorilerini birer önkabul olarak almam kaçınılmaz görünüyor. Yine de, örneğin metnin ensest tabusuna karşı oto-sansürünün, karakterlerin kendi önyargı ve çekincelerinin ötesinde, her türlü kategorik yaklaşımdan uzak durmaya çalışacağım. Çünkü "kadın" temsiline kategorik olarak yaklaşmak, "evrensel ataerki"ni bir önkabul olarak metne uygulayan pelesenkleşmiş okumalara hapsolmakla sonuçlanacaktır. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet kurgularının her toplumda aynı biçimde şekillendiği varsayımı, Batılı ve oryantalist bir söylemin yaptırımıdır. Üçüncü Dünya Ülkeleri atfedilen

coğrafyalara dair ortak bir profil çizmek, barbar bir Şark resmetmek için oluşturulan bu genelleme, oryantalist kuramın ideolojik saptırmasıdır (2008, s. 46-47). Halbuki evrensel bir ataerki bulunduğu iddiası, kadınların sınıfsal olarak ezilmesini önceleyen bir ortaklıkları olduğu imasını içerir. Dolayısıyla, feminist eleştirinin kendi hukuki ve siyasi varlığını açıklamak adına varsaydığı bu evrensel patriarkal statü, kadını "ezilmeye mahkum bir kategori" olmaya zorlar. Bu açmazı dikkate alarak yapılacak eleştirel bir okumayla, feminist eleştirinin dahi kendi içinde temsil ve tanım sorunlarıyla uğraştığı bu "kadın" özne, eril dil tarafından *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda nasıl çizilmiştir? Fatoş, Beouvoir'ın "cogito"sunu kullanan bir özne olmasına rağmen, "kadın"lık toplumsal cinsiyetini benimsemeye razı bir karakter olarak mı kurgulanmıştır? Öyleyse bu kurguda, eril bir anlatıcının tahakkümünden mi söz etmemiz gerekir? Eril bir anlatıcının temsil ettiği bir kadın olarak Fatoş'un "temsil edilen kimliğini"nin ötesinde, satır aralarındaki benliğini aramak mümkün müdür?

Öncelikle metnin kısa bir özetini sunmak yerinde olacaktır. Üçüncü bölümde tür tartışması kapsamında ayrıntılı olarak açımlayacağım üzere, günlük olarak kurgulanan bu metin, 1 Ekim 1979'dan 13 Eylül 1987'ye uzanan sekiz yıllık bir zaman dilimini kapsar. Anlatıcımız Bay Muannit Sahtegi, emekli bir başdanışmandır. Tatsız biten üç evliliğin ardından, bodrum katında "in" diye tanımladığı eski bir dairede yalnız bir hayat sürerken, Fatoş adlı bir kadını evlat edinir. Bay Sahtegi anlatı zamanında altmışlı yaşlarındadır. Fatoş'la aralarında, yirmi beş yıllık bir yaş farkı olduğunu öğreniriz. Sahtegi, Fatoş'u bir çocukken değil, sekiz yıl önce, yani otuz yaşlarında yetişkin bir kadınken evlat edinmiştir. Fakat Sahtegi'nin Fatoş'la çok daha önceleri bir baba-kız ilişkisi kurduğunu, Fatoş ayrı bir eve çıkmadan önce birlikte yaşadıklarını ve Fatoş'un "hemen her gece yatağa girmeden önce, "Babacık beni

şımart, dizlerinde hoplat, hadi bana masal anlat! Mujik şarkıları söyle." (Vüs'at O. Bener, 2012, s. 66) deyip durduğunu okuruz. Bunlar geçmişe yapılan çok az sayıdaki göndermelerdir. Sahtegi'nin geçmişi hatırlarken yaptığı bir diğer gönderme de, hukuki "baba"lık vasfından önce, Fatoş yaş aldıkça Sahtegi'yle ilişkilerinin meşruiyetinin ve etiğinin sorgulanmaya başlanmasıdır. Muhtemelen bu nedenle de, "yasal babalığa" gereksinim duyulmuştur. Fatoş'un ailesiyle ilgili bilgimiz çok kısıtlıdır. Bay Sahtegi, Fatoş'un "göz kapakları yangılı bir babası, gözsularını sicimlendirmiş doğurgan kalçalı bir anası, bir dolu al dudaklı tanışı, akrabası" (s.14) olduğunu söyler. İlgisiz, içki bağımlısı ve yoksul olduğunu öğrendiğimiz babası ile Fatoş'un herhangi bir diyaloguna tanık olmayız. "Babalık"la ilişkilendirilen koruma, otoritesine tabi kılma, geçimini sağlama görevleri, Bay Sahtegi tarafından üstlenilmiştir. Bu heteronormatif görev dağılımının, hukuki anlamda "babalık" sıfatı alınmadan önce de sürdürüldüğünü metindeki pek çok atıftan anlarız. Sahtegi bunları yalnızca bir egemenlik alanı olarak sunmaz, "namus" algısıyla da hesaplaşma halindedir: "[H]ukuksal bağ kurulmadan önceki "neci"liğim üzerine yoğunlaşan dedikodular anımsanarak. Babası yerindeki adamcağızın tomur kızcağızı kandırdığı kösnük imgelemelerinden, öznel, kıskanç boşalım tatlarından utanılsa da kurtulunamayarak" (s. 16).

Oysa emekli olduktan sonra yaşadığı ekonomik değişimin ardından, Bay Sahtegi'nin hukuki babalığının, içki düşkünü ve yoksul öz babadan öte ne vadettiği de tartışmaya açıktır. Metnin pek çok yerinde, maddi yoksunlukları ve küçük hesaplarıyla sürekli rakamlarla oynayan Sahtegi'nin, Fatoş'un gelirinden yararlandığı da görülür: "İyice para korkağı oldum. Fatoş'un gidişiyle aylığının katkısı da ortadan kalktı, kaldım mı benim emekli aylığına. Ne halt edeceğiz. […] Yalvar yakar oldum, gitme. Şu yaşımda ne yaparım ben." (s. 19) Bay Sahtegi'nin emekliliği ve Fatoş'un

yüksek lisans eğitimi için Londra'ya gitmesi, aralarındaki ilişkide bir dönüm noktasıdır. Emeklilik ve yaşlılık, Bay Sahtegi'nin yetersizlik ve iktidarsızlık kaygısını kamçılayarak öfke ve şiddetle sonuçlanırken; Fatoş'un kendi sınırlarını aşma denemesi olarak Londra'ya gidişiyse, özneliğe ilk adım gibi bir özgürleşme hareketi olarak okunabilir. Bu kırılma yaşanırken aralarındaki ilişki de, Sahtegi'nin otoritesiyle şekillenen bir baba-kız ilişkisi olmaktan çıkıp, toplumsal cinsiyet normlarının ve güç oyunlarının idaresindeki bir kadın-erkek ilişkisine dönüşür. Sahtegi'nin Fatoş üzerindeki tahakküm gücü azaldıkça, "Unutuyor kanadımın altına hangi koşullarda sığındığını." (s. 21) göndermelerini sıklaştıran Sahtegi, ya sözde otoritesiyle mest olma ya da otorite kaybı endişesiyle öfke ve şiddete yönelme eğilimindedir.

Tartışmayı, bu metinde anlatıcının eril bir dili temsil ettiği ve kadın öznelere kategorik bir cinsiyetçilik uygulandığı yönündeki savımı destekleyen örnekler üzerinden başlatabilirim. "Bay" Muannit Sahtegi, heteronormatif bir cinsiyet algısının sınırları dahilinde, "bay"lığıyla, kendini ilan etmiştir. Fatoş ise, bir kadın olarak, "kuş yüreğine akıttığı gözyaşlarıyla" (s. 16), "Başımı sokacak bir çatı olsun almadın bana." sitemiyle (s. 14), erkeğin himayesindeki kadın temsiliyle; cinsiyet rollerinin içinden konuşturulan bir imajla ortaya çıkar:

> Fatoş, mızırdanma, sızlanma, yakınma, söylenme, iğneleme yollarını yerine göre kullanarak işe beni [Bay Sahtegi'yi] koşmak kolaylığındaydı. Kızım, elinin altında telefon. Çağırıver adamları. Tanıdılar bizi gayrı, yolmaya can atıyorlar zaten. Kapıcının elinden de az çok geliyor ufak tefek işler, sıkıştırıver eline beş on liracık, açar sana tıkanan evye deliğini… Olmaaz, onun yaptığından hayır gelmez. Onarımcılar kadın sözü dinlemezler, şişirip gider, üstelik analarının nikahını isterler, başlarında erkek bulunmalı. Oynatacağım… Ama suç bende. Her yükü… (s. 18)

Bay Sahtegi, Fatoş'la bu toplumsal cinsiyet ilişkisini, kendi egemenliğini ilan etmek, Fatoş'u koruma vaadiyle temelde hiyerarşik bir ilişki kurmak, temsiliyeti

üstlenmenin verdiği güç ve hazdan yararlanmak, içinden konuştuğu eril söylemle kendi varlığını gerekçelendirmek üzere kurar. Bu yüzden bilinç akışına sızan fakat yarım bıraktığı itiraf çok anlamlıdır: "Ama suç bende." Sahtegi'nin Fatoş'u suçlarken, ironik bir dille üstlendiği suç, aslında tamamıyla, bu iktidar alanını kuran Bay Sahtegi'nin kendisindedir. Maddi ve manevi sorumluluğunu üstlendiği, babasız ve acınacak halde bir Fatoş tahayyül etmiş, ardından da sözde toplumsal cinsiyet rolleri dahilinde Fatoş'tan gelecek "kadınca" eylemlerle ilgili beklentiye girmiştir:

> Yalvar yakar oldum, gitme! Şu yaşımda ne yaparım ben. Her mihnete katlanabilirim gibi de, yemek işinden hiç anlamam. Bırak pişirmesini, kotarmasını, hazır pilavı ısıtıp yemeye bile üşenirim. Resmen aç kalırım yahu! (s. 19)

Sahtegi'nin cinsiyet rollerindeki bu abartılı iş bölümü, yalnızca Fatoş'a değil, bir kategori olarak "kadın"a yönelmiştir. Fatoş'un evden ayrılmasının ardından, yine bir kadından, bir kadın hizmetçiden yardım istediğini okuruz. "Sorsana Sultan'a şu evcil hayvan nasıl pişirilir, ben ne bileyim tavuk haşlamasını[.]" (s. 20) ifadesiyle, "yemek işi" yalnız Fatoş'a değil, kategorik olarak tüm kadınların ilgi ve bilgi alanına atfedilmiştir. Yemek gibi "[g]ömlek ütüsü sorunu"(s. 18) da vardır Bay Sahtegi'nin. Bir erkek olarak Fatoş'u dış dünyadan "korumak" vazifesine karşılık, bir kadının "titiz bakımını", adeta bir "hizmet" alıyor gibi, karşılıklı fayda diyalektiğine bağlamıştır:

> Unutuyor kanadımın altına hangi koşullarda sığındığını, ütülüyor kafamı. E, ben de titiz mitiz, bakılıyorum diye, türlü huysuzluklarına, hırçınlıklarına, densizliklerine katlanıyorum. Sonunda etti ağzıma. Kalıbımı basarım, o at suratlı, genç deve kandırdı bunu. Anlaştılar, güya sezmedim, yüzlemedim. Oysa biliyorum yüzüstü bırakacak kızı, olağanüstü kıtakıl zira benimki. Nesine tutuldu acep zıpırın? Tutulduğunu da sanmıyorum. Bıktı, bir çıkış yolu olsun da ne olursa olsun. "Döneceğim babacık. Korkma. Bana fırsat ver ne olur." Verdik bakalım ne olacak? Cadı! (s. 21)

Yukarıdaki alıntıda, Fatoş'un "sığınma ihtiyacının" mutlak bir erkeğe, öz babasının maddi ve manevi "yetersizliği" nedeniyle Bay Sahtegi'ye, Sahtegi'nin emeklilik ve

yaşlılık serzenişleriyle artan iktidar kaybından sonra da bir başka erkeğe yöneldiğine işaret edilir. Yalnızca bir "çıkış yolu" olarak, "koruma" ve "temsil" görevleriyle somutlaşan bir otoritenin taşıyıcısına, "kim olursa olsun" bir erkeğe bağlandığı imajı çizilir. Oysa metinde yer alan oldukça sınırlı sayıdaki ve çoğunlukla yarıda kesilen Fatoş'a ait cümleleri, Bay Sahtegi'nin "temsil" ettiğinden farklı bir biçimde yorumlayamaz mıyız? Yukarıdaki alıntıda Fatoş, Sahtegi'nin öfke dolu yaftalamalarının aksine, "Bana fırsat ver." diyerek, başka türlü bir yaşantının sınırlarını zorlama çabasında gibi görünür. Fatoş'un Bay Sahtegi'den ve Türkiye'den ayrılarak Londra'ya yüksek lisans ve doktora eğitimi almak üzere gidişi, anlatı zamanına göre, Türkiye'nin politik çalkantıların içinde olduğu ve bir cuntayla yüzleştiği 1979 ile 1984 yılları arasında gerçekleşir. Metin içi gerçeklikte de Türkiye'nin siyasi tarihi realiteye uygun olarak kullanılır; kurmaca, metin içi gerçeklik sınırlarını ihlal ederek metin dışı gerçekliğe sıçrar, gazete haberlerinden alıntılar ve politik olaylarla ilgili fikir teatileri üzerinden Türkiye tarihi metnin düzlemine de taşınır. Hakkında oldukça az bilgi verilen, fakat sürekli anlatıcının taraflı ve eril perspektifinden çizilen bir Fatoş okuması yapmak yerine, anlatıcının güvenilirliğini sorgulayacak, Fatoş'la ilgili dolaysız ipuçları yakalamaya çalışacak bir yakın okumanın sınırlarını zorlayabiliriz. Böylelikle, Fatoş'un yukarıdaki "Fırsat ver." cümlesi, daha anlamlı bir zeminde tartışılabilir.

Anlatıcının Fatoş'la ilgili önyargıları, "cadı" benzetmesiyle sınırlı kalmayacaktır. Kadınlar, kategorik olarak, metin içinde sürekli eleştiri, hakaret ve şiddete maruz kalırlar. "Şu kadınlar ne tuhaf!"(s. 18) diye dert yanan anlatıcının, kadın kimliğine, toplumsal cinsiyet performanslarını da beraberinde getiren bir biyolojik kategori olarak baktığı açıktır. Tüm cinsiyet pratiklerinin ve rollerinin keskin sınırlarla iki kategoriye ayrıldığı bu heteronormatif algının içinde, tüm

kadınlar eril dilin gazabından paylarına düşeni alacaktır. Sahtegi'nin otobüste karşılaştığı bir kadına karşı önyargılı tavrı, misojininin ilk işaretlerini verir:

> Ortamızda oturan hatun sol elini gizlemek sevdasında gibi. Evli olduğu belli olmasın mı acep nedir sıkıntısı? Oysa arabadakilerin tümü besbelli evli. Onunla şakalaşmalarındaki sululuk, el atma numaraları ele veriyor medeni durumlarını. Ben pinpiriğe aldırdıkları yok. Kızılay'da indim de işkence bitti. (s. 25)

Metne iliştirilen "dul kadın" imgesi de anlatıcımızın eril diline maruz kalacaktır:

> Dul Müşerref Dombay bayılıyormuş bana laf aramızda. [Dayıoğlunun ağzından] "Kendi kendine haltlar karıştıracağına, yatıver kadıncağızla canın çektikçe, sevaptır. […] Vallahi *mazohist*'sin. Doğaya kafa tutmak kimsenin haddi değil." (s. 35)

Metin, Müşerref Hanım'ı tanımamıza olanak vermez, yalnızca "dulluğuyla" imlenmiştir. Tanım ve temsilin oldukça sığ kalması, anlatıcının fallogasantrik ve misojinist algısının yanlı perspektifinden sunulması, bu metinde kadınların sesini duyamayışımızın temel nedenidir. Bay Sahtegi'nin "kendi canı çektikçe Dul Müşerref Dombay'la yatması", Müşerref Hanım'a bir lütuf olarak sunulmuştur. "Sevap" kelimesiyle dinen icazet verilen bir etik, bir meşruiyet yaratması da dikkat çekicidir. Metnin gerçeklik evreni bu cinselliğe teşvik ederken Sahtegi'nin Fatoş'u düşünerek çekimser kalması, Dayıoğlu'na göre mazoşistliktir. Metnin bize sunduğu realiteye göre, "doğa" kadınların kategorik olarak gördüğü bu psikolojik ve fiziksel şiddeti bir doğa yasası olarak sunar; uymakta tereddüt eden erkeğinse "doğaya kafa tutmak haddi değildir." Böylece iki cinsiyet kategorisinin de hapsedildiği bir eril tahakkümle karşılaşırız. Bu söyleme maruz kalan, varlığını bu söyleme göre gerekçelendirmek zorunda kalan karakterler de, tahakkümü pratiğe dökerek kendilerini gerçekleştirme yanılgısına düşerler.

1.2 Heteronormatif söylem ve fallogosantrizm pratikleri: Misojini ve şiddet

Erotizm, ölüme dek yaşamın onaylanmasıdır.

(Georges Bataille)

Cinsiyet kategorilerinin sözde sınırlarından konuşan heteronormatif söylem, bu heteronormatif yapılanmanın temeline hegemonik bir ontoloji yerleştirmiştir. Yani kadın, varlığı itibariyle Freudiyen terminolojiyle "eksik erkek" olmasının bedelini ödeyecektir. Bu da, kadının sınıfsal olarak ezilmesini beraberinde getirir. Misojiniyi ve kadına karşı şiddeti meşrulaştırmaya çalışan bu yapıyı, eril tahakkümün söyleme ve dolayısıyla da anlatıya yansımalarından izlemek mümkün:

> [G]üzel, canayakın, tatlı şırfıntı [Fatoş'tan bahsediliyor]. Ne bilsin bu yüzden tokatladığımı. İçini çeke çeke "vurma babacık!" dedikçe daha deliriyorum. Ağzımdan köpükler saçılıyor, adinin bayağısı küfürler. Bir kez karşılık vermedi, ağzından hak ettiğim canavar sözcüğünü bile duymadım. Kuşkusuz kör kütük sarhoş olduğum geceler… of, of… kes rica ederim. Niye gitti? Soruyorsun bir de…(s. 22)

> Kaç kez kudurdum, tak etti burama. Vurdum, sövdüm. "Dolaşmasana öyle yarı çıplak ortalarda! O dürbünlü moruk pencerede!" daha yarım saat geçmeden hem kendi barbarlığıma, hem Fatoş'un değişmezliğini kusur saydığım denge aldırışsızlığına –sanki ben pek dengeliyim de!- aslında güzelim çocuksuluğuna lanetler yağdırıyordum o başka. (s. 29)

Bay Sahtegi, şiddet eğiliminin altında, kadının toplumsal cinsiyetine biçilen bir "namus" algısı da taşır. Fatoş'un yasal babası olarak, yasa dilinin verdiği imkanla otoritesini meşrulaştırdığına inanır. Böylece, roman boyunca vurgulanan "koruma" işlevi de, yasal baba Bay Sahtegi'nin görevi gibi kurgulanır. Kadını, topluma rağmen toplumdan koruma misyonu, Bay Sahtegi'nin eril diline sinmiş haldedir:

> Hırpalanmak yazgısı. Eli mahkumdu da [bana] ondan mı dayanıyordu o da, ne bileyim. (s. 20)

> Güncel sorunlardan uzak, parasal dertlerden habersizlik ola ki, mutlu kılmasa da, bunca mutsuz etmezdi bu çocuğu. […] Kalktı bana sığındı akılsızım. (s. 66)

Sığınmanın, kadının eğilimi; korumanın da erkeğin görevi olarak sunulduğu bu evrende, otoritenin statik, erkin de sağlam olması gerekir. Bu nedenle Bay Sahtegi, maddi yoksunluk ve psikolojik gel-git anlarında, otorite kaybı endişesi yaşayacak ve otoritenin aracı olan cinsel kimliğiyle hayıflanacaktır. Sahtegi'nin kendi benliğine yönelttiği öfke ve eleştirinin, cinsel kimliği üzerinden yapılması, oldukça anlamlıdır. Böylece, metnin gerçeklik düzlemindeki ataerkil ön kabuller ve bunların şekillendirdiği eril dilin, sürekli pekiştirildiğini görmüş oluruz:

> Ne biçim erkeksin sen be! İçin kocaman, bol gözenekli sünger. Sıkıldıkça su bırakıyor. İşte hepsi bu. (s. 35)

Bay Muannit Sahtegi'nin yukarıdaki monologlarında, ataerkinin ve gizlenen arzunun telkin ettiği tüm sadist coşkunlukların yaşandığını görürüz. Sahtegi, bu süreci, bir bilinç evresinin içinden yaşar ve bilincinin süzgecinde kalan suçluluk duygularıyla anımsar ve anlatır. Fatoş ve Bay Sahtegi arasındaki hegemonik ilişkileniş ve güç oyunlarında özellikle altını çizmek istediğim "bilinç" evresini, ikinci bölümde Efendi-Köle Diyalektiği bağlamında detaylı biçimde tartışacağım. İkinci bölüm için bir zemin oluşturmak üzere vurgulanması gereken bir diğer anahtar kavramsa, "ötekilik"tir. Bu metinde biyolojik kimlik algısıyla, toplumsal cinsiyet algısının birbirine bağlı ve kaçınılmaz olduğu açıktır. Metin bize heteronormatif algının dışına çıkabileceğimiz bir gerçeklik evreni sunmaz. Dolayısıyla kadınların biyolojik kimliğine özgü genelleyici önyargı ve benzeşimler, "kadın kategorisi"nin kurulumuna araç edilmiştir. Aşağıdaki alıntıda Sahtegi, Nazike Hanım ile İngiliz bir kadın arkadaşının "türdeş"liğinden ve ortak "soy"larından bahseder. Böylece kadın kategorisi, etnik kimliklerin de ötesinde bir "tür"e dönüşür, heteronormatif söylemin içinden ötekileştirilir ve aşağılanır. Artık kadının her hareketi, erkeğe karşı stratejik bir hamle olarak okunacak, kadının ötekiliği ve misojini bir önyargı halini alacaktır:

> Kadınların çıfıtortaklığı. Kendilerini övdürmek için türdeşlerini göğe çıkarmak. Kirpiklerine diyecek yok. Allah için mavi gözler de çakımlı, çekimli, büsbüyük, iyi, ama gerisi? Ben Anadolu erkeğiyim arkadaş, kalça dediğin oynamalı, yılan balığını anımsatmalı. Kıtıkminder, geç! […] [Ş]ıpın işi. Soyları kuruyasıcalar, hizmet ettirmek, başkalarını kullanmak, sömürmek için yaratılmışlar. Baktı ki, saçları atılmamış yüne dönüşmüş, gerdanı hindi bir moruk [Sahtegi kendisinden bahsediyor], kırıttığı bile fazla. Başı ağrıdı hemen. (s. 32)

Nazike ile birlikte, Bay Sahtegi'nin evinde misafir olmaya gelen "İngiliz kadın", gece erken denebilecek bir saatte yatmak istediği için, Sahtegi'yi beğenmeyip baş ağrısı bahanesine sığınmakla suçlanmıştır. Aslında kadının (adının verilmesine gerek duyulmayan "kadın"ın), dinlenmek derdinde bir misafir olduğu açıktır. Dahası, Sahtegi de bunun farkındadır; fakat İngilizcebilmediği için iletişim kurmakta zorlandığı, çekindiği bu misafire karşı, belki de bir yetersizlik hissiyle, biyolojik kimliğinin üstünlüğünü kullanmaya girişir. "Eksik erkek" olarak bir kadının herhangi bir konuda bir erkeğe "eksiklik" hissettirmesi, misojiniyi ve yolunu şaşırmış bir öfkeyi beraberinde getirmiştir:

> Bir yandan, ne demeye taktı arkasına, neyin nesi, kimin fesi deyip söyleniyorum, bir yandan "fena güzel" kışkırtıcılığına karşı sözde hah-mah ederek meraklanmaktan da kurtulamadığımın bilincinde olmanın –neymiş efem?- öfkesini yaşıyorum. (s. 32)

Bay Sahtegi'nin cinsiyet kategorileri öylesine keskindir ki hiçbir şüpheye mahal vermez. Kadın yalın bir yaratıktır. Tatlı şırfıntı, cadı, erkeği sömürmek için yaratılmış sığınmacı bir kalçadan ibarettir. Böylelikle, bireyselliği gözetilmeksizin kategorikleştirilir ve düşman safında bir "öteki" halini alır. Görüleceği üzere, bu metinde "ötekilik" herhangi bir etnisite, statü yahut politik konumdan ziyade, cinsel varoluş biçimlerine atfedilmiştir. Bunun başlıca iki sebebi olduğunu saptayabiliriz. Öncelikle, anlatıcımız heteronormatif bir düzlemden konuşur ve dolayısıyla eril öznemizin arzu nesnesi (egemenlik savaşı vereceği "öteki"), kadınlardır. Dahası, Fatoş'a odaklanan bu arzu, Sahtegi'nin yasal "baba" kimliği ve aradaki yirmi beş yaş

farkıyla imkansızlaştığı oranda, gerçekleşmeyen arzunun öfkesine dönüşür ve cinsel birleşme gerçekleşmediği sürece, fiziksel şiddetle doyum aranır:

> Haftada birden fazla yıkanmak yasak [Sahtegi'nin tasarruf yöntemi]. Kızımız, "kokuyorsun babacık!" deyip iki kez sokuyordu beni banyoya. Dırdır korkusuyla yalapşap yıkanıyordum. Çaktı elbet numaramı, "girmenle çıkman bir oluyor, bu ne biçim yıkanmak!" Sana ne be! Koynuma mı giriyorsun? (s. 21)

Fatoş'un Bay Sahtegi'nin "koynuna girmesi", baba-kız ilişkisinde ensest tabusunu post-modern dünyamızda dahi tartışmaya açamadığımızı kabul edersek, sapkın bir yönelimin, kontrolsüz bir isteğin ifadesinden öte bir şey değildir. Üstelik Sahtegi, adıyla müsemma "sahteliği" sebebiyle, dillendirmekten kaçındığı ensest arzusunu, "Koynuma mı giriyorsun?" cümlesiyle bilinçaltından sızdırmış, sözlü şiddete çevirmiş olur. Sahtegi elbette "yasak" eğiliminin bilincindedir ve ıstırabını da çeker: "Günah, günah nedir sorusunu soran meraklının kalpazan yüreğine saplı Bursa bıçağıdır[.]" (s. 17) Böylece yaşanamayan cinsel arzunun erkek şiddetine dönüştüğü sahneler çoğalacaktır:

> Ben göz delisiyim. Gözetimciliği, her an üstümdeliği olmasa vurulabilirdim bal gibi. Yeşille ela karışımı, koskocaman, hüzne batık, nemli gözleri. Ağladığı zaman –ne kadar da duru damlacıklarla doluyor gözleri- çılgına dönüyorum. Çünkü o zaman güzel, canayakın, tatlı şırfıntı. Ne bilsin bu yüzden tokatladığımı. İçini çeke çeke "vurma babacık!" dedikçe daha deliriyorum. Ağzımdan köpükler saçılıyor, adinin bayağısı küfürler. Bir kez karşılık vermedi, ağzından hak ettiğim canavar sözcüğünü bile duymadım. (s. 21)

Fakat Sahtegi'nin "karşılık" beklentisi, cinsel kimlik performanslarıyla sebep olduğu baskının haksızlığına dair bir öz-eleştiri midir? Öyle sanıyorum ki, bir öz-eleştiriden ziyade, evrenin kendi etrafında döndüğüne inanan fallogosantrik algısının, kayıtsızlığa karşı geliştirdiği bir öfke nöbetinden ibarettir. Tanınmak, meşruiyet ve kendi iktidar alanındaki yaptırım kuvveti, Sahtegi'nin en sevgili oyuncaklarıdır. Cinsel arzusunu da, özgüvenini de ayakta tutan, fallagosantrizmidir. 60'lı yaşlarını süren, hayatının büyük bir bölümünü tek başına yaşamış yetişkin bir adamın, yemek

yapamadığını, hazır yemeği dahi ısıtamadığını, açlıkla imtihan verdiğini anlattığı absürd sahneler, nasıl pişireceğini bilmediği için tüyleri yolunmış bir tavukla cebelleşme anlatıları, metnin hacim olarak hatrı sayılır bir kısmını ayırdığı mutfak fantezileri, akla bir soru getirecektir. Tüm bu hayatta kalmak için karnını doyurma savaşı, gömlek ütüsü çilesi, ay sonu kabusu, neden yalnızca Sahtegi'nin başındadır? Peki ya "ötekiler"? Sahtegi'ye temizliğe gelen Sultan, Fatoş'un doğurgan kalçalı anası, eğitimi için Londra'ya gitme cesareti gösteren Fatoş, nasıl ayakta kalırlar? Ne metin ne de yasal babamız Sahtegi, bu soruya cevap aramaz. Okuduğumuz günlük, Sahtegi'nin varoluş ve egemenlik savaşının anlatısıdır. Onun yarattığı bir gerçekliğin sınırları dahilinde, onun yarattığı sıkıntılar ve onun ürettiği çözümlerle sınırlıdır. Sahtegi'nin günlüğü, onun evrenidir. Türe odaklanan üçüncü bölümde detaylı olarak inceleyeceğim bu yapı da, Sahtegi'nin fallogosantrizmini üreten ve dayatan dinamiklerin aracıdır.

Peki tüm cinsel kategori sınırlarına, heteronormatif söyleme rağmen, bunca dile düşen cinsellik, niçin cinsel hazzı değil de, öfkeyi beraberinde getirir? Bay Muannit Sahtegi'nin eril diline, metin boyunca pek çok kadın kalçası takılır, dolgun dudaklar anılır; fakat bu metinde erotizm, dilin sınırlarını aşamaz, bedensel sınır ihlalleri yaşanamaz. Yaşanamadığı sürece de bir sapkınlığa dönüşerek, öfke patlamaları ve gel-gitler doğurur. "Babası yerindeki adamın tomur kızcağızı kandırdığı" (s. 16), etiğin ve ensestin sınırlarına takılan yasak imgeler, Sahtegi'nin vicdan muhasebeleriyle sonlanır:

> İlkin tepemde vızıldayan karasineği öldürdüm. Camda pörtleyen iğrenç sesini duydum, pıhtı artığını temizledim bir parça tuvalet kağıdıyla. Böyle çabuk, şahmerdan gücüyle ezilip yok edilebilmeli beden. İmgelem doyumlarından tiksinti, hormon azmalarına mı yol açıyor yoksa? Sarkık meme uçlarındaki bu gözle görülür gelişmeyi neye yormalı? (s. 64-65)

Fatoş'a karşı yasaklanmış bir tahayyül boyutunda kalan arzu, başka erkeklerin araya girmesiyle de kıskançlık krizlerini, namus sorgularını getirir Sahtegi'nin "erkek" zihnine:

> Sorulmadan anlatılan kumral, olgun adamın [Fatoş'un] yaşamına birden nasıl girdiğinin öyküsünü dinledim, "O da çok yönlü dost kadınların eşsiz güzelliği masalına kapılmış görünüyor," dedim, "hele evlenin, alır boyunun ölçüsünü, görür kaç bucak olduğunu dünyanın." Yüzüme bakmakla yetindi hak verircesine, hafifçe gülümsedi de galiba. (s. 65)

Sahtegi'nin Fatoş'un Londra'ya birlikte gittiği "at suratlı deve" sevgilisiyle ilgili girdiği kıskançlık krizi, yukarıdaki örnekte de tekrarlanır. Fatoş'un "sorulmadan anlatılan" bu ilişkisiyle, kendi ihlal edemediği sınırların başka erkekler tarafından ihlal edilmesi ihtimali Sahtegi'yi çılgına çevirir. Daha önce verdiğim fiziksel şiddet örneğinde de karşı komşunun bir dürbünle Fatoş'u izlediği paranoyası yaşayan Sahtegi, "yasal baba" iktidarıyla, kendini Fatoş'un bedeninden sorumlu kabul eder. Yukarıdaki alıntının devamında Sahtegi şöyle bir şiir yazar:

> Bu çaylak dizeleri sizin için düzdüm, kırçiçekleri, en ucuza kapatılan, boynu bükük laleler…
>
> *"Sevdiğimi bilin kafdağının eceleri*
>
> *Kılıcım yok, kırağılar derliyorum*
>
> *Bağışlamayın kızlığınızı sakın,*
>
> *Karaya ağar sabahların geceleri"* (s. 66)

Bay Sahtegi "kafdağı" imgesiyle belki de Fatoş'un erişilmezliğini yineliyorken, kendisine dayatılan bu yasağın başkalarınca çiğnenmesi şüphesi de sürekli içini kemirmektedir. Sözde dürbünlü karşı komşu, at suratlı genç ya da yeni tanışılan kumral adam. Sahtegi, Fatoş'u yalnız babasızlıktan, iktidarsızlıktan, yoksul geçen bir çocukluktan korumakla kalmaz; "saydam, kemik parmakları, dal kollarıyla şuncağız" bedenine yüklenen namus nişanını da koruma misyonu üstlenir. Kendi cinsel arzusunun, yaşanamayan şehvetin şiddetiyle, hem Fatoş'a kanını akıtacak denli şiddet uygulamaya, hem de "Bağışlamayın kızlığınızı sakın." nasihati vermeye

yönelir. Çünkü eril tahakküm, yalnızca arzu nesnesi olarak alımlanan kadınla kurulan ikili ilişkiyi değil, kadının tüm ilişkilenişlerini kendi normlarına bağlayan bir yaptırım biçimidir. Sahtegi ile Fatoş arasındaki bağın idaresinin yasal baba Sahtegi'de olduğu açıktır. Fakat ikisini de yoran, bıktıran bu güç oyunlarının nedeni Fatoş'un sınırlarını aşma girişimleri değil, doğrudan "kadın" varlığıdır. Fatoş'un Sahtegi'nin misojinisini gerekçelendirebilecek bir davranış biçimi yoktur; fakat fallogosantrizm karşısında, dış dünyayı vajinasının dışında bırakmakla yükümlü, "korunması" gereken bir bedene mahkum oluşuyla suçlanır. Bu metnin, tezin ikinci bölümünü zorunlu kılan açmazıysa, Sahtegi'nin tüm bunların farkında olmasıdır:

> Sorun Fatoş değil, temelde genel. Kendi tutumlarımızdaki terslikleri görmezden gelişimiz; egemenlik tutkularımıza, zekamıza, aklımıza verdiğimiz aşırı önemin boşluğunu, boş yüceliğini unutmamız şaşırtıcı boyutlara varıyor. (s. 41)

Sahtegi'nin iç çatışmaları monologlarla sunulur. Bu hesaplaşmalar hiçbir zaman Fatoş'a sezdirilmez, sözde otorite imajı kesintiye uğratılmaz. İçine girdiği söylemin yaptırımlarından, kimliğini bu yolla kurmuş olmasından kurtulamayan Sahtegi'nin bilinç muhakemeleri, Fatoş'a açılmayan "iç konuşmalarından" ibarettir:

> Diyorum ki, iç konuşmalarımda örneğin, tüm olumsuzluklara karşın özünü korumuş Fatoş; birlikteliklerinde, emeğini, kazancını eşit, kimi daha çok koymuş ortaya, paylaşmış sevdiğiyle. Evi, yaşamı benzer düzeydekilere bakılırsa orta, gerekirlilik, beğeni sınırlarını aşmamıştır. Eşyası, giyimi, yemesi, içmesi, tatil harcamaları; doğulu anlayışa bağlı erkek (koca, sevgili, baba) sorumluluğuna yıkılmamış, çoğu kez, büyük bir bölümü kendi olanakları çerçevesinde karşılanmıştır. […] Zeka, akıl, yetenek kavramlarına yüklenen anlam, yığınların değer yargıları, hangi eğitsel, ekonomik, siyasal yapılandırmalarla bağıntılı? Fatoş'un adamlığına dil uzatmak kolay. Hangimiz adamız, adam olduk peki." (s. 41-42)

Heteronormatif dilden ve eril tahakkümden sıyrılmak elbette kolay değildir ve Bay Sahtegi'nin öz-eleştirileri de "adam olmak" algısının sınırlarını aşamayacaktır. Ayrıca günlük boyunca, kendini gizlemek, egemenliğini sürdürmek için sığındığı ironi, bu pasajın sonunda da Sahtegi'nin imdadına yetişir. Daha derin bir

sorgulamanın ağına düşmeden, bildiri diliyle başladığı satırlarını ironik hıçkırıklara boğularak sonlandırıp, bu tahakkümün ilelebet süreceğinin haberini verir:

> Tartışmaya açsam; *sohistiqué,* çürük mantık oyunlarıyla aynı savlar çıkarılacak karşıma, biliyorum, ama ne çıkar? Getireceğim kanıtlar, özellikle beni çelişkiye düşürmek için geçerli sayılacak. Her eylemimizin başkalarına melekçe (!) ilişkinliği yarışmasında ipi göğüslemeyi kimselere bırakmak istemeyeceğiz! Mutlulukla mutsuzluk arasında salt kendi gücümüze, aracılığımıza gerekseme yasasının koyucuları olduğumuzu unutacağız. Köleler piramidinin ustaları da, işçileri de, taşları da biziz. Basmakalıp törelerin, belki kalıtsal, zararlı göreneklerin, kast anlayışına, yazgıcılığa bağlı öğelerin kökü kazınıncaya dek bu böyle gidecek korkarım. Toplumun sağlıklı, yeni, katılaşamaz, gelişmeye açık bir esnek yapıya kavuşturulması, durağanlığa, kesinliğe, bağnazlığa yenilmez bir yaşam biçiminin benimsenmesi, benimsenmekten de öte doğa yasalarınca gibi yaşanması, kimbilir daha nice yüzyılların sorunu olarak sürüp gidecek!
>
> ÜHÜ, ÜHÜ, ÜHÜ! (s. 42)

Daha sonra tür üzerinden de tartışacağım bu istikrarsızlık (*instability*), metnin içeriğine de sızmıştır. Bir iç hesaplaşma monoloğu, "bu böyle sürüp gidecek" diyerek kesintiye uğratılır; arzu öfkeyle, öfke şefkatle yer değiştirir, Fatoş ve Sahtegi arasındaki duygular da her zaman bir "acaba" bırakarak aktarılır. Peki anlatıcımız "sahtecilikte direnmeye" nereye kadar devam edecektir?

Bu metin, metnin içinde de sıkça tekrarlandığı gibi, bir itiraf anlatısı olarak kurgulanmıştır. Yazarın eklediği ithaf yazısının dışında, günlük anlatıcısının da bir ithafı vardır. Sahtegi, tüm iç çatışmalarını açık ettiği, arzusunu ve şiddetinin maşist gerekçelerini itiraf ettiği günlüğünü, Fatoş'a, "bağışlaması dileğiyle" ithaf eder. Bu günlüğü yayımlayıp yayımlamamak konusunda çekimserdir. Hem beğenilme arzusunun karşılıksız kalmasından hem de Fatoş'a karşı seneler içinde boyut değiştiren ilgisinin sorumluluğundan kaçmaktadır. Fakat ithafla birlikte, bütünlüklü bir metin olarak karşımızda olduğuna göre, bu günlüğün yayımlandığını ya da yayınlanmaya hazır duruma geldiğini düşünebiliriz. Bu durumda Bay Sahtegi, gizli

arzusunu ilan etmeye karar vermiş görünür. Son sahnede Fatoş'un Sahtegi'ye verdiği cesaret, bu bağlamda önemli bir detay, bir kırılma noktası olur:

> Evine uğramıştım. "Fatoş'çuğun hasta da pasta" dedi, kapının eşiğinde. Ayakkabılarımı çıkardım. "Ateşin var mı?" "Var." Serçe parmağımla ağzından yoklayacaktım her zamanki gibi. Önledi. Boynunu gösterdi. Dudaklarımı dokundurdum usulca. Titredi hafifçe, ürperdi. Kızardım galiba. (s. 81)

Sahtegi, metin boyunca sürekli "intihar", "yaşlılık" ve ani bir "felç" imalarının içinde, varolmayan cinsel hayatının, kurmaca erotizmiyle hayata tutunuyor gibidir. Kadınları görünüşleri üzerinden tanımlama eğilimi, bir yandan kadın kategorisini biyolojik farklara, yani bedene hapseden söylemi sürdürmesine, öte yandan da yaşanmayan bedensel hazzın, söylemde var olan bir erotizme dönüşmesine neden olur. Kadınların bu metinde kategorik olarak erotik betimlemelere maruz kaldıklarını söyleyebiliriz. Fatoş'un annesi "doğurgan kalçalı ana"dır, kadın akrabaları da "dolgun dudaklı akrabalar". Nazike'nin arkadaşı Nilgun da bedeniyle taşınır metne:

> Bir gencecik, ama gerçekten alıcıkuş hatun geldi yanımıza. Nazike'yle birlikte gelmişler İstanbul'dan, Nilgun, dendi salt. *Dilhun* eyledi birden bire ben kulunuzu! Nasıl betimlesem, *tasvir-i efkar* eylesem. Halkalı gözbebeklerinin içi hareli mavi mi ne? Hokka ağız, çekme burun, çift gamzeli benli yanaklar! Öf, Öf, öf! Çarpıldım. (s. 62)

Bu çarpılmanın ardından Nazike, Bay Sahtegi'yi Yeni Sahne'deki localarına davet eder, fakat Sahtegi bu locadan sahneyi rahat göremeyeceğini düşünerek teklifi reddeder. Sonrasında da Nilgun'a yaklaşmak için hiçbir çabasını görmeyiz, metinde Nilgun adı tekrar geçmez. Bay Sahtegi, çarpıldığı Nülgun'la bir şeyler yaşamayı denemez. Sürekli ima edilen iktidarsızlık, Sahtegi'nin cinsel hayatının eylemselliğe dönüşemeyip söylemsel düzeyde kalmasına neden olur. Metindeki tek cinsel birliktelik girişimi de, "hadım zamparalıkla" sonuçlanacaktır:

> Daha pek seyrelmemiş, kırarmışlığı sanırım kimilerine çekici bile gelebilecek saçlarımı tutam tutam avuçladı, canımı yakasıya çekiştirdi; sertçe taraklamalarla, iç çekişler mızmızlığına, hıçkırıklara boğgun öpüşlerin

> karamuk tadı temalarına geçme oyunumu bozdu. “Yutmam hadım zampara! On beşine basmamış kız bile korkarım kılını kıpırdatmaz. Beni daha fazla söyletme de, sus dinlen sıcacık karnımda.” Tam böyle mi dedi, uyduruyor muyum? Ne bileyim! (s. 67)

Sahtegi’nin “uyduruyor muyum” diye kendisinin de sorguladığı bu sahne, bir sarhoş anlatısı mıdır, yoksa Nazike’yle bir yakınlaşma girişimi yaşanmış mıdır, net değildir. Fakat yaşandıysa Nazike’nin cümleleri; yaşanmadıysa da Sahtegi’nin kendi bilinçaltı kaygılarının ifadesi olarak okunabilecek iktidarsızlık, Sahtegi’nin intihar, yaşlılık ve ani bir felç fantezileriyle birlikte daha anlamlıdır. Bay Sahtegi, emeklilik ve sağlık sorunlarıyla birlikte gelen yaşlanma ve ölüm kaygısına, “intihar” kavramıyla bir başkaldırı halindedir. Fakat “Yine öldürgen bir intihar sabahı” (s. 9) diye başladığı notlarında, “Soyu Sahtegi, […] canına kıyamaz, o kesin.” (s. 13) itirafını da yapar. Sahtegi için intihar, ontolojik sorunları için bir çözüm, bir karşı duruş iradesi değildir. Sadece emeklilik, maddi yoksunluk ve yaşla gelen sağlık sorunlarına karşı, cesaret edip girişemeyeceği bir çıkış yoludur. Henüz metnin başında, bu intihar iması, “canına kıyamaz, o kesin.” cümlesiyle birlikte, bir prolepsis işlevi görerek, bu metnin bir intihar anlatısına dönüşmeyeceğini belli eder.

Sahtegi, varoluşunu gerçekleştirmek, yaşadığını hissetmek için, erotizme sığınma eğilimindedir; fakat “hadım zampara”lığı da cinsel yaşantısının önünde bir engeldir. Nazike tarafından reddedilmesi ve Fatoş’a yönelen arzusununsa yasaklanması, Sahtegi’yi kovulmuş bir hadım zampara olarak “in”ine kapatmıştır. Michel Foucault’nun *Cinselliğin Tarihi*’ndeki (1984) tespiti, bu bağlamda anlamlı bir yakın okuma sağlayabilir:

> “Karı-kocadan oluşan aile el koyar cinselliğe. Ve onu, üreme işlevinin ciddiyeti içinde bütünüyle yutar. […] Kısır olansa, eğer çok üsteleyecek ve ortalıkta görünecek olursa anormale dönüşür. O statüye girer ve bunun yaptırımlarına katlanmak zorunda kalır. Üremenin düzenlemediği ya da çehresini değiştirmediği hiçbir şeyin ne mekanı vardır ne yetkisi ne de söz

> hakkı. Hem kovulmuş, hem reddedilmiş, hem de suskunluğa mahkum edilmiştir.” (s. 9-10)

Foucault’ya göre heteronormatif üreme etiğine uygun olmayanlara üç yasa dayatılır: “yasaklama, var saymama ve suskunluk”. (s. 11) Sahtegi’nin karı-koca ilişkisiyle değil baba-kız ilişkisiyle sosyal bağ kurduğu Fatoş’la cinselliği “yasaklanmış”tır. Nazike’yse bu “hadım zampara”nın cinsel ilişki girişimini, “Beni daha fazla söyletme de, sus dinlen sıcacık karnımda.” cümlesiyle “yok sayar”. Bu koşullarda, Bay Sahtegi’ye de arzularını gizleme “suskunluğu” düşecektir. Foucault bunu “modern utanma” ve aile etiği dışında kalan cinselliğe karşı bir “sansür” olarak tanımlar. Üçüncü bölümde oto-sansür kavramı üzerinden bu konuyu detaylı olarak değerlendireceğim.

Biten üç evliliğinde de çocuk sahibi olmayan Sahtegi’nin, Fatoş’u (babası hayatta olmasına rağmen) evlat edinme arzusunda, bu eksikliği giderme fantezisi olduğu düşünülebilir. Üreme odaklı cinsellik öğretisinin dayattığı beklentiyi karşılayamamanın, Sahtegi’yi “yasal baba”lık tatminine yönelttiği söylenebilir. Çünkü Sahtegi’nin Fatoş’a bir çocuğu sevmek ihtiyacıyla değil, kendi iktidarını sınayacağı bir başka beden olarak yaklaştığı açıktır. Fatoş’a duyduğu kategorik düşmanlık, uyguladığı psikolojik ve fiziksel şiddet, aldığı ekonomik yardım ve toplumsal cinsiyet rolleriyle emeğini sömürmesi, Sahtegi’nin Fatoş’a açtığı erk savaşını gösterir. Aralarındaki cinsel gerginlik ise, Sahtegi’nin “Eylem ne benden ne ondan gelebilecek.” (s. 14) tespitiyle metnin başlarında belirttiği gibi, eyleme hiç dökülmeyecektir. Aslında Bay Sahtegi’nin ihtiyacı olan da budur: yaşının, “hadım”lığının ve maddi yetersizlik hissinin getirdiği iktidarsızlığı; ensest tabusu ve 25 yaş farkla imkansızlaşan bir fantezinin hayali erotizmiyle örtmek. Yaşanması mümkün olmayan bir arzuya, zorunlu bir ontolojiyle bağlanmak.

Eril tahakküm tutkusuna rağmen yaşadığı bu iktidarsızlık ve maddi yoksunlukla da perçinlenen yetersizlik hissi, Sahtegi'nin tüm kadınlara karşı gerekçesiz öfkesinin ve düşmanlığının asıl nedenidir. Evine gelen İngiliz misafirinin baş ağrısı nedeniyle erken yatmasını, kadının bu misafirlikte başka bir amacı varmış ya da bir karşılık vermesi gerekiyormuş sanrısıyla "seksten kaçış" olarak okuması; etrafındaki kadınların her hareketini stratejik bir hamle gibi yorumlaması da, aynı düşmanlığın sonuçlarıdır. Kadınların tüm hareketleri, dürbünlü karşı komşu, Sahtegi'nin camına dayanıp evi izleyen köpek; Sahtegi'nin tahayyülünde evren onun etrafında dönmektedir. Bay Muannit Sahtegi, fallogosantrizmin ve misojininin iç içe geçtiği, obsesyona dönüştüğü bir açmazın içinde sıkışıp kalmıştır. Bay Sahtegi'nin uyguladığı şiddeti meşru görebilmesinin ve Fatoş'un direnç göstermeyişinin gerekçelerini, ikinci bölümde, diyalektiğin zorunlu ontolojisi üzerinden açıklamaya çalışacağım. Fakat öncesinde, Fatoş'a daha yakın bir okuma yaparak, Sahtegi'nin sunduğu edilgen ve korumaya muhtaç bir kadın özne temsilinin ötesinde, Fatoş'un kendi ideallerine ve arzularına odaklanalım.

1.3 "Ürkek bir kuş" ya da arzulu bir arayış: Eril tahakküm ve sansürün sessizleştirdiği bir kadın olarak Fatoş

Kişi kadın doğmaz, kadın olur.

(Simone de Beauvoir)

Sevgiye gereksinim duyuyor muyum? Hayır.
Yalnızca bir erkeğe gereksinim duyuyorum. ...
Yanımda bir erkek olmadan uyuyamıyorum.

(Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*)

"Analık hukukunun kadına muazzam bir toplumsal iktidar konumu sağladığı dönemleri ve halkları bir tarafa bırakırsak, kadın cinsinin durumu sürekli ezilenlerin,

ikinci sınıf insanın, aşağı bir cinsin durumu idi. Erkeğin çıkarcılığı, daha güçlü olanın kanlı şiddeti, kadının ve toplumsal etkisinin gelişmesini demir zincirlere vurdu ve bu olgunun üstünü adi ikiyüzlülükle "ev kadınının şerefi" ve iç yaşamının zenginliği üzerine duygusal edebi soytarılıklar ve boş lafazanlık dırdırlarıyla örtmeye çalıştı." (Clara Zetkin, *Kadın Sorunu Üzerine Seçme Yazılar*, s. 9) Zetkin'in getirdiği yorumu, kadın sorununa dair genellemeci bir tarihsel özete sıkışmakla suçlamak için yeterli verimizin olmasını çok isterdim. Başlarken vurguladığım "evrensel ataerki" tuzağına düşmek, eril tahakkümü açımlama çabasındaki bir metin analizinin başına gelebilecek en temel sorunlardan biridir ve sığ bir okuma girişimiyle sonuçlanacaktır. Fakat Zetkin'in tarihselci yorumunu ve heteronormatif söylemin bu metni nasıl şekillendirdiğini dikkate almak, Bay Sahtegi'nin ve Fatoş'un benlik kurgularının sınırlarını ve sınır ihlallerini tartışmak için bir zemin yaratabilir.

Plastik eldivenleriyle, porselen tabak zaafıyla, neredeyse bir karakter olacak kadar derinleştirilmeden, bir tip olarak sunulan Fatoş'un benliğine dair ne biliyoruz? Metinde sesini neredeyse hiç duyamadığımız Fatoş, okura çizilen imajın ötesinde, bu imajla çelişen, Sahtegi'nin temsiline meydan okuyan girişimlerde bulunur mu? Metinde bize Fatoş'un anlatıcının yeniden üretiminden geçmiş temsilini değil de kendisini sızdıracak çatlaklar bulabilir miyiz? Eril anlatıcı, erkek yazar ya da eril bir dili meşru kılacak bir tür, okurun bu çabasının önünde bir engel midir; öyleyse bu tahakkümü saptayabilir miyiz? Tür tartışmasının merkezde olduğu üçüncü bölümde bu son soruyu yeniden hatırlatacağım. Fakat bu noktada, metinde Fatoş'un konuşturulmadığını, sesinin alındığını ve eril bir anlatıcının temsil politikasına teslim edildiğini belirterek devam etmeliyim.

Girişte bahsettiğim Foucault'nun temsil meselesiyle ilgili tespiti, bu metinde Fatoş'un yaşadığı açmazın en temel gerekçesidir. Temsil sorunu, Fatoş'un benliğini

iki biçimde şekillendirir. Bir yandan, eril anlatıcının kadın temsilinin dayattığı baskı ve sansür, Fatoş'u yeniden üretime uğratarak muhatabına yansıtır. Yani anlatıcının misojinist ve fallogosantrik yaklaşımı, Fatoş'u kategorik bir "kadın" tanımına hapseder. Öte yandan, Fatoş da, Sahtegi'nin normatif evreninde "kadın" varlığını gerçekleştirebilmek adına, kendini bir "kadın" olarak Sahtegi'ye kabul ettirebilmek adına, toplumsal cinsiyet rolleri uyarınca kendini Bay Muannit Sahtegi'nin eril söyleminin belirlediği varoluşsal koşulları gerçekleştirmeye adar.

Öncelikle, eril anlatıcının baskı ve sansürünü açımlayalım. Fatoş, "ürkek bir kuş" (s. 66), "saydam, kemik parmakları, dal kollarıyla şuncağız" (s. 15), eril dilin önyargılara boğulmuş kadın tipi tasvirinden sıyrılıp bir karakter olarak varlığını ilan edemez. Daha doğrusu, metin buna izin vermez. Fatoş'un iç dünyasına yalnızca Bay Sahtegi'nin sübjektif yorumları üzerinden, taraflı ve sınırlı bir erişim imkanı buluruz:

> Huzursuzluğunu hafifletmeye yönelik yaklaşımların her çeşidine kapalı kalmasını; daha dört beş yaşlarındayken ana-baba sevgisinden yoksun, yanlış kişiliğe yönlendirilen, saf yaratılışını zedeleyen bir zengin akraba evinde ezilerek, yersiz baskılarla hırpalanarak büyütülmesine, yetiştirilmesine bağlıyorum. (s 41)

Oysa bu "ezilme ve yersiz baskılarla hırpalanma" acıması, Sahtegi'nin kendisinin de Fatoş'a uyguladığı eril tahakkümün günah çıkarma çabası gibidir. Sahtegi'nin kendi itiraflarındaki vicdani hayıflanmalarına bakalım:

> Ağladığı zaman –ne kadar da duru damlacıklarla doluyor gözleri- çılgına dönüyorum. Çünkü o zaman güzel, canayakın, tatlı şırfıntı. Ne bilsin bu yüzden tokatladığımı. (s. 21)
>
> Fatoş'a özlem mi başladı yoksa. Oysa nasıl boğuntulu geçti şu son aylar… Kaç kez kudurdum, tak etti burama. Vurdum, sövdüm. "Dolaşmasana öyle yarı çıplak ortalarda! O dürbünlü moruk pencerede!" daha yarım saat geçmeden hem kendi barbarlığıma, hem Fatoş'un değişmezliğini kusur saydığım denge aldırışsızlığına –sanki ben pek dengeliyim de!- aslında güzelim çocuksuluğuna lanetler yağdırıyordum o başka. (s.29)

Özlemle arzunun ve baskıyla şiddetin, Sahtegi'nin bilinç akışında peş peşe gelmesi çok anlamlıdır. Fatoş'un sözde yarı çıplak bir giysiyle evde dolaşmasına uygulanan

sansür ve şiddet, Sahtegi'nin yarattığı "boğuntu" ve dürbünlü moruk paranoyasının kıskançlığı, "tak etti, vurdum, sövdüm, pişmanım" sözleriyle özetlenmiştir. Sahtegi'nin farkındalığını vurgulamaktan çekinmediği "barbarlığı", Fatoş'un değişmez talihi gibidir. Sahtegi'nin Fatoş'la ilgili Freudiyen analizindeki "baba evindeki sevgisizlik, akraba evindeki eziklik", tüm farkındalığına rağmen, Sahtegi tarafından da sürdürülür. Fatoş'un çocukluk yaşamından nasıl kaçtığı ve "babacık" dediği Bay Sahtegi'nin yasal babalığını hangi koşullarda, niçin kabul ettiği açık değildir. Fakat eril tahakkümün fasit dairesini kıramadığı, metin boyunca da kıramayacağı açıktır:

> Acele etti [öz ailesinden] kopmakta. Kalktı bana sığındı akılsızım. (s. 66)

Alıntıdaki imaya güvenirsek, Fatoş'un kendi isteğiyle Sahtegi'nin iradesine tabi olduğu sonucunu çıkarırız. Ayrıca anlatıda 1987 Eylül'ünde kırk yaşına girdiği söylenen Fatoş'un, yalnızca sekiz yıldır Sahtegi'nin yasal olarak çocuğu olduğunu bildiğimize göre, Fatoş, gözetime muhtaç olduğu çocukluk çağında değil, otuzlu yaşlarında genç bir kadın olarak Sahtegi'nin yasal babalığını kabul etmiştir. Sahtegi'nin Fatoş'un aylığının da eve girmesinden memnun olduğunu hatırlarsak, Fatoş'un Sahtegi'ye çocukluğunda olduğu gibi, maddi olarak bağımlılık duymayacağını da söyleyebiliriz. Aksine, Sahtegi'ye sunduğu emekle, kazandığı maaşla, aile bütçesine katkıda bulunduğunu okuruz. Bu durumda Fatoş'un bağlılığının iptidai bir ekonomik bağ olmadığı açıktır. Zaten Fatoş'un, Sahtegi'nin tahayyülündeki "doğurgan kalçalı, erkekleri kendi işlerine koşturmaktan haz alan, maddiyat düşkünü bir kadın" olmadığını, Sahtegi'nin taraflı temsiline ve eril diline rağmen, kimi satırlarda yakalayıveririz:

> 5 Ekim 1979 Cuma, aldım kartını, Londra'da sabahmış, öf o ne bilgiç laflar, ömür kız. "Emperyalist düzenin kapitalist yöntemlerine yenik düşmek… vb." "Ben niye buradayım, hala bilmiyorum." İçi boş bir tümce tepede.

> Burunlarından getirmiştir, kuşkum yok İngilizlerin, hiçbir yeri, yöreyi beğenmeyerek, sulamıştır sıçanları tek başına kalınca. Müstehaktır. İngilizler de elbette. Anası telefon etti. […] Meraktan ölüyor. (s. 30)

Yukarıdaki pasajda Fatoş'un kartını okuma şansımız olmaz, Sahtegi'nin müdahalesi, Fatoş'un cümlelerini kesintiye uğratır: "Emperyalist düzenin kapitalist yöntemlerine yenik düşmek… vb." Fatoş'un düşünceleri "vb." ile kesilirken, Londra'da sabah olduğunu not düşmesi "bilgiçlikle" yaftalanırken, önemli bir detay daha vardır: Fatoş'un kızından haber alamayan, merak içindeki "anası". Fatoş'un ailesiyle iletişimine metin boyunca rastlamayız. Yukarıdaki alıntıda da iletişimin Sahtegi üzerinden kurulması dikkate değerdir. Londra'ya gittiği gün, anlatıcımızın kurduğu en kalabalık sahne olan havaalanı sahnesinde, Fatoş'un anne-babası da oradadır; fakat fiziksel ya da sözlü bir iletişimlerine tanık olmayız. Oysa Fatoş, kalabalığın içinde Sahtegi'ye yaklaşarak "Bir sen varsın yanımda duran." (s. 14) der. Sahtegi'nin bu cümleyle ilgili yorumu şöyle olur:

> Böylesi umulmaz duygu kaçağının, tek benim vefalı, dost olduğumu sezdirme kurnazlığı, gereksemesiyle pek ilgisi yoktu sanırım. (s. 14)

Fatoş ve Sahtegi arasındaki bu bağ, "vefa güzellemesinden öte" yakınlık, "boğuntulu" bir bilmeceye dönüşürken, Sahtegi ne olduğu açıkça dillendirilmeyen bir eylemden bahseder:

> Eylem ne benden ne ondan gelebilecek. (s. 14)

Bu ilişkiyi bir açmaza dönüştüren arzu imaları metinde karşılıklı olarak sürekli yeniden kurulup yıkılacak, ima edilip çürütülecek, kendi sınırlarına takılan Sahtegi'nin vicdan muhasebeleriyle gizlenip yersiz öfke nöbetlerine dönüşecektir.

Üstelik Sahtegi'nin okuruna itiraf etmediği bir gerçek daha vardır: Fatoş'un özgürleşme talebi. Londra'da eğitim almak, kendi hayatına dair idealler taşımak, "fırsat" talep etmek, metinde hiç bahsedilmese de Fatoş'un bir gelecek hayali kurduğunun işaretleridir. Sahtegi'nin yaşadığı bodrum katının temizliğinin, mutfak

dolaplarında melamin değil de porselen tabakların varlığının, hatta Sahtegi'nin duş alma sıklığının dahi, Fatoş'un bilgi ve kontrolü altında olduğunu biliyoruz. Şüphesiz, Fatoş'un tüm bu ayrıntılarla, toplumsal cinsiyet performansını daha iyi yerine getirmek adına ilgilendiği, farkında olmadan, "kadın"lığı bu cinsiyet pratiklerinin tekrarında aradığı da açıktır. Toplumsal cinsiyetin kurgusal yapısı gereği, Fatoş da, cinsel kimliğini taklit yoluyla kurar. Sahtegi'nin beklentilerini karşılama misyonuyla şekillendirir. Sahtegi'yi "Başımı sokacak bir çatı olsun almadın bana." (s. 14) diye suçladığını ve Sahtegi'nin heteronormatif dil algısını, eril normlarını böylece desteklediğini de söyleyebiliriz. Fakat bu ayrıntılar arasında, Fatoş'un Londra'ya gidişi metinde çok yüzeysel bir mesele olarak kalır; çalışma konusuna, ideallerine, hangi üniversiteye gidip neyle ilgileneceğine değinilmez. Anlatıcının perspektifinden, bu gidişin tek bir anlamı vardır: Fatoş'un toplumsal cinsiyet performansının bırakacağı boşluk. Sahtegi'nin "Yalvar yakar oldum, gitme! Şu yaşımda ne yaparım ben. Her mihnete katlanabilirim gibi de, yemek işinden hiç anlamam. Bırak pişirmesini, kotarmasını, hazır pilavı ısıtıp yemeye bile üşenirim. Resmen aç kalırım yahu!" (s. 19) serzenişi, Fatoş ve Sahtegi arasındaki ilişkinin eril tahakküm boyutunu gösterir. Fatoş "gömlek ütüsü belası, mutfaktaki porselenler, duş alma sıklığı ve tavukların haşlanması" gibi "dişil" meseleler için vardır. Fatoş'un bu maharetleri, Sahtegi'nin ihtiyaçları olarak tanımlanmıştır. Dolaysıyla Sahtegi için, Fatoş'un gidişi, bir özgürleşme hareketi, bir sınır ihlali girişimi olarak alımlanmaz. Fatoş'un bırakacağı boşluk da, tamamen performatif bir cinsel kimlik inşasına dayanır. Bu inşanın sorumlusu, şüphesiz, Bay Sahtegi kadar Fatoş'tur da.

Bu noktada, temsiliyet sorununun getirdiği ikinci açmaza dönelim: Fatoş'un kadın kategorisine dahil olmak üzere, verili toplumsal cinsiyet rolü uyarınca kendini hapsettiği varoluşsal sınırlara. Fatoş, kendini gerçekleştirme arayışında, özneliğinin

tanınması savaşında, kendisine dayatılan normatif sınırlara tabi olmak zorundadır. Temsil politikası, Fatoş'a bir "kadın"lık performansı dayatır. Metin içi gerçeklikte, yukarıda gördüğümüz örneklerle birlikte, "kadın" kategorisine performatif bir atıf yapıldığı; toplumsal cinsiyeti temel alan bir ontoloji kurulduğu açıktır. Fakat Fatoş, kendisine dayatılan normları kabul eder mi ve ediyorsa, bu kabullenmenin gerekçesi yahut işlevi nedir? Bu noktada, Fatoş'un, Sahtegi'nin sansüründen sızan sayılı cümlesine daha yakın bir okuma yapabiliriz.

Bay Sahtegi'nin "mutlak bir erkek iktidarına muhtaç" olarak yansıttığı Fatoş'un "bir erkeğin egemenliğinden kaçıp bir başka erkeğin egemenliğine koşma" eğilimi, Sahtegi'nin çizmeye çalıştığı gibi bir rejim değişikliği arayışından mı ibarettir? Anlatıcının bu savını çürütmek üzere, dikkatli okurlar için metne saklanmış yeterince çelişki bulabiliriz. Örneğin yukarıda toplumsal cinsiyet performanslarının yeniden üretimiyle ilgili verdiğim "Başımı sokacak bir çatı olsun almadın bana." (s. 14) cümlesinin, Fatoş'un Sahtegi'den ayrılma talebi olarak değerlendirilmesi de mümkündür. 1974 Temmuz'unda Fatoş'la Sahtegi birlikte bir eve taşınırlar ve Fatoş Londra'ya gitme kararı alana kadar birlikte yaşamayı sürdürürler. Bu kararın altında, yalnız yaşama talebi olduğunu, Fatoş'un Türkiye'deki koşulları dahilinde tek başına "başını sokacağı" bu evi edinememesi üzerine Londra'ya gitme kararı verdiğini okuruz:

> Yalnızlık giyinen, yalnızlık soyunandı, yakınmaya salt bu yolla hak kazanıyordu ayırdında olmadan bana kalırsa. Neden gitmesi gerektiğini sora sora gidiyordu işte. […] Boyuna suçlanmıştım. "Başımı sokacak bir çatı olsun almadın bana." Alamayacağımı, zırkorkaklığımı bilip durmasına karşındı, bu süreğen hırpalama. "Bir kez olsun beni dinle!" Geçmiş ola. Gidilecek, gülünç olunamaz elaleme. Şimdiye dek aklım neredeydi. Hiçbir yerde olmayan aklımın nerde olduğunu ben ne bileyim. (s. 14)

Sahtegi'nin hava alanında Fatoş'u yolcu edecekken yaşadığı bu iç monologda, Fatoş'u bu gidişten vazgeçirmek için, "bir kez olsun Fatoş'u dinleme" ihtimali de

aklından geçer. Fakat "geçmiş ola", gidilecektir. Fatoş'un ev talebi, aslında yalnızlık talebidir. Londra'dan döndüğünde kendi evine yerleşir. Sahtegi'nin "bir erkeğin himayesinde korunma ihtiyacı" içinde tasvir ettiği Fatoş'un aslında kendine yetiyor olması Sahtegi'yi çıldırtır ve oto-sansüründen sızan bu cümleyle birlikte, kendi anlatısıyla çelişir:

> Ara sıra gereksindiğini umarak uğruyorum yine de ona. Kuyruğum kısık. Deliriyorum dayanmasına tek başınalığa. (s. 13)
>
> "[S]en de evine git, biraz bir şeyler karala" dedi, sepetledi beni evinden. (s. 39)

Sahtegi'nin çizdiği "korunma ihtiyacı" ve "erkeğe gereksinim" algısıyla, Fatoş'un aradığı "tek başınalık" çelişki içindedir. Fatoş'un aslında bir "mülk" değil, "kendine ait bir oda", bir özel alan aradığını anladığımız bir cümle daha sızar Bay Sahtegi'den: "İyeliği başkasının, onca kendi evinin sandık odasını bile, somut acı çekerek, sadece benimle bölüşebilir görünerek" (s. 15) yaşar Fatoş. Fakat aslında kendi ailesinin, zengin akrabalarının ve Sahtegi'nin uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddetten kaçıyor, "somut bir acı çekiyor"dur.

Sahtegi'nin çelişkileri yukarıdakilerle sınırlı değildir. Fatoş'u heteronormatif bir evrenin içinden, misojinist bir bakışla, adıyla müsemma "yalancılıkta diretmesiyle" temsil etmesinin altındaki en derin kışkırtıcı, "karşılıksız sevgi" kaygısıdır.

> Anlıyorum Bay Sahtegi, siz, tükenesi çirkinliği korunmaya değmez bir kara kelaynak, ses vermez bir plastik çıngıraksınız. Karşılıksız sevgi yanılgısının ayrımdalığına belbağlayabilseydim bari. (s. 15)

Fatoş'a duyduğu arzuyu ilan etmekle, sansürlemek arasındaki gel-gitleri de bu kaygıdan doğar:

> Evlat edinenlerin karıştırdığı haltlarla ilgili hikayeleri yakıştırmaya kalmayın bana da. Boğarım! Görenek baskısı deyip geçemem, o gözle bakamıyorum ona, bunca basit davranışımın nedeni, yoksa itikafa çekilmiş papazın teki değilim… (s. 21)

Alıntıladığım bu pasajda, bir yandan etik kuralları kendine telkin ettiği, bir yandan da cinsel yaşamının devam ettiğini vurgulamaya çalıştığı bir psikolojinin baskısı altında sansürlediği Fatoş'a yönelik cinsel arzusu, aynı sayfada, birkaç satır sonra, kendini ilan ediverir. Sahtegi, kendi inşa ettiği vicdani aklanma bildirisini, bir öfke nöbetinin doğallığında ters yüz eder:

> Ben göz delisiyim. Gözetimciliği, her an üstümdeliği olmasa vurulabilirdim bal gibi. Yeşille ela karışımı, koskocaman, hüzne batık, nemli gözleri. Ağladığı zaman –ne kadar da duru damlacıklarla doluyor gözleri- çılgına dönüyorum. Çünkü o zaman güzel, canayakın, tatlı şırfıntı. Ne bilsin bu yüzden tokatladığımı. İçini çeke çeke "vurma babacık!" dedikçe daha deliriyorum. Ağzımdan köpükler saçılıyor, adinin bayağısı küfürler. (s. 21)

"O gözle bakamıyorum, yakıştırmayın, boğarım!" tehdidiyle kurduğu etiği, "göz delisiyim, vurulabilirdim bal gibi, tatlı şırfıntı" diyerek yıkar Sahtegi. Öfkesinin nedeniyse, yukarıdaki alıntının birkaç satır öncesinde açtığı "at suratlı, genç deve" meselesidir. Sahtegi bir karşılıksız aşkın öfkesini, gizli arzunun oto-sansür azabını yaşarken, Fatoş'un bir başkasına aşık olması, Sahtegi tarafından kabul dahi edilmez, çarpıtılır:

> Kalıbımı basarım o at suratlı, genç deve kandırdı bunu [Fatoş'u]. Anlaştılar, güya sezmedim, yüzlemedim. Oysa, biliyorum yüzüstü bırakacak kızı, olağanüstü kıtakıl zira benimki. Nesine tutuldu acep zıpırın? Tutulduğunu da sanmıyorum. Bıktı, bir çıkış yolu olsun da ne olursa olsun. "Döneceğim babacık. Korkma. Bana fırsat ver." (s. 21)

Eril anlatıcının dilinde "bu" ve "benimki" diye işaret edilen, "kıtakıl" Fatoş, kendisi için alternatif bir yaşam, bir "fırsat" yaratmaya çalışan aşık bir kadın da olabilir. Anlatıcının güvenilirliğini ya da günlük türünün ve ben-anlatıcının bize dayattığı gerçeklik evrenini, üçüncü bölümde tartışmaya açacağım. Fakat Fatoş'un eril anlatıcının sübjektif anlatısına maruz kaldığını, sessizleştirildiğini vurgulayarak devam etmek isterim.

Sibel Irzık'ın "çoksesli" ve Bakhtinyen terminolojiyle "karnavalesk" bir metin olarak anılan *Tutunamayanlar*'da, kadınların "sessiz" olduğu yönündeki okuması, *Tutunamayanlar* ile *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nın anlatıcıları arasında bir analoji kurmamızı sağlayabilir:

> *Tutunamayanlar* romanında ödünsüz bir çokseslilige ulaşmış; sesler, söylemler arasında dinamik bir eşitlik üzerine kurulu açık bir metinle karşı karşıya olduğumuz sonucu çıkarılabilir. Ama böyle bir açıklık hiçbir zaman mutlak olamaz. Bakhtin'in de belirttiği gibi özgün dillerin, bağımsız konuşma edimlerinin, çeşitliliğin oluşturduğu merkezkaç kuvvetler, ancak tersi yöndeki düzenleyici, bütünleştirici, merkeze yönelik kuvvetlerle çelişkili bir birlik içinde var olabilirler. Her sesin kendini duyurabilmek için bastırdığı başka sesler vardır. (Der. İnci, 2008, s. 262-263)

Bir anlamda kendi "tahakküm"ünü kurabilmek için, diğer sesleri bastıran bir sesin varlığına dikkat çeken Irzık, "[S]esine el koyulan kişinin bir kadın olması da tümüyle rastlantı olmayabilir. *Tutunamayanlar*'ın çok az sayıdaki kadın karakterlerinin belirgin bir ortak özelliği sessizliktir." (s. 264) der ve erkek karakterlerin konuşmaları tırnak içinde veriliyorken, Aysel'in konuşmalarının Selim'in monoloğuna yedirildiğini, Selim'in ironisiyle yeniden şekillendirilerek sunulduğunu tespit eder. Aynı şekilde Turgut'un iç sesi de, anlatıda kendi egemenliğini ilan etmiştir. Kurduğu diyaloglarda, tüm sesler Turgut tarafından üretilip aktarılır ve böylece "diğer kişiler de konuşmuş kadar olur ama aslında yalnızca Turgut'un kendilerinden beklediği ve onun alaycı yanıtlarını olanaklı kılan sözleri söyler, daha doğrusu söylemiş kadar olurlar". (s. 263)

Sibel Irzık yine de, Turgut'un alaycı üslubuyla açıkladığı bu durumu, örneğin Turgut'un iç sesinin, "misafir uğurlayan kadın prototipi" varsayımıyla, Nermin'in "kullanmış kadar olduğu" söz hakkını gasp etmesini, anlatıcının tahakkümü olarak yorumlamaz:

> Elbette bu örnekte yazara Nermin'in ahbaplarına haksızlık ettiği, onlara kendi sesleriyle konuşma fırsatı vermediği yolunda bir eleştiri yöneltmeye çalışmak

> gülünç olur. Betimlenen olay yalnızca Turgut'un kafasındaki bir oyun bile olsa tipikliğiyle yeterince inandırıcı, dışlanan kişiler de zaten önemli değil. (s. 263)

Bir karakterin kendi iç sesini, "ötekiler" için bir sansür kurumu haline getirmesi ve bunu metin boyunca istikrarlı bir biçimde sürdürmesi, çok boyutlu olarak ele alınması gereken bir konudur. Yukarıdaki örnekte, Irzık'a hak verilebilir; çünkü Turgut'un iç sesinin dışladığı kişiler, metinde parodisi yapılan bir "uğurlama sahnesi"nin, "önemsiz" figüranları olarak okunabilir. Bu bağlamda *Tutunamayanlar*'daki yabancılaşma ve yabancılaştırma efektinin metindeki işlevselliği ve başarısı, Nurdan Gürbilek'in yorumuyla *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'ndakiyle benzerdir:

> Atay gibi Bener de acıyı, aczi, zaafı, kederi ancak bir oyun alanı içinde, oyunu görelileştiren, hafifleten, yabancılaştıran atmosferi içinde anlatmayı dener. (Kolektif, 2004, s. 41)

Fakat Irzık ve Gürbilek'in vurguladığı ironinin ötesinde, Bay Sahtegi'nin tüm metin boyunca, kendi sesi ve sansürüyle tekeline aldığı anlatısında; Fatoş'un mektuplarının ve kartlarının okura çoğunlukla sunulmaması, cümlelerinin yarıda kesilmesi, metinde Sahtegi'nin varlığının ontolojik olarak doğrudan bağlandığı, bu "önemli" kadın karakterin sesini duymamıza fırsat verilmemesi, eril bir anlatıcının varlığına ve Fatoş üzerindeki tahakküm çabasına işaret eder.

Fatoş'un, verili cinsiyet rollerine sadık ve Sahtegi'nin egemenliğine muhtaç bir karakter olduğu sanrısı, Bay Sahtegi'nin Fatoş'u bir "kadın karakter" olarak değil; bir "kadın imgesi" olarak anlatmasıyla yaratılır. Sahtegi'nin metindeki tüm kadınların, yalnızca kalçaları ("doğurgan kalçaları", "oynak, yılan balığını anımsatan kalçaları" ya da "kıtıkminder, geç") ve dudakları (adlarını ve yakınlık derecelerini bilmediğimiz "dolgun dudaklı akrabalar") üzerinden cinsiyetlerine atfedilen imajlarla betimlenmeleri ilginçtir. Dudaklarını ve kalçalarını tanıdığımız bu kadınların,

(Fatoş'un annesi de dahil) pek çoğunun adını dahi bilmeyiz, mesleklerini, ideallerini, hayallerini, başarılarını ya da eğitim durumlarını hiç öğrenemeyiz. Sahtegi'nin günlüğüne uyguladığı yeniden yazım sırasında "birkaç tarih düşürelim" diyerek yokladığı hafızası, yaşadığı evin beş yıl önceki kira değerini hatırlayacak kadar güçlüdür; fakat kadınları yalnızca imgeleştirerek betimler, imgeleştirdiklerini hatırlar.

Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş* çalışmasında, hem bireysel hem de kolektif belleğin hatırlama ve unutma süreçlerini, bir yandan felsefe tarihinden destek alarak epistemolojik açıdan sorgular, öte yandan da Sigmund Freud ve Ludwig Binswagner gibi varoluşsal psikolojiyle ilgilenen kuramcılara göndermeler yaparak patolojik boyutlarıyla birlikte değerlendirir. Tezin ikinci bölümünde, "bilincin sansürü", "hafızanın suistimali" ve "melankoli" kavramları üzerinden bu çalışmayı yeniden anacağım. Fakat Fatoş'un, metindeki tüm kadınlar gibi, "kadın imgesi" olarak dilsel alana taşınmasını tartışmak üzere, Ricoeur'ün "imgeleştirerek hatırlama" saptamasını hatırlatmak isterim. Bay Sahtegi'nin neleri hatırladığını ve nasıl hatırladığını açımlamak, Fatoş'un maruz kaldığı tahakkümü saptamanın önkoşuludur. Ricoeur'ün "imgeleştirme" ile vurgulamak istediği şey, zihnin yaşadığı an ile anıya dönüştüğü an arasında bir çeşit bilinç oyunu yaratmasıdır. Realitede var olanın nesnelliği ile belleğe atılanın öznelliği arasındaki dikotomi, Husserl'ın *Zamanın İçsel Bilincini Konu Alan Dersler*'de yaptığı "akılda tutma" (ilk anı) ve "yeniden üretim" (ikinci anı) ayrımına dayanır (Paul Ricoeur, 2012, s. 49). Ricoeur'e göre akılda tutma, anın algılanmasına bağlıdır; yeniden üretimse, ilk anının kaybolması ve yeniden-sunumudur (s. 54). İmgelem mevcut olmayanın mevcudiyetidir ve her türlü gerçeklik durumunun askıya alınması sonucu oluşan gerçekdışı bir kavrayıştır (s. 63). Bergson da "iki ayrı hafıza" tezini savunur ve bu

dikotomiyi "saf anı" ve "anı-imge" olarak kavramsallaştırır ve imgeye dönüştürme işlevinin bir ucunda kurmacanın, diğer ucunda da sanrının yer aldığını saptar (s. 70-71). Ricoeur'ün eleştirisi de *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'ndaki eril anlatıcının anı-imgelerine güven sorununu destekler:

> Hafıza fenomenolojisi imgesellik tuzağı dediğimiz tuzağı görmezden gelemez; zira imgelemin sanrı yaratma işlevini sıyırıp geçen bu "imgelere dönüştürme" olgusu, hafıza için bir bakıma zayıflık, kötü puan, güven kaybı anlamına gelir. (s. 73)

Eril bakış açısı ve bu bakış açısının yarattığı bir evrenden dünyayı alımlama ve anlatma eğilimindeki anlatıcının, yukarıda bahsettiğim dikotominin "sahteliği" ile seslendiği unutulmamalıdır. Bay Muannit Sahtegi'nin, adıyla müsemma "sahtecilikte direten" anlatısı, Fatoş'un plastik eldivenleri, porselen tabaklarıyla mutfağa yerleştirildiği; saydam, kemik parmakları ve dal kollarıyla korunmaya muhtaç biçimde imgeleştirildiği tahakküme dayalı evren, belki de metin içi gerçekliğe ihanet ediyordur. Fatoş'un arzuları, idealleri, hayalleri eril anlatıcının sansürüyle, "boynunda taşıdığı bir çıkmaz"a (s. 66) dönüşmüştür. Fatoş bu çıkmaza niçin girmiştir, eğer bir kabullenme halindeyse gerekçeleri ne olabilir? Fatoş'un "boynunda taşıdığı çıkmaz"a bir de metnin kapanışında bakalım:

> Evine uğramıştım. "Fatoş'çuğun hasta da pasta" dedi, kapının eşiğinde. Ayakkabılarımı çıkardım. "Ateşin var mı?" "Var." Serçe parmağımla ağzından yoklayacaktım her zamanki gibi. Önledi. Boynunu gösterdi. Dudaklarımı dokundurdum usulca. Titredi hafifçe, ürperdi. Kızardım galiba. (s. 81)

Fatoş'un arzularının Sahtegi tarafından baskılandığı üzerinde yeterince durduk; fakat Fatoş'un Sahtegi'yi arzuluyor olma ihtimali de, Fatoş'la ilgili alternatif bir okumanın kapısını aralar. Başka bir aile, başka bir hayat, başka bir ev, başka bir memleket olarak Londra… Tüm bu kendini aşma ve sınır ihlali girişimlerine karşın Fatoş'un Sahtegi'den vazgeçmemesinin herhangi bir ekonomik gerekçeye dayanmadığını daha önce vurgulamıştım. Yukarıdaki alıntıya düşülen tarihte 40 yaşında olduğunu

bildiğimiz Fatoş'un, "at suratlı deve" ve "kumral, olgun adam"la ilişki deneyimleri, lisansüstü eğitimi için ülkesinden ayrılma girişimi, tekbaşınalıkla kendi egemenliğini ilan ettiği evi ve ilgisiz, sevgisiz bir çocukluğa rağmen kurduğu benliği, aslında Fatoş'un kendi irade ve arzularını yaşama konusunda anlamlı bir özgürleşme girişiminde olduğunu düşünmemiz için yeterli değil midir? Fatoş'un "açmazınıboynunda taşıyan ürkek bir kuş" (s. 66) değil, kendi arzularının peşinde, varoluşsal arayışlarına tanık olduğumuz bir kadın özne olduğunu söyleyemez miyiz? Fatoş'la Sahtegi arasındaki ilişkileniş, "erkeğine sığınan kadın" okumasını aşmaya zorlayan; "arzu" kavramına dayanan bir diyalekt ile kurulmuştur.

2. BÖLÜM

YÜZYILLARI AŞAN BİR ANALOJİ: TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİ EFENDİ-KÖLE DİYALEKTİĞİ ÜZERİNDEN DÜŞÜNMEK

2.1 Hegel'in terminolojik devrimi: "Ben" ve "öteki"nin "prestij savaşları"

Savaşmak düşüncesinden daha tehlikeli bir şey vardı:
Güçlerin eşitliği.
Dünyanın bir ucuna bunun için kaçıyordu.
(Marquis de Sade için, Simone de Beauvoir'dan)

Kadın kategorisinin ortak bir kimlik olduğu varsayımıyla kurulan bu roman, "İngiliz kadın" örneğiyle birlikte etnisiteyi aşar; fakat vajinada takılıp kalmıştır. Peki bu "eksik" varoluşuyla kadın, efendisine hizmete mahkum mudur? Özgürlük niçin imkansızlaşmıştır? Sahtegi ile Fatoş arasındaki ilişkiyi zorunlu bir ontolojik bağa dönüştüren nedir? Başlarken vurguladığım "evrensel ataerki" anlatısının getirdiği kronikleşmiş feminist okumanın ötesinde, bu metinde Sahtegi ile Fatoş arasında, bir erkekle bir kadın arasındaki eril tahakkümden çok daha fazlasının olduğunu düşünebilir miyiz? Fatoş'un yetişkin bir kadın olarak, babası hayattayken yeni bir yasal baba edinmek, ülkesinden ayrılmak, geçimini kendi emeğiyle sağlamak, yalnız yaşamak gibi eylemlerine karşın, Sahtegi'nin şiddet dolu tahakkümüne tabi olmayı sürdürmesi, Efendi-Köle Diyalektiği'nin zorunlu doğasından mı gelir? Bu bölümde, yukarıdaki sorular ışığında, Hegel'in diyalektik kuramının, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'ndaki karakterizasyonu anlamak adına, yeni bir okumaya olanak yaratabileceğini göstermeyi amaçlıyorum. Bu amaçla, önce eril tahakküm ve Efendi-Köle Diyalektiği arasında kuracağım analojinin kuramsal temelini oluşturmak üzere Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* (1807) metninden ve Terry Pinkard ile Alexandre Kojéve'in Hegel okumalarından yararlanacağım. Öznenin vefatının ilan edildiği

post-modern dönemde dahi, Hegel'in diyalektiğini güncel kılan "ben-öteki" karşıtlığının sunduğu "cinsiyet" ve "faillik" inşalarını, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanı üzerinden tartışmaya açacağım. Böylece, "şiddeti kabul eden bir kadına karşı, tahakkümünü meşrulaştıran bir erkek" anlatısının ötesinde, ilk bölümde işaret ettiğim açmazlarının ontolojik gerekçelerini göstererek, Bay Sahtegi ve Fatoş arasındaki ilişkiyi, Efendi-Köle Diyalektiği'yle açıklamaya çalışacağım.

Alexandre Kojéve'e göre Efendi-Köle Diyalektiği, yalnız Hegel'in tarih sahnesindeki "ben" ile "öteki"nin değil, modern birey (yahut vatandaş) ile devlet arasındaki ilişkinin de temelini oluşturur ve bilinçlerin birbirini bilmesi-tanıması sürecini kuramsallaştırır. Temelinde "isteği istemek", yani başkasının isteğini ve onun tarafından kabullenilmeyi istemek yatar. (Kojéve, 2015, s. 11) Hegel'in vurguladığı "kabullenilme" talebiyle birlikte, "ben"in "öteki" üzerinde kurduğu tahakküm de tartışmaya açılır. Çünkü Hegel'in öznesi, sonlu[3] ve bilinçsiz nesneleri arzulamakla yetinmeyen; bir başka öznenin varlık alanına yönelen bir öznedir ve "istemek"le yetinmeyip, "isteği isteyen" bir tahakküm arzusu taşır.

Hegel, felsefe çalışmalarında Alman İdealizmi'nin baskın olduğu bir dönemde, Fransız Devrimi'nin ve Aydınlanma fikrinin etkileriyle, bireyi yalnızca "aşkın bir özne" olarak değerlendiren Kantçı geleneği kırarak; toplum içindeki birey ve bireyler arası ilişkiler ağına yönelir. Kant'a kadar devam eden epistemoloji geleneğini[4] kırıp bilgiye holistik bir perspektiften bakmaya çalışır. Hegel'de bilgi, nehrin öte yanından yaşamın içine, "öteki tarafından bilinme güdüsü"nü doğuran varolma sürecine yayılır. Böylece öteki tarafından bilinmek ve tanınmak, "ben"in bir

[3] Hegel özbilincin sonsuz (*infinite*) biçimde arzu duyma ihtiyacını savunur. Dolayısıyla arzu nesnelerinin, nesnenin doğası gereği tüketilebilirliği, sonluluğu, özbilinci tatmin etmeyecektir.
[4] Kant'ın bilgi anlayışı da da dahil olmak üzere, 18. yüzyıla kadar epistemoloji, bilgi ile insan arasında, a priori ya da a posteriori araçlara dayalı bir mesafe öngörmüştür. Bu anlayışı betimleyen geleneksel şablona göre, bilgi ile insan bir nehrin farklı iki yanında tasvir edilir.

arzusu olarak ortaya çıkar. Bilgi edinme konusundaki bu devrimci bakışına rağmen, Hegel'in kimi önyargıları sürdürdüğünü de hatırlatmak gerekir. Diyalektik kuram, insan-merkezci bakışı sürdürerek, aşağıda açıklayacağım "özbilinç" evresini, insana özgü kılar. Hegel'in kadın ve erkek olarak iki kategoriye ayırdığı insan doğasıyla ilgili düşünceleri ve "cinsel birleşme" reçetesiyse[5], heteronormatif ve seksist bir perspektiften bakar. Böylece Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği kuramı, feminist teorinin eleştirdiği maşist gelenekle bir paralellik taşır.

Hegel, modern felsefe adına büyük bir kırılma yaratarak, "olumsuzlama" ve "tanınma" kavramlarıyla (1807), yalnız insan varlığına değil aynı zamanda tarihe de yeni bir bakış getirir. Efendi-Köle Diyalektiği, uygarlık tarihi içinde insanın varoluşunun, efendi ve kölenin karşılıklı ilişkisi üzerinden açıklandığı bir karşılaşma sahnesi olarak kurgulanmıştır. Hegel'in yarattığı en büyük kırılma, "özbilinç" kavramıyla birlikte, ontolojiyi ilk defa "tanınma" temeline oturtmasıdır. Çünkü Hegel, "öteki"ni, kavramsal olarak ilk kez ontolojinin alanına dahil eder ve "ben"i, "öteki"yle arasında kurulacak bir tanınma ilişkisi içinde değerlendirir. Descartes'tan beri sorulan "Ben neyim?" sorusuna, "düşünme" işlevinin ötesinde; güdüler, arzular ve bilme-tanıma biçimleri ekleyerek kapsamlı bir yanıt verir:

> Hegel, "ben neyim?" sorusuna, Descartes'ın yaptığı gibi "düşünen bir varlığım" diyerek cevap verilemeyeceğini ve insanın, benliğinin özbilincine, bir şeyin bulunmamaklığının (yokluğunun) bulunmaklığını (varlığını) duymasıyla, yani İstekle ve İstekte ulaştığını söyler. […] İnsan, verilmiş

[5] Hegel, cinsel birleşmeyi, heteronormatif yargılarla ve diyalektik kuramı çerçevesinde düşünür. "Kadın" ve "erkek" bedeninde kesin olarak ikiye bölünen özbilinç, cinsel birleşmeyle "ortak"laşır ve "tanınma" bu yolla bedenler üzerinden gerçekleşir. Pinkard "Tanınma ve Cinsel Birleşme" altbaşlığında, Hegel'in bu düşüncesini şöyle özetler: "Cinsel birleşmede, her bir fail ortak bir bakış açısı yaratmanın en temel haline katılırlar; bu ortak bakış açısı "aşk"ta, bir bilgi biçimi olarak ilk ve en dolaysız halindedir. Cinsel birleşme, faillerin bilincinin derinlikli doğasını açığa çıkartır. Özbilince sahip bir cinsel birleşme, bu nedenle doğal olandan, cinsiyetlerin biyolojik çekiminden daha fazla bir şeydir; her bir fail, radikal biçimde derinlikli olan kendi öznel bakış açılarının ve bizzat kendilerinin bir başkasında tanınmasının, henüz çok derinlikli olmayan ama insan bireyselliğinden ve cisimleşmesinden de kopmamış olan bir bakış açısını somutlaştırdığını anlarlar. Hegel'in ifade ettiği üzere, kendisinin bu şekilde farkında olan bir cinsel birleşmede, kişinin işlenmemiş doğal benliği tanınır (Pinkard, s. 185-186).

> olarak var olan doğal bir varlığı istemekle yetinmez; yani hayvan gibi yapmaz ve isteğin kendisini ister, yani, bir başkasının isteğini istemeye yönelir. Bir başkası tarafından insan olarak bilinip-tanınmak ve kabullenilmek ister. (Kojéve, s. 12)

Böylece iki farklı gücün karşı karşıya getirilmesiyle, Hegel diyalektiğinin temelinde yer alan "mücadele" kavramı ortaya çıkar. Hegel, uygarlık tarihini, temelde bir "prestij savaşı" olarak yorumlar. Güç, diyalektik bir zeminde değerlendirildiği için, karşılaşma (tanınma) durumu ve mücadelenin doğasındaki güçlerin oyunu (play of forces) değer kazanmıştır. Hegel'in, tarihi, iki özne arasındaki güç oyunları üzerinden okuyor olması, diyalektik fikrini kuramsallaştırmasını kaçınılmaz hale getirir. Böylece Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*'ni (1807) yazma sürecine girer.

Tinin Fenomenolojisi, "Bilinç", "Özbilinç", "Us", "Tin", "Din" ve "Saltık Bilgi" alt başlıklarıyla, altı bölümlük bir akıl yürütme halinde, ontolojik bir bağlam içerisinde insanın tarihsel varlığını sorgular. Kant'a kadar devam eden, bireyin aşkın bir özne olarak tek başına ele alındığı ontoloji geleneğini kırarak, "öteki" kavramıyla ilişkiselliği içinde değerlendirilmesi, bu metnin yarattığı en önemli perspektif değişikliğidir. Hegel, böylece, uygarlık tarihini, iki gücün karşı karşıya geldiği (diyalektik) bir noktadan başlatarak yeni bir tarih anlatısı kurar ve bu tarih, insanın güdülenim, farkındalık, özgürlük gibi eğilimlerini ontolojik bağlamda kaçınılmaz kılan yeni bir "insan" yaratır. Efendi-Köle Diyalektiği, "Özbilinç" alt başlığı dahilinde, "ben"in "öteki"ne ontolojik bağlılığı üzerinden kuramsallaştırılır, "arzu" ve "tanınma" kavramlarıyla şekillenen, aşamalı bir varoluş biçimi olarak değerlendirilir. Bu nedenle Hegel'in ontolojisinde, eylem büyük önem taşır. Fakat daha önemlisi, eylemin niteliğidir. Efendi-Köle Diyalektiği'nin insan-merkezci bir tarih yazımı kurguluyor olmasının nedeni, Hegel'e göre insani eylemin, hayvani eylemden üstünlüğüdür:

> Hayvansal istek –örneğin açlık- ve ondan kaynaklanan eylem, verilmiş doğal varlığı olumsuzlar, tahrip eder. Hayvan bu varlığı olumsuzlayarak, değişikliğe uğratarak, kendinin kılarak onun üzerine yükselir. […] [Fakat] kendinin-bilincine ulaşamaz, kendisinden söz edemez, "Ben …" diyemez. (Kojéve, s. 40)

Hegel bu nedenle, "kendini aşamayan" hayvan tanımının karşısına, "kendinin-bilincinde" bir insan tanımı koyarak, kendi varlık felsefesini geliştirir. Bu durumda insani istek, hayvani istekten farklı olarak, tüketilebilir olan verili doğaya değil, kendisi gibi "kendinin-bilincinde" bir başka "ben"e yönelir. İnsanı tatmin edecek olan, sonlu nesnelere duyulan arzu değil, "bir başka isteğe, bir başka Ben"e (Kojéve, s. 40) duyulan arzu olmalıdır:

> Özne özüne ait bir şey olan kendi noksanını, "tek-yanlılığını" nesnede görür. Özbilinç bu çelişkiyi ortadan kaldırma yeterliliğini içinde taşır; çünkü o bir varoluş değil, mutlak bir etkinliktir. Özbilinç nesneyi egemenliği altına alarak, onu tüketerek, bu çelişkiyi çözer. Özbilinç başlı başına amaç olduğu için bu süreçte kendini var eder. Tüketilen nesneyse yok olur. Arzunun doyurulmasıyla, özne ve nesnenin özdeşliği belirlenir, öznelliğin tek-yanlılığı ve nesnenin göstermelik özerkliği ortadan kaldırılır. (Kula, 2010, s. 223)

Nesnenin "göstermelik özerkliğine" karşın, özne, "kendinin-bilincinde" ve "isteği isteyen" bir üst varlık olarak kurgulanır. İsteğin, nesneden özneye yönelmesi, özneler arasındaki "mücadele" kavramını beraberine getirir. Bu nedenle diyalektik mücadele, kendinin-bilincinde karşılıklı iki "ben"in, varlık alanında vereceği bir "prestij savaşı"dır:

> Taraflardan biri, kendi kendini kavrayışının yaşamdan daha önemli olduğuna karar verdiğinde ise, tanınma talebi bir yaşam/ölüm mücadelesine döner. Yaşamını kaybetmekten korkan fail, otoriteyi diğer tarafa teslim eder ve her iki taraf bir efendilik ve kölelik hizmetkarlık ilişkisine girer. "Efendi" köleye, normları, doğru yargılama ilkelerini dayatır ve kendi doğal arzularını yerine getirebilmek için uşak bu ilkeleri benimser. (Pinkard, s. 201)

Diyalektik prestij savaşında, efendi, Hegel felsefesinde verili bir üstünlüğe sahiptir. Köleyse, bu varoluş mücadelesinde, kendini gerçekleştirmek için "çalışma"ya (*Arbeit*) mahkumdur. Elbette, Hegel'in "verili" bir durum olarak sunduğu bu üstünlüğün, feminist kuramın "evrensel ataerki" teorisindeki "verili yanılsama" hali

gibi, eleştirilmesi ve tartışılması gerekir. Diyalektin böyle bir belirlenimle kurulmasının nedenlerini ikinci alt başlığın altında tartışacağım. Fakat öncelikle, toplumsal cinsiyet kurgusu ve Efendi-Köle Diyalektiği arasındaki bu ortak "yanılsama"yı vurgulamak istiyorum. Tıpkı, kadının toplumsal cinsiyetinin "performatif" olarak kurgulanması gibi, kölenin de "performatif" bir varlık olarak kurgulanması dikkate değerdir. Köle gibi, kadının da kendini gerçekleştirme biçimi, efendisine hizmet olarak kodlanmıştır. Diyalektiğin, kölenin performansı üzerine kurulmuş olması; toplumsal cinsiyetlerin de kadının "ev"deki (kadın ve erkeğin diyalektik olarak bir araya gelerek kurduğu ailenin varlık evrenindeki) performansı üzerine kurulmuş olmasıyla bir benzerlik içerir. Kölenin kendini gerçekleştirmek adına efendisine sunduğu hizmet ve bu eyleme "kendi isteğiyle" yöneliyor olması; Fatoş'un da Bay Sahtegi'ye karşı kendini bir kadın olarak var etmek üzere, verili toplumsal cinsiyet performanslarına "kendi isteğiyle" yönelmesini anımsatır. Nitekim Fatoş, Bay Sahtegi'nin evininin temizlik planlarını organize etmek, hangi sıklıkta duşa giriyor olduğunu kontrol etmek, buzdolabında sürekli yemek bulundurmak gibi "hizmet"lerle, sözde varoluş amacına hizmet eder. Çünkü kadın (yahut köle) ancak bu yolla özgürleşecektir. Hegel'e göre, köle, özgürlüğe efendiden daha yakındır; çünkü mahkumu olduğu bu eylemsellik, onun kendini aşmasına, özgürlük idesini oluşturmasına yardım eder. Bir yandan özgürlük fikrini geliştirip kendi varoluşu için çırpınırken, öte yandan, bunun efendisine hizmette saklı olduğu yanılgısındadır ve efendi için çalışmayı sürdürür. Özgürlük, bu çalışmanın karşılığı olmalıdır. Bu yanılgı, Fatoş'un bir kadın olarak kendini var etmek üzere, Sahtegi'nin dayattığı toplumsal cinsiyet normlarını gerçekleştirme yanılgısına benzer. "Çalışma"nın karşılığında, Sahtegi'nin ev hayatı garantiye alındıktan sonra (birkaç günlük yemek buzdolabına istiflendikten, ev toparlanıp temizlendikten sonra), Fatoş

kendi evine, kendi hayatına, dönebilir. Bu bağlamda, Bay Muannit Sahtegi'nin Fatoş'tan beklediği kadın kategorisine içkin addedilen emek, efendinin köleden beklediği ve köleye varoluşsal olarak içkin kılınan hizmetle benzerdir. İlk bölümde de altını çizdiğim gibi, aslında Fatoş'un Bay Sahtegi'ye duyduğu arzu da, Sahtegi'nin kendisine dayattığı toplumsal cinsiyet rollerini kabul etmesiyle ilan edilir. Böylece diyalektik yapı, bir sonlu nesneyi değil de bir özneyi; yani bir başkasının özgür özbilincini isteyen efendiye (yahut erkeğe) bir tahakküm aracı sunmuştur.

"Ben"in, ötekine dayattığı tahakkümü meşrulaştıran, diyalektiğin yapısıdır; toplumsal cinsiyetler söz konusu olduğundaysa, Sahtegi'nin kendini bir efendi olarak konumlandırarak Fatoş'a köle ahlakını dayatması da, verili toplumsal cinsiyet normlarıyla meşrulaştırılmıştır. Bu da bize, efendinin köle üzerindeki tahakkümünün, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden nasıl yeniden kurgulandığını gösterir. Bu tahakkümün iki özne arasındaki eşitsizlik fikrine dayanması, Hegel diyalektiğinin temel prensibidir. Tıpkı, kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik fikrinin, toplumsal cinsiyet anlatılarının temelini oluşturması gibi.

*Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'*ndaki eril tahakkümün, karşılıklı tanınma arzusuna dayalı yapısı ile, efendi-köle ilişkisindeki tahakküm arasında kurduğum analojiyi, detaylı biçimde irdeleyebilmek için diyalektiğin temel kavramlarına bakalım. Bilinç, "düşünüm aşamasını ya da tinin ilişkisini ve bu ilişkilerin görünüşünü oluşturur." (Kula, 2010, s. 217) Bilincin taşıyıcısı "ben"dir ve "ben", özünü, kendi karşıtı olan "öteki" ile ilişkisi içinde belirler ve tanımlar. Hegel'e göre arzunun tanımıysa, "düşüncenin belirlemediği, dışsal olana yönelik bir güdü" olduğudur. (s. 222) Arzu hali, özbilinç evresine geçiş için kaçınılmazdır, çünkü

"ben", arzulanan "öteki"ne ilişkin bir bilinç geliştirdiği anda özbilinç evresine geçecektir. Bu süreçte, farkındalığın arttığı bir çelişki içerisindedir:

> Arzu, özbilincin nesnelleşmek isteyen soyutlanması ya da dışsal bir nesnenin figürüne sahip olan ve öznelleşmek isteyen dolaysızlığın "çelişkisi"dir. (Kula, s. 222)

Özbilinç, Hegel'in belirlemesiyle, kendisi için de "öteki"dir; ötekini simgeleyen ötekidir. Bu nedenle Bay Sahtegi kendi içinde de belirgin kimlik karmaşaları, benlik bölünmeleri yaşar ve oto-sansür uygulamak ile kendi oto-sansürünü kendi eliyle yıkmak, açık vermek gibi gel-gitlerle, özbilinciyle, yani kendi içindeki ötekiyle, sürekli bir karşılaşma/hesaplaşma sancısı içindedir. "Özbilinç aynı zamanda kendisinden önceki aşama olan "bilinç"tir ve bu iç çelişkiyi bilir." (s. 222)

> Özbilinç öznelin ve nesnelin birliği olmasına karşın, ilkin tek yanlı ve öznel bir şey olarak var olur. Güdünün doyuma ulaşmasıyla, kendi başına bir tümlük durumuna gelen özbilinç, iç çelişkisine karşın, özünün bilincini taşır; çünkü dış nesne, özneye karşı önemsiz bir şeydir; göstermelik bir özerk yapıdır. (s. 223)

Oysa efendi, güdülerini doyuma ulaştırdığı halde iç çelişkiyi sonlandıramayan nesnelerle değil; özerk bir özneyle karşı karşıya kalmak ister. Mücadelenin doğası, iki tarafın da özbilinçli failler olmasını gerektirir:

> [Ö]zbilinçli bir fail hiçbir zaman salt olarak olduğu şey değildir. O her zaman kendi doğal arzu ve duygularıyla "olumsuz" bir ilişki içindedir, çünkü bu doğal haller, hiçbir zaman bizzat kendilerinin yargılandığı normları tam olarak belirleyemezler. Bu ancak, özbilinçli bir fail, kendisi gibi başka biriyle karşılaştığında olur. Kendi normunun doğru olduğundan emin olmak isteyen her fail, diğer failden, kendi normatif kavrayışının ve dünyanın doğru olduğunun, yani söz konusu normların her akıl sahibi failin izleyeceği normlar olarak *tanımasını* talep eder. Bu talepte bulunan her bir kişi, yargıların temelini atanın "yaşam" olmadığını, bu yargıların aslında, hangi arzularının gerçekleştirilmeye değer olduğunu belirleyen, kendi yaşamına dair bir *projeye* ait olduğunu anlar. (Pinkard, 2012. s. 200)

Tahakkümü ele geçirenin kurduğu etik, kendi normlarını "öteki" için de geçerli kılmaya çalışır. Bu durumda güçlerin oyunundan mağlubiyetle ayrılan "zayıf" taraf, köle ya da kadın, erk temsilinin kurduğu normatif evrene uyum sağlamak zorundadır.

Erk sahibinin taşıdığı arzu, kendi doyumuna odaklandığı için "yıkıcı" ve "bencil"dir. Efendideki arzunun ötekiyle (köleyle/kadınla) ilişkisi, "bencil yıkım" ilişkisidir; "oluşturma", "biçimleme" ilişkisi değildir". (Kula, s. 224) Bu nedenle, *B.M.S.N.*'de de, oluşturucu, biçimlendirici bir baba-kız ilişkisi görmeyiz. Fatoş'u yetiştiren, geliştiren ve ona pedagojik anlamda yön verme amacında bir baba değil, efendinin kölesini yalnızca kendisine kapatması gibi, Fatoş'u kendine kapatan bir erkek görürüz. Efendi, kendinin-bilincinde olmayan bir nesne tarafından değil; ancak ve ancak bir özne tarafından tanınma ihtiyacındadır. Tahakküm, yapısı gereği, direnen bir özne gerektirir. Bu, efendinin bir nesneye değil, bir özneye yönelmesinin zorunlu, ontolojik sebebidir. Bu nedenle efendi, varlığını ve hükmünü gerçekleştireceği bir özbilince, "bencil ve yıkıcı" bir yönelim eğilimindedir. Arzunun yıkıcılığı ve bencilliği, Sahtegi-Fatoş ilişkisinin de en temel dinamiklerindendir:

> Ben olmasaymışım, çoktan Amerika'lara uzanıp master'ını, doktorasını yapıverirmiş. Hoyda bre Ferayi! Odisseus Elitis! Haklısın canımın içi, doğru da BEN nereden çıktım? Hangi koşullarda biraraya gelindi anımsamak yok mu? Bu ne bellek oyunu! (Bener, 2012, s. 40)

Sahtegi, Fatoş'un tüm sınır ihlali girişimlerine, kabuğunu kırma çabalarıyla yükselen serzenişlerine karşı, Fatoş'a psikolojik şiddet uygulayarak kendini savunmaya çalışır. Yukarıdaki "Hangi koşullarda bir araya gelindi anımsamak yok mu?" cümlesi, Fatoş'un henüz "bana masallar anlat" dediği çocukluk çağında Sahtegi'ye sığınmış olmasına işaret eder. Sahtegi, "bir araya geldikleri koşulları" anımsatarak, maddi ve manevi yardımını Fatoş'a karşı bir tahakküm aracı olarak dayatma eğilimindedir. Dahası, kendinin-bilincinde bir fail olarak, eylemlerinin altında yatan kendini savunma refleksinin de farkındadır:

> Çelişik akıl yürütmelere, karşı-suçlamalara götürüyor, kişinin saplantıları, duygusallıkları. Ne saçma, gülünç şu savunma mekanizması. Adler'i yeniden mi okumalı ne yapmalı? […] Tuzağa mı düşürüyorum kendimi durmadan? Neye tutsağım? […] [Z]orunlu bir kısırdöngüdeyim. […] [H]er başkasını

> suçlamaya yönelik davranışlarımda öznellik ağır basıyor kaygısı, içimi daraltmıştır her zaman. (Bener, s. 40-41)
>
> [B]en ne denli köpürsem, isyan etsem, çaresizlikten yaptığımın bilincindeyim bu eylemleri. (s. 41)

Sahtegi'nin özeleştiri yeteneği, özbilinci ile sürekli bir hesaplaşma halinde olması; Hegel'e göre özbilince içkin bir yetenektir. Fakat Sahtegi'nin evrenini maşist bir ontoloji temelinde kurması ve ensest tabusuna takılan arzusunu bastırmaya çalıştığı oranda şiddete yönelmesi, Fatoş'a öfkeyle yaklaşmasına neden olur. "Çaresizlikten yapar bu eylemleri", yani "öznellik ağır bastıkça", kendi maddi ve cinsel yetersizliklerinin yarattığı melankoliyle "başkasını suçlama"ya meyleder. Bu kısır döngüden kurtulamadığının da bilincindedir; fakat eleştirinin Fatoş'tan gelmesi, eril tahakkümünü sarsacağı için kabul edilemez:

> "Çok akıllısın, ama tüketmek istiyorsun her şeyi. Bozmak, kaçmak işin gücün. Bir de sanırım ölüyorsun kıskançlıktan" mı deyivermişti? […] Ben, tüketebiliyormuşum. Bu ne amansız övgü! Aferin. (s. 49)

Oysa Sahtegi de, "tükettiklerinin", Fatoş'un sevgililerinden bahsetmesiyle ya da dürbünlü karşı komşu tarafından izlenmesiyle girdiği kıskançlık krizlerinin, aradan geçen zamanla, yeniden-yazım anında aldığı mesafeyle farkına varır ve yersiz öfkelerini, uyguladığı haksız şiddetin vahşetini "kendine" itiraf eder. Ancak Fatoş tarafından "tanınma" arzusu doyurulmadıkça, Fatoş'a bu itirafı yapamaz; çünkü kurduğu tahakkümün zedelenmesini göze alamaz.

> "Öç alma duygusundan uzağım, yanılmıyorsam." (s. 41)

Sahtegi'deki bir öç alma duygusu değildir; bir ulaşamama hırçınlığı, özbilincin hayal kırıklığı, tahakküm hakkı yanılgısının getirdiği öfke eğilimidir. Aslında bu öfke, ileride tartışacağım "oto-sansür" ihtiyacı gereğince savunma mekanizmasının geliştirdiği bir reflekstir. Tahakkümünün ve öfkesinin kendi zayıflığını gizlemek için başvurduğu bencil sapmalar olduğunun bilincindedir Sahtegi:

> Neyi, nasıl, niçin kurtarmak? Neden bunca korkmak yıkılmaktan, yok olmaktan. Canlılık rastlantısal oluşumu, geciktirilebilir avuntusuna sığınmayacağı, tek kuşkulu güvencem, gücüm bu. Hadi çabuk, iç çek biraz, zayıflığını kimse görmüyor nasıl olsa. (s. 9)

Diyalekt, Fatoş'u Sahtegi'ye tabi kıldığı gibi, Sahtegi'yi de Fatoş'a mahkum etmiştir ve bu durum, Fatoş'u rahatsız ettiği gibi, Sahtegi'yi de rahatsız eder. Tanınmak ve arzuyu doyurmak adına girişilen bu prestij savaşında, Fatoş'u özgürlüklerinden men etmeye çalışırken, vazgeçmek zorunda kaldığı kendi özgürlüklerini de sıralar:

> Allah canımı alsın. Zorum neydi acaba. Bir odalı, ufacık sofalı bir evde oturuyordum. Her şey kendime göreydi. İkinci bir cezve, çatal, kaşık, bıçak, tabak gereksizdi. (s. 18)

> Üstelik okuyabiliyordum. Külüstür pikabımdan sağdan soldan ödünç aldığım pikapları dinleyebiliyor, sızıncaya kadar içebiliyor, soğuk havalarda çorabımla falan dalıyordum yatağa. Pijama bile ağırlık veriyordu üstüme. (s. 19)

Fakat arzu temelli bu mücadele kaçınılmazdır ve Sahtegi hayıflanmalarına rağmen, Fatoş'la bağını hiç koparmayacaktır:

> Kaçınılmazlık kötü huyu uru, istencin yönlendiremediği antikorların darmadağın saldırılarıyla ara sıra duraklasa bile, kemirgenliğini geliştirdi hep. (s. 14-15)

Bu bağı irdelemek üzere, Sahtegi'nin Fatoş'la arasındaki ilişkiyi nasıl tanımladığını anlamaya çalışalım. Sahtegi, Fatoş'la ilişkisini, "eziyet edenle edilen ilişkisi" (s. 15), "çapraşık birliktelik zinciri" (s. 22), "uslanmaz genlerimin umulmaz kıskacı" (s. 13), "yasal deyimiyle evlat edindiğim çocuğa tuhaf bir uyduluk" (s. 11) ya da "Fatoş'un gözünde bir tutkal türeviydim" (s. 16) gibi benzetmelerle ifade eder. Böylece bir bağa; fakat hem zorunlu hem de diyalektik bir bağa işaret etmiş olur. "Uyduluk" ve "eziyet" bir çeşit tahakküm aracı olarak Fatoş'a dayatılmıştır. "Çapraşık birliktelik zinciri"yse, ensestin ve yaş farkının olanaksız kıldığı arzu ilişkisiyle, "yasal deyim"in ötesine geçemeyen baba-kız ilişkilerinin çelişkisidir. Öte yandan "tutkal", "zincir" ya da "kıskaç" olarak imlenen ilişki, birbirlerine hem arzuyla hem de arzunun getirdiği ontolojik zorunlulukla bağlanan Sahtegi'yle Fatoş'un arasındaki bağın

garantisine dönüşmüştür. Nitekim Sahtegi, bu bağın kopması endişesiyle kıskançlık krizlerine girip Fatoş'a fiziksel şiddet uygulayacak kadar "bencil ve yıkıcı" bu ilişkinin, sürekliliğini talep eden bir efendiye dönüşmüştür. İlk bölümde açıkladığım üzere kendi varlığını erotik fantezileriyle Fatoş'a bağlayan Sahtegi, hayatta kalmak için "Fatoş'a karşı-Fatoş için" bir mücadeleye girmiş gibidir. Fatoş'u kendi "yamacında" tutabildiği sürece varolduğunu düşünür ve bunu sürdürmek için başvurduğu strateji, Fatoş üzerindeki tahakkümünü kullanmak olur:

> Peki ne demeye bu çapraşık birliktelik zincirini kırıp atamıyoruz? İkimiz de ödlek, zayıf insanlarız. Birdenbire çökmedim, çökerek bu günlere geldim, hiç kimseyi hele oncağızı suçlamaya kalkışmamalıyım. Gecelerim sızıncaya dek içerek, uluya uluya ağlayarak geçiyordu, gündüzleri incelik, efendilik oyunumun aldatıcılığına sığınıyordum. Bir oda bir sofalı evimde, inimde tek başıma gebermeliydim hiç değilse. Kendimi yönetmekten yoksun yapıma bakmadan, acımaya sarıldım. Zayıfın zayıfı kurtarması olası mı! Güçlü geçinmeye ne gerek var? (s. 22)

Sahtegi, taşıdığı maşist fikirlere rağmen, aralarında hiyerarşik bir varoluş olmadığının bilincindedir; hiyerarşik değil, diyalektik bir varoluştur Sahtegi ile Fatoş arasındaki. Sahtegi'nin "kendini yönetmekten yoksun" olduğunu düşünmesinin gerekçesi, alkole ve onaylanmayan arzularına dönük "aykırı" eğilimlerinin getirdiği vicdan azaplarında ve maddi anlamda giderlerini karşılamakta zorlanmasında yatar. Henüz bir çocukken tanıdığı Fatoş'a "acıyarak" yaklaşması da, bu yetersizliğin bastırılmasını sağlayan işlevsel bir "prestij/güç" sanrısı yaratır. Fakat Sahtegi, bir yandan kendi zayıflığının farkına vararak özeleştirisini yaparken, öte yandan Fatoş'u "zayıf" göstermekten kurtulamaz. Çünkü ilk bölümde açımladığım maşist ontoloji, Sahtegi'nin önyargı dolu evreninde, kategorik olarak kadınlara yönelen bu "zayıflık" atfını, zaten yapmıştır:

> …Fatoş incecik tüycüklerine dek aşık, ağlıyor gülüm, kuğu boynu bükük[.] (s. 29)
>
> Sevmek, kul köle, zilzurna aşık olmak istiyor, yaşamak istiyor dolu dolu. Öğüt dinlemek, hırpalanmak yazgısı. Eli mahkumdu da ondan mı

> dayanıyordu o da, ne bileyim. Sonunda deve meve, bir dayanak buldu sözümona, kaçtı. Dönecek, perişan dönecek hem de, hiç kuşkum yok. (s. 22)

Fatoş'un "deve"sine aşkı, Sahtegi tarafından "tanınmaz", gerçekçi bulunmaz. Çünkü bir "öteki"nin bu ilişkiye dahil olması durumu, kabul edilemez ve Sahtegi'yi kıskançlık krizlerine, öfke nöbetlerine sokar. Oysa Fatoş'un, sevgilisi Davut'a, Sahtegi'nin adını hiç kullanmadığı bu "genç deve"ye gerçekten aşık olmadığını düşünmek için hiçbir gerekçemiz yoktur. Fakat Sahtegi'nin, adıyla müsemma sahteliğinin, kıskançlıkla köpürdüğünü itiraf ettiği obsesif önyargıları, Fatoş'un aşk ilişkilerini arzuyla değil de, sığınma ihtiyacının karşılandığı bir işlevsellikle kurduğunu iddia eder. Fatoş'un kendi hayatına yön verme, geleceği için karar alma, aşık olma ve Sahtegi'nin yerinde özetiyle "yaşama" talebi, Sahtegi dolayımıyla metnin muhatabına aktarılırken, önce tahakküm içeren bir yıkıma, sonra da maşist bir yeniden inşaya uğratılır. Fatoş'un "aşk" tanımının ne olduğunu öğrenemeyiz, fakat Fatoş adına Sahtegi'nin eril diliyle bir aşk tanımı ediniriz. Yukarıdaki monoloğuna bakarsak, Sahtegi'ye göre Fatoş'un idealize edeceği aşk, "kul köle olmak"tır. Oysa Fatoş'un, köleliğin özünde bulunan "mücadele" duygusuna sahip bir kadın olarak, efendi karşısındaki kölenin özgürleşme çabası gibi, Sahtegi'yle ilişkisinde sürekli bir özgürleşme, kaçma, kendini aşma eğilimi vardır. Fatoş'un dış dünyaya yönelen bu atılımının aksine, Sahtegi, Fatoş'u kendine kapatma ve ona "acıma" sanrısıyla kendi varlığını yüceltme eğilimindedir, tıpkı, efendinin kendi varlığını kölenin ikincil varlığından üstün sayma sanrısında olduğu gibi. Köle ve kadının kategorik olarak varlıklarına atfedilen "eksiklik"[6], köleyle kadının ortak kaderi gibidir. Feminist kuramın, "biyoloji kaderdir" tespitiyle eleştirdiği ontolojik eksiklik yanılgısı, köleyi ve kadını aynı kategoriye dahil eden bir perspektif sunar.

[6] Burada "eksiklik" sözcüğünü, hem feminist teorinin Freud'un "lack of penis" kavramıyla temellendirdiği eleştirileri hem de Hegel'in, köleyi efendi karşısında, güçlerin oyununda mağlup bıraktığı güç/iktidar eksikliğini anıştırmak üzere kullanıyorum.

Oysa Sahtegi'nin "zayıf" gördüğü Fatoş'a acıma refleksi, kendi durumuna acıma ihtiyacından ötesi değildir. Üstelik kimsesizliğinin yasını tutarken, tüm sahteliği ve oto-sansürüyle kendini gizlemek adına girdiği prestij savaşlarından, hayatına giren tüm kadınlara zarar vererek çıktığının farkındadır ve biten ilişkilerinden geriye acıma duygusu değil, ancak "kızgınlıklar" bırakabilmiştir; Sahtegi'ye acıyabilecek tek kişi, yine kendisidir:

> Kendimi yok etmenin her çeşidini imgeledim. Ölümüme yas tuttum. Böylesi bir davranışın acı değil, çoğu kez kızgınlık oluşturacağını bildiğimden. Ben bana acıyabilirdim. (s. 22)
>
> Kimileri "ne çok kendinlesin, kendine acıyorsun"u çarptılar suratıma. (s. 60)
>
> Yahu sığınacak, bir tek can dostun yok mu? Bay doktor, derhal sigarayı kes buyursun daha. Düşsün benim halime de görelim. Kokaine bile başlar. (s. 72)
>
> …Oysa, elimin altından kaydıkça zaman… -uzayda yitip yeniden mi dönsem n'aapsam? Birkaç yüzyıl kazanırsın ha, seni köftehor! Boşuna bağırtmadım kendimi, "beni bana kul etme!" Bağırıyorum da ne oluyor? (s. 30)

Sahtegi'nin kendini suçlama ve kendine acıma durumu, "erkin sahibi olma" saplantısıyla birlikte, bir savunma mekanizması olarak karşısındakine yansıtılır. Sahtegi'nin Fatoş'a acıma ve onu suçlama eğiliminin altında, bu duyguları aslında kendisine karşı taşıyor olması yatar. Fakat "öteki" tarafından "tanınma ihtiyacı", "ben"in en büyük arzusu, zaafıdır ve bu nedenle bu prestij savaşını sürdürmekten vazgeçemez. Sahtegi, ontolojik buhranlar yaşayıp nihilizme vardığı anlarda dahi, intihar fikrine yanaşmıyor olmasını da, anlaşılma-tanınma ihtiyacına bağlayarak açıklar:

> "Olmuyor değil mi? Özrün var. Bak, daha birinci sayfanın on yedinci satırından bir sözcük ileri gidemedin. O zaman da gidemeyecektin. Ha bugün, ha yarın'la sözde beni kandıracaksın. Neden öldürülmeye yaraşmıyorsun anladın mı? Anlaşılmak ille de!" (s. 11)

Bay Sahtegi'nin bir itiraf metni olarak kurguladığı günlüğünün okunması; yani gizli arzularının açığa çıkması; aslında duyduğu arzunun "öteki" tarafından anlaşılması, "tanınması" meselesidir. Anlaşılmak, Fatoş'a ulaşma gayreti değil, Fatoş tarafından

tanınma ihtiyacı olarak imlenir. Fatoş'la aynı evi paylaşmak üzere yasal babalığa karar kılması ve ona fiziksel olarak şiddet uygulaması, Fatoş'a bedensel olarak ulaşmanın araçlarıdır. Ne var ki, tanınma, bedenselliği aşan bir durumdur. Sahtegi'nin tahakkümünü ve Fatoş'un sadık hizmetkarlığını gerektirir. Diyalektiğin getirdiği bağın, sevgi değil de sadizme varan bir arzu olduğunu ikinci alt başlıkta tartışacağım. Fakat şu noktada vurgulamamız gereken bir güç dengesi var: Arzu ve öfke, tahakkümü beslerken; sevgi ve özlem, güç dengelerini sarsacaktır:

> YAMACINDA yaşayan, kapılarını bana açmak yanlış dostluğunu esirgemeyen, bence, İncil'i öpeyim, çocuk yürekli insanlarla bir geceyi yarılamak, seni duymaya yaradı, özlemini çoğaltmakla bozguna hazır, göstermelik iç dengemi altüst etti. (s. 12)

Sahtegi'nin Fatoş'a karşı oto-sansür aracılığıyla çizdiği sınır, kurduğu "göstermelik" tahakküm, şiddetle dayattığı baskı; Fatoş ve Sahtegi ilişkisinde bir güç dengesi yaratır. Fakat arzu, bu dengeyi de altüst etmeye, efendinin efendiliğini köleye tabi kılmaya, gücü ikiye bölmeye evrilir. Böylece ontolojik bir zorunluluk doğar ve Sahtegi, hayata, Fatoş'a rağmen-Fatoş için bağlanmaya başlar:

> Ele güne muhtaç bırakamam çocukcağızımı. Huyum kurusun. Bırakamadığım nice nafile alışkanlıklarımın içinde herhalde en horlanmaması gereken ibrişim bunca kaldığı için olacak. O da koptu mu, tepetaklak gidecek yaşam bağı. Uslanmaz genlerimin unulmaz kıskacı. […] Yaptığı beyinsizlik sayılan eylemlerin en imparatoru, siyasal sığınma hakkı ister. (s. 13)

Sahtegi'nin kendini, Fatoş'u "ele güne muhtaç bırakmamak" üzerinden, sığınma eğilimindeki bir kadın olarak Fatoş'u kanatları altına alan, erk sahibi bir "baba, erkek, efendi" olarak kurguladığı ilişkinin, aslında kendi varlığını Fatoş'a bağlamak üzerinden şekillendiği çıkarılabilir. Dahası, Sahtegi'nin yaşamla tek bağı da, bu ilişkinin varlığına bağlanmıştır. Sahtegi'nin "bırakamadığı nice nafile alışkanlıklarının içinde herhalde en horlanmaması gereken ibrişim", Fatoş'tur. "İbrişim" sözcüğünü tercih etmesi, bir yandan aralarındaki bağa bir gönderme

yapıldığını, öte yandan bu bağın sıradan bir iplikle değil, özel, değerli bir "ipek iplik"le ifade edildiğini düşündürebilir. Fatoş'un metindeki tüm kadınlar arasından sıyrılarak Sahtegi'nin biricik "kölesi" olması da, bu "ibrişim"de aranabilir.

Sahtegi, sözde erkini, duyduğu arzu üzerinden canlı tuttuğunu düşündüğü cinsel kimliğini, hem psikolojik hem de fiziksel şiddet mağduru bir özne olan Fatoş'la kurduğu tahakkümünü; yani varolma biçimini, Fatoş'a borçludur. Bu nedenle Nazike, Selmin, Nilgun, Rezzan ya da evliliğini bitirdiği üç eski eşiyle değil; Fatoş'la hesaplaşma halindedir. Cinsel arzu yukarıda saydığım, metne sızan diğer kadınlara değil, Fatoş'a yönlendirilmiştir. 65 yaşında ikinci emekliliğine hazırlanan Bay Muannit Sahtegi'nin bir varlık alanı olarak kurduğu erotizmi, yalnız ve ancak, yaşanamayan cinselliğin arzulanan öznesi olarak Fatoş'u fantezileştirir. Fatoş'u Londra'ya uğurlamak zorunda kaldığı sahneyi yazıya geçerken, Fatoş'u "kaçınılmazlık", "önyazgı", "yargılı kurban" gibi zorunluluk ifadeleriyle anması dikkate değerdir. Peki, niçin tüm bu mahkumiyetine rağmen, Sahtegi'yi, bir efendi olarak anarız? Fatoş'un kadın kategorisiyle bir köle, Sahtegi'nin de erkek statüsüyle bir efendi olması; diyalektiğin heteronormatif ve cinsiyetçi söylemine mi bağlıdır?

2.2 Diyalektik bir sapma olarak eril tahakküm: Arzudan sadizme, Bay Muannit Sahtegi'nin erkek şiddeti

Nazlı'nın içinde kaybolacağı bir roman yazmayı
hayal ediyordum, çünkü ben de onu içime almak istiyordum.
Erkekler de kadınları içlerine almak ister.

(Barış Bıçakçı, *Sinek Isırıklarının Müellifi)*

Necdet, vahşi bir dikkatle kızın yüzüne eğildi
ve ağzıyla dudaklarını kaptı,
uzun, merhametsiz, kin dolu ve yırtıcı bir öpüşle öptü.

(Y. K. Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore)*

Terry Pinkard'ın yorumuyla, "bağımsız, etkin kadın fikrinden hoşlanmayan Hegel" (Pinkard, 2012, s. 186), istenci, diyalektik iki güce bölerken, heteronormatif ve cinsiyetçi bir perspektiften bakar:

> Aletlerin yaratılması ve kullanılması, kişinin kendini üstü kapalı bir biçimde, amaçlar koyan rasyonel bir fail olarak kavramasını sağlar, ama […] bir farkındalık getirmez. […] [D]üşünsel bir farkındalık için, kişinin kendi görüşünün başka bir görüşle karşılaştırılması gerekir. Bu tür bir karşılaştırma ise, kişinin, başkasının da düşünsel açıdan kendisinin farkında olduğunu bilmesini varsayar. […] Kendilerinin farkında olan iki failin birbirleriyle karşılaşmaları durumunda, aralarındaki birlik, yani rasyonel istenç ikiye bölü[nür]. İstenç, "iki güce, iki karaktere" bölünür. (Pinkard, 2011, s. 185)

Hegel'in fenomenolojisi de modern felsefe geleneğini sürdürerek, insan-merkezci bir bakışla, bilincin yalnızca insana özgü bir yeti olduğu varsayımından hareket eder. Ancak bu Hegel felsefesindeki tek önkabul değildir, bilincin belirleniminden ve faillikten bahsederken, heteronormatif ve cinsiyetçi bir söylem kuracaktır. Yukarıdaki alıntının devamında, tanıma kavramını açıklamak üzere, karşılaşacak bireyleri bir kadın ve bir erkek olarak belirler ve "kadınla erkeğin cinsel olarak karşılaşmasını kuramsallaştırarak" (s. 185) devam eder:

> Alet kullanan insan, doğayı kendi güdülerini gidereceği bir araç olarak görürken, cinsiyetlerin karşılaşmasında, güdüler kendisine dair bir sezgiye kavuşur… Ne olduğunun bilgisine varır ve doğal olarak öteki tarafından

> uyarılan fail, karşısındakiyle birleşmek için kendisinde bir "gerilim" yaratacak yeni bir "güdü"ye kavuşur. […] Ötekiyle birleşen kişi, kendi bireyselliğinden vazgeçerken onu aynı zamanda korur, her biri "kendi özüne bir başkasında varır" ve her biri kendine dair bilgiyi "kendisinin dışında" edinir. Böylece her bir kişi, cinsel birleşmede kendisini bir fail olarak tanır. […] Bu nedenle özbilincin kaynaksal birliği erkek ve kadın olarak ikiye bölünmüştür. (s. 185)

Frances Olsen da, *Feminist Interpretations of G. W. Hegel* adıyla, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* metnine yapılan feminist okumaları bir araya getiren çalışmada, Hegel'in kadın ve erkeği birbirine eşit olmayan iki farklı tür olarak tanımladığını, kadın ve erkek arasındaki farkı, bitkiyle hayvan arasındaki farka benzettiğini belirtir. Hegel'e göre, erkekler hayvanlara benzetilebilir, kadınlarsa bitkilere. Çünkü kadınların gelişimi, tıpkı bitkiler gibi daha yavaştır. (Ed. Mills, 1996, s. 112) Teoloji çalışmalarının ve "etiğin kaynağı"nın (*Sittlichkeit*) "zamanın ruhu"nu (*Zeitgeist*) belirlediği 18. yüzyılda, Hegel'in "cinsel birleşme" reçetesiyle bir ontoloji kurması ve bunu "failleşme" ve "tanınma" kavramlarıyla kuramsallaştırması dikkate değerdir. Hegel, kadın ve erkeği birbirine zıt iki güç, iki cinsiyet kategorisi olarak tanımlayarak, diyalektik fikrini heteronormatif söylem sınırları içinde inşa eder. Öteki tarafından tanınmayla etkinleşen bu "faillik" anlayışı, feminist kuramın da sorunsallaştırdığı, kadın özneyi iktidara tabi kılan, ontolojik olarak zorunlu prangalara vuran bir kavram olarak tartışılır. *Çatışan Feminizmler*'de, Judith Butler'la Seyla Benhabib arasındaki fikir ayrılığını vurgulamak, Hegel'in "fail"ini anlamamıza yardımcı olabilir:

> [T]oplumsal cinsiyet edimselliği, failliği bizi kuran ve karşı geldiğimiz iktidar rejimlerinden türetmek gibi zorlu bir görev içerir. (Benhabib, Butler, Cornell ve Fraser, 2014, s. 148)
>
> Faillik, karşı geldiği şey tarafından kapsanır ve "kurtuluş" hiçbir zaman iktidarın aşkınlığı olmayacaktır. (s. 149)
>
> Kurtuluşçu bir potansiyelin hamili olarak öznenin inşası; iktidar, söylem ve pratiklerin içinde bulunduğu karmaşık karşılıklı ilişkilerde, açıklanmayı bekleyen bir "failliği nasıl önkabul olarak alır? Diğer bir deyişle, failliğin olanaklı hale geldiği somut koşullar nelerdir? Bu metafizik sorudan çok daha

> farklı olan bir başka soru ise: İktidara herhangi bir göndermede bulunmadan önce ne tür bir kendiliğin failliği, kuramsal açıdan güvence altına alınabilir? (s. 149)

Butler'a göre bu soruların yanıtlanması mümkün değildir, cevapları yoktur. Fakat eğer Hegel'in Butler'a cevap vermesi mümkün olsaydı ve bir "özbilinç" savunması verseydi, Butler'ı tatmin edemeyecekti. Çünkü Hegel'in diyalektik kuramı, Kant'ın aşkın öznesini bir edimselliğe, failliğe taşımak isterken, "tanınma ihtiyacına" tabi kılar. Bu tanınma, Hegel'in terminolojisiyle "ben" ve "öteki", feminist kurama göre "iktidar" misyonunu üstlenmiş "erkek fail" ve "kadın" arasında gerçekleşecektir. Hegel'in kurduğu diyalekt, cinsiyet rollerinde de olduğu gibi, kurgusal ve performatif özneler inşa eder. İlk bölümde Fatoş'un kadın özneliğini, toplumsal cinsiyet performansıyla kurma çabasına girerken düştüğü açmaz, Hegel diyalektiğinin zorunlu kıldığı açmaza benzer. Bir yandan "tanınma" ihtiyacıyla performatif bir faillik inşa eden özne, öte yandan bu performansın hizmet ettiği eril tahakkümü kanıksamış olur. Öznenin kendi failliğini ilan etmek için girdiği tanınma mücadelesi, "öteki" failin taleplerini gerçekleştirme taahhüdü içerir.

Peki, burada ilk faili "erkek" olarak düşünmemizin gerekçesi nedir? Yani Hegel'in "efendi"sinin bir kadın olma olasılığı yok mudur? Hegel, her ne kadar karşılıklı tanınma koşuluna ve her iki failin de özbilinç evresine ulaşmış iki insan olmasına bağlıyor olsa da, diyalektiğini, efendi odağında inşa eder. Zaten özbilinç evresine geçmiş olarak tanımladığı efendinin, arzu nesnesinin de özbilinç sahibi bir insan olmasını önermesi, tahakkümün başladığı noktadır. Tanınma mücadelesi verecek iki failden biri (efendi), Hegel tarafından özbilinç sahibi olarak "tanınmış" ve arzu evreni, efendi-merkezli bir sistem olarak kurulmuştur. Bu efendinin cinsiyetinin eril doğası, Hegel'in fallogosantrizmini yansıtır. Pinkard'ın tespiti şöyledir:

> Hegel'in cinsiyetleri betimleyişi, gençliğinden beri erkekler ile kadınlar üzerine sahip olduğu ve ölümüne dek çok az bir değişiklikle sahip olacağı düşüncelerle tutarlıdır. Cinsiyetler arasındaki farklar hemen her zaman etkinlik ve edilgenlik, bilen ve bilmeyen, hayvansal ve bitkisel gibi ikilikler üzerine kurulmuştur. Örneğin bahsi geçen notların kenarına [Hegel'in yukarıda alıntıladığım notları kastediliyor] Hegel şöyle karalamıştır: "Erkeğin arzuları, güdüleri vardır; kadının güdüleri daha çok güdünün sadece bir nesnesi halindedir; bu güdü, baştan çıkartmak, güdüyü uyandırmak ve kendi içinde onun tatmin olmasına izin vermek içindir." (Pinkard, s. 186)

Hegel'in heteronormatif bir düzlemde ve eril özneyi önceleyerek kurduğu evren, eril tahakkümü kaçınılmaz hale getirir. Doğası gereği güdünün/arzunun yalnızca bir nesnesi olmaya tabi kılınan kadın özne, kategorik olarak aşağılanmıştır. Failliğin eşit olarak paylaşılmasının imkansız olduğu, erkek failin, "erkeğin arzularının" yüceltildiği bir varlık evreni sunar Hegel. Bu durumda, Benhabib ve Butler'ın faillik tartışmasına dönersek, Hegel, failliğin ve dolayısıyla iktidarın, erkek "benlik"in varoluşşal doğasından geldiği fikrindedir ve aşağıdaki iki zıt perspektiften ilkine sahiptir:

> Bir görüşe göre faillik, iktidar ve dilden önce geldiği varsayılan, benliğin yapısından gelen, kişilerin sahip olduğu bir özelliktir; ikincisine göre ise, söylemsel koşulların sonucudur ve bu nedenle kullanımı söz konusu koşulların kontrolü altında bulunmaz; aşkın bir kategori değil, kurucu ilişkilerin ortasında açılmış olumsal ve hassas bir olanaktır. (Benhabib, Butler, Cornell ve Fraser, 2014, s. 149)

Aslında, feminist kuramın 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya attığı tarih okumasıyla, Hegel'in diyalektik kuramının temel aldığı tarih anlayışının birbirine paralel olduğunu düşünebiliriz. Çünkü her ikisi de güçlerinin oyununa ("play of forces") dayalı bir mücadele ile başlar ve mücadelenin tarafları arasındaki ilişkilenişi irdeler. Bu ilişki, her iki kuramda da, yapısı itibariyle bir tahakküm içerir. Ancak feminist kuram, bu yapının zincirlediği kadın özneyi zincirlerinden kurtulmaya davet ederken; Hegel'se bu yapının zaten doğası gereği çökmeye mahkum olduğunu iddia eder.

Çünkü efendi ile köle arasında kurulacak sentezin ("tarihin üçüncü evresi"nin[7]); özbilincin kendini kavrama, sorgulama ve mutsuz bilinç evresine ulaşmasıyla çökeceğini düşünür. Bu bakış farkının nedenini de, iki kuram arasındaki odak farkında arayabiliriz. Feminist kuram, kadın özneye ve onun failliğine odaklanarak, eril tahakküme karşı bir mücadele inşa ederken; Hegel'in tanıdığı ilk fail efendidir. Köle, efendinin varlığını gerçekleştirebilmesi, bir arzu nesnesi olarak bir başka bilince kendini tanıtması için, ikincil bir varoluş olarak ortaya çıkmış görünür. Hegel'in diyalektiğinin içerdiği bu ontolojik "saptırma"yı, Beauvoir'ın terminolojisiyle değerlendirecek olursak, Hegel'in köleyi bir "ikinci cins" olarak mimlediğini söyleyebiliriz. Öyleyse, efendinin köleye uyguladığı eril tahakküm, tam da bu ontolojik yanılgıda başlıyor gibidir. Hegel'deki bu yanılgı, feminist kuramın içkin sorunlarından biri olarak ilk bölümde vurguladığım "evrensel ataerki" kabulünü anıştırır. Hegel'deki efendinin varlığının ontolojik önceliği, aynı yanılgının bir başka ifadesi gibidir ve bu nedenle de, Bay Muannit Sahtegi'nin eril tahakkümünü ve günlük türü aracılığıyla kurduğu ben-merkezli evrenini tartışmaya açmak için işlevsel bir analoji sunar.

Sahtegi'nin eril tahakkümünü temellendirdiği "ben" inşasını ve bu "ben"in "öteki" olarak Fatoş'la eril-diyalektik ilişkisini, Hegel'in "ben" tanımı üzerinden irdeleyelim:

> Ben kendini özgürleştirerek kendi dolaysızlığını tanır. Ancak bu dolaysızlık, aynı zamanda özbilincin "bedenselliği", bir başka anlatımla, somutluğudur. Özbilinç bu cisimsellik içinde "kendi göstergesi ve araç-gereci içinde kendi öz-duygusunu ve başkası için varlığını ve başkalarıyla etkileşen ilişkisini" kazanır. (Kula, 2010, s. 224)

[7] Hegel'in tarih anlayışına göre, üç farklı tarihsel evreden bahsedebiliriz. İlk evre, efendinin varlığı esasına dayanır ve efendilik üzerinden belirlenir. İkinci tarihsel dönemde, efendinin varoluşu, kölenin varlığıyla tamamlanır. Tarihin sonu, efendiliğin ve köleliğin sentezi ve bu sentezin kavranması olacaktır. Kendini kavrama aşaması da, üçüncü tarihsel dönem olarak tanımlanır (Kojéve, 2015, s. 45-46).

Ancak bu "ben" kurgusu, diyalektiğin doğası gereği ötekiyle bir ilişkisellik içermesine karşın, "bencil ve yıkıcı"dır (Kula, s. 224). Sahtegi'nin, efendinin tarihsel önceliği gibi kendini öncelemesi, kendi evrenini bir metin içi gerçeklik olarak sunmaktan çekinmemesi, bu "bencil yıkım" ilişkisinin yansımasıdır. İlk bölümde tartıştığım kategorik ayrımcılığa içkin fallogosantrizm, Hegel'in diyalektiğinde efendiye atfedilen tahakküm hakkıyla benzerdir. Efendi nasıl kendi evrenini kendi normlarıyla kuruyor ve bunu köleye dayatıyorsa; fallogosantrizm temelli Sahtegi-Fatoş ilişkisinde de, erkek fail, bir normlar düzlemi yaratıp Fatoş'u buna tabi kılar; bu normlar üzerinden Fatoş'u yargılar. Fatoş'un Sahtegi'nin notlarına yansıyan imajı, Sahtegi'nin normatif düzlemini yıkma girişimlerinin bedelini ödediği bir ceza-infaz tahakkümünün ürünüdür. Fatoş'un kime, nasıl, hangi duygularla yaklaştığı, aşkı nasıl tanımladığı, Sahtegi'ye ve metinde işaret edilen diğer erkeklere karşı duygu durumları, Sahtegi'nin normlarının doğru-yanlış süzgecinden geçerek, kıskanma duygusunun verdiği öfke, suçlama ve saptırmalara maruz kalarak okura iletilir. Fakat Fatoş'un kendi evrenine, hiç giremeyiz.

Tanınma savaşının cinsel kimliğe bu denli bağlı olması, toplumsal cinsiyet performanslarıyla doğrudan ilişki içinde olması, kaçınılmazdır. Kadın bedenine şiddet uygulamak ve verili kadınlık performanslarını (yani Bay Sahtegi'ye göre, Fatoş'a bir mekan olarak mutfağı; bir görev olarak gömlek ütüsü ve ev temizliğini; bir sorumluluk olarak da dürbünlü moruğa karşı bedenini örtmek, namusunu korumak şerefini) dayatmak, özbilincin "bedensellik" algısının "bencil ve yıkıcı" yan ürünleridir. Bu prestij savaşında, Sahtegi'nin şiddeti, suçlamayı, yalanı ve oto-sansürü meşru gördüğü de açıktır:

> Ona inat, o da bana. Hay! Bu ne karın ağrısı çekişme… Şu burunsalığı kim söküp atacak, ısıramayacaksan, dobermanlığın kaç para. Parçala bakalım Behçet! (s. 30)

Fatoş'un babasının "baba rolündeki ihtiyarcık", "nasıl bungun, ezik" diye anılması, adının "Mazlum" olması, Sahtegi'nin kendi erkini sarsması korkusuyla "rakip"lerine karşı bir tavır alma eğilimi de, bir sansür olarak okunabilir. Kendi evrenini bir gerçeklik olarak dayatma eğilimindeki Sahtegi'nin tıpkı Fatoş'u anlatırken bilinçli saptırmalara, suçlamalara başvurması gibi, Fatoş'un babasının da bu yargılamalardan, belki de yeniden-yaratmalardan, yanlış imajlardan üzerine düşeni aldığını görürüz. Efendilik, erkin tek sahibi olma arzusunu içerir; bu da, Sahtegi'deki saptırma, yalana başvurma eğilimini doğurur. Tek gerçeklik, efendinin dayattığı olmalıdır. Diyalektin efendiye atfettiği varoluşsal öncelik statüsü, bu eril tahakkümün kaynağıdır:

> Biri özü kendi-için-olmak olan bağımsız bilinç, öteki ise özü bir başkası için yaşamak ya da olmak olan bağımlı bilinçtir; birincisi Efendi, İkincisi Köledir. (Pinkard, 2012, s. 128)

Peki, tüm bu tahakküm ve ben-merkezli gerçeklik yaptırımına karşın, neden bu metin Sahtegi'nin sesiyle ve onun odaklayıcılığıyla (*focalizer,* Genette, 2010) anlatılıyorken, Fatoş'u da Sahtegi kadar odağına alır? Bir başka deyişle, bir ben-anlatısı olan bu günlük, hem günlüğe dahil olan zamansal kesit hem de anlatının akışını belirleyen olay ve karakterler bağlamında, neden Sahtegi'nin öz-yaşamına değil de, Fatoş'la olan ilişkisine odaklanır? Pinkard bunu diyalektik üzerinden şöyle açıklar:

> Efendi kendi için varolan bilinçtir, ama artık bu bilincin yalnızca Kavramı değildir. Daha doğrusu kendi için varolan bilinçtir ki bir başka bilinç yoluyla, özü bağımsız varlık ile ya da genelde şeylik ile birleştirilmiş olmayı imleyen bir bilinç yoluyla kendisi ile dolaylıdır. (s. 129)

Efendinin varlığı diyalektik olarak köleye bağlanmıştır. Kendisi ile ilişkisi de, köle üzerinden kurulan, "dolaylı" bir ilişki olacaktır. Fakat bu ontolojik zorunluluk, efendiyi kölenin yalnızca varlığına tabi kılar. Köleyse, efendinin yalnız varlığına değil, dayattığı tahakküme, sunduğu gerçeklik evrenine, değer yargılarına ve

varoluşsal statüsü (“ikinci cins” varoluşu) nedeniyle efendinin hizmetinde olmaya da mahkumdur. Diyalektik ve eril tahakküm, efendinin sesini ve anlatısını bir gerçeklik olarak dayatır. *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları*’nda da, bu dayatmanın, türün işlevleri aracılığıyla nasıl meşrulaştırıldığını ve Sahtegi’nin anlatıcı sesinin kurduğu metiniçi gerçeklikle muhatabını nasıl yönlendirdiğini üçüncü bölümde göreceğiz.

Sahtegi, bir öteki olarak Fatoş’a bağlı olduğunun bilincindedir ve bu bağ, kendi özgürlüğünü Fatoş’a zincirleyen arzu, Sahtegi’nin en büyük açmazıdır. Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*’nde, Hegel’in diyalektik kuramını değerlendirirken, idealizmin kadim “Başkası benim için nasıl nesne olabilir?” sorusuna Hegel’in Efendi-Köle Diyalektiği’yle verdiği yanıtı şöyle özetler: “[N]esnesi başkası olan bir Ben varsa, bunun nedeni, nesnesi Ben olan bir başkasının olmasıdır. Burada varlığın ölçüsü, bir kez daha, bilgidir.” (Sartre, 2010, s. 327) Hegel’in kurduğu ontolojinin, karşılıklı bilme, tanıma sürecine dayanması, Sartre’a göre “tekbenciliğin nihai olarak saf dışı edilmesi”dir (s. 326). Artık diyalektik olarak birbirine bağlı iki özne vardır karşımızda. “Ben”, ancak “öteki”ne duyduğu arzuyla varolabilir:

> Aşık neden sevilmek ister? Eğer aşk gerçekten de salt fiziksel sahiplenme arzusu olsaydı, pek çok durumda kolayca tatmin edilebilirdi. Örneğin Proust’un, metresini kendi evine yerleştiren kahramanı günün her saatinde onu görebilir, ona sahip olabilir ve onu tam bir maddi bağımlılık içinde tutmayı başarırken, kaygıdan kurtulmuş olabilirdi. Oysa tam tersine bin bir endişenin onun içini de kemirip durduğunu biliriz. (Sartre, 2010, s. 473)

Aşık, sevgiliye, bir şeye sahip olur gibi sahip olmayı arzulamaz; kendine mal etmenin özel bir türünü talep eder (s. 474). Fiziksel olarak sahip olmakla yetinmez, arzuladığı “öteki”nin özgürlüğünü de ele geçirmek ister. “Aşık, sevgilisi için, “dünyadaki her şey” olmak ister” (s. 474). Sahtegi’nin Fatoş’a hükmetme çabasının nedeni de, Sartre’ın yukarıdaki tespitinde aranmalıdır. Sartre, cinsel arzunun böyle

bir tahakküme, suçlamaya, kadına şiddet eğilimine, sadizme dönüşmesini, şöyle açıklar:

> Başkasının özgür özneliğini benim-için-nesneliğinde kavramaya yönelik kökensel girişimim cinsel arzudur. (s. 491)
>
> Sadizmin hedefi dolaysız sahiplenmedir. Sadizm […] ten aracılığıyla tutsaklaştırılmış bir özgürlük karşısında özgür ve kendine mal eden güç olmaktan zevk alır. Bu yüzden sadizm, teni, başkasının bilincinde başka türlü mevcudiyete getirmek ister: başkasına bir alet muamelesi yaparak onun bu tende mevcut olmasını ister, onu teni aracılığıyla mevcut kılar. […] [A]cı aracılığıyla bir cisimleşme vardır. (s. 511)

Sahtegi'deki sadizmin bedenselliği, arzulanan özneye yönelik cisimleştirme girişimi, uyguladığı şiddetin temelindeki tahakküm saplantısının bir sonucudur diyebiliriz. Çünkü Sahtegi'nin kurduğu maşist evren, "kendine mal etme" girişimini meşrulaştırır. Fatoş'a uyguladığı fiziksel şiddetin, cinsel arzu imalarıyla birlikte köpürmesi tesadüfi değildir. Sahtegi'nin "dürbünlü karşı komşu"nun Fatoş'un çıplak bedenini izlediği paranoyası, Fatoş'un "Kokuyorsun babacık." diyerek Sahtegi'yi banyoya göndermek istediğinde Sahtegi'nin "Koynuma mı giriyorsun?" diye öfkelenmesi, ağladığında Fatoş'un gözlerini güzel ve çekici bulduğu için Fatoş'u ağlatana kadar dövmesi; Sahtegi'nin arzu ve sadizm eğilimleri arasındaki bağı açıkça gösterir.

Sahtegi'nin böylesine arzuladığı bir kadına, sevgi göstermek yerine şiddet uygulaması garip değil midir? Sartre'a göre "sevgi, tiranın umrunda bile değildir", efendi, sevmek yerine korku salmayı tercih eder, çünkü efendiye göre bu, köleleştirmenin daha ekonomik bir yoludur. (s. 473) Sahtegi'nin şiddetinin altında bir öfke vardır; öfkesinin altındaysa yetersizlik duygusu. Bu yetersizlik, hem diyalektik bağın getirdiği "ötekine muhtaç olma" durumu hem de maddi yoksunluk ve cinsel yetersizlik kaygısıdır diyebiliriz. Dahası, Bay Sahtegi, tüm bunların bilincindedir; fakat tanınma ihtiyacından vazgeçemez. Fakat "tanınma" sürekli

ertelenir, ahlaki yargılarla sekteye uğratılır ve tanınma gerçekleşmediği sürece, özgürleşemeyen "ben", oto-sansür ve öfkeye başvurur. Sahtegi'nin misojini ve şiddet eğiliminin altında, doyurulamayan bu güdünün, karşılanamayan tanınma ihtiyacının olduğunu düşünebiliriz. Ancak, maşist eğilimi, bir kadın özne olarak "öteki" tarafından tanınma ihtiyacını itiraf etmesine olanak vermez ve Sahtegi'yi oto-sansür sapmasına iter.

2.3 Arzunun olanaksızlığı ve oto-sansür: Bay Sahtegi'nin "öteki"ne söylediği yalanlar ve bir itiraf aracı olarak yeniden yazım

"Yeter artık sapıttın," dedi Turgut.
"Kendi elimle kendime hakaret edemem.
Müsaade edersen yazıyı otobiyografiye çevireceğim."
(Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*)

Bay Muannit Sahtegi'nin sadizme varan cinsel arzusu, toplumsal normların baskısı ve arzunun karşılıklı olup olmadığından emin olamamanın verdiği özgüvensizlik ve hayal kırıklığı nedeniyle, gizlenmek zorunda kalır. Sahtegi'nin yeniden-yazım sırasında uyguladığı değişikliklere ve yaptığı eklemelere baktığımızda, günlüğünü yazarken başvurduğu oto-sansürün, yalnızca, kendini yetersiz hissetme, otorite kaybı endişesi ve arzuyu gizleme çabasıyla ilgili olduğunu görürüz. Dayıoğlunun etik dışı iş hayatının, Nazike'nin Sahtegi'yle cinsel yakınlaşma sahnesinin, Binali'nin intiharı gibi bireysel meselelerin, Kur'an'ı değil de İncil'i öpmek gibi dini eleştiri ve ironi göndermelerinin ve anlatı zamanı olan 1980'lerde Türkiye'nin politik durumu ve darbeyle ilgili eleştirilerin hiç sansürlenmemesi; buna karşılık yalnızca Fatoş'un ve Fatoş'a duyulan arzunun sansüre uğraması, hem tahakkümün boyutunu hem de arzu açmazının Sahtegi'deki tezahürünü gösterir. Sahtegi'nin oto-sansürüyle ilgili şu tespiti de yapmamız gerekir: Sahtegi kendi eğilimlerinin, karşılıksız sevgi endişesiyle Fatoş'a yönelttiği haksız suçlamaların, kendisinin de pişman olduğu yersiz öfke

nöbetlerinin ve fiziksel şiddetin bencil ve yıkıcı bir sapma olduğunu kavramıştır. Fakat her öfke nöbetinden sonra, sakinleştiği ilk anda haksız hırçınlıkların farkına varıp vicdan azabı çeken, özeleştiri sarmalında kendini suçlamaya yönelen Sahtegi, bu "kısırdöngü"den kurtulamaz. Arzunun beraberinde getirdiği tahakküm krizi, Fatoş'la Sahtegi arasındaki prestij savaşının dinamiğidir. Bir kadın olarak Sahtegi'nin sunduğu normatif evreni yıkma savaşındaki Fatoş ile eril önyargılarıyla Fatoş'un bedenine ve özgürlüğüne hükmetmek hakkı taşıdığına inanan Sahtegi'nin güç oyunları, iki failin karşılıklı eylemleri ile devam eder. Sahtegi, bu sonsuz mücadele içinde, arzusunu ilan ettiği anda tahakkümünü yitirmekten ve toplumsal normlarla yargılanmaktan korktuğu için, bir yandan tanınmak isterken öte yandan gizlenmek eğilimiyle bir iç çelişki yaşar. Arzuyu dilsel alana taşıyan bir itiraf anlatısı kurarak kendini anlatmakla, anlatmamak arasında sıkışır:

> [D]okundurmalarla kanatsınlar yüreğimi zararı yok diyemeyecek denli de bencilim. Bilmem anlatabiliyor muyum? Anlatamıyorsun elbet, hem anlatmak uğruna bunca çalışkanlık niye? (Bener, 2012, s. 34)

Bu iç çelişki ve ensestle suçlanma kaygısı, Sahtegi'yi hem oto-sansüre hem de kendinin-bilinciyle taşıdığı suçluluğun öfkesiyle, şiddete zorlar:

> Evlat edinenlerin karıştırdığı haltlarla ilgili hikayeleri yakıştırmaya kalmayın bana da. Boğarım! (s. 21)

Sahtegi'nin bir savunma mekanizması olarak geliştirdiği oto-sansür, bencil ve yıkıcı bir fail için, "öteki"nden gizlenmek adına işlevsel olabilir. Ancak özbilinç sahibi her fail, kendi içinde de bir hesaplaşma iradesi taşır. Kendinin-bilincinde olmak, bir farkındalık ve yüzleşme hamlesi gerektirir. Bu nedenle, arzu "öteki"nden gizlense de, bilincin iç hesaplaşması devam eder. Sahtegi de, yalanla, önyargılarla ve sansürle kurduğu maşist evreninde, Fatoş'u suçlayarak mutluluğu yakalayamaz; kendini de suçlama eğilimindedir:

> Hiç insanca yanın yok. Sevemiyorsun. Savın boş. Oysa isteyebilsen, istemeyebilirdin de. Hadi oradan, bilinçsizliğimin aç bilinci! (s. 9)
>
> Wajda'nın *Mermer Adam*'ında betimlediğince, insanları makine dişlileri haline getirmeden, yüreklerinde kine, kuşkuculuğa yer bırakmadan… Ham hayal tabii, o başka… Savaşımsız, acısız olamayacak, ama OLACAK, olması şart birader. Daha ileri toplum oluşturulmasına değin, ilk aşamada Sartre'ın dediği gibi. Sanatçı yaratılışın –neymiş neymiş(!)- öznel acıları, ölümlülüğün diyelim yetmezliği yaratılarına, o hep varolacak, hangi ortam getirilirse getirilsin. (s. 38)

Sahtegi'nin olumsuzladığı "kin" ve "kuşkuculuk", aslında bir günah çıkarma pratiği gibi diline yansımıştır. Çünkü kendisi de yetersizlik hissiyle Fatoş'a psikolojik ve fiziksel şiddet uygularken, Fatoş'un metinde geçen iki ilişkisi sırasında Sahtegi'nin yaşadığı kıskançlık ve öfke nöbetleri, daha önce örneklerini verdiğim üzere, haksız bir kin ve suçlamaya dönmüştür. Bu duruma bir de "kuşkuculuk" eklenir, çünkü Sahtegi'nin kendi beklentileri dahilinde Fatoş'un eylemlerinden çıkarmaya çalıştığı imalar ve "karşılıksız sevgi" kaygısı, aralarındaki ilişkinin müphemliğini ve Sahtegi'nin oto-sansürünü kırmakla kırmamak arasındaki gel-gitlerini sürdürecektir:

> Kişi ya tam yürekli olmalı, ya tam dayanıksız. Bacakları yerine balık kuyruğu taşımanın pis duyarlılığına kapılmanın kıvrantısında tüken ha tüken. […] Madem öyle, eğrisine, doğrusuna bakmadan delicesine derler a, yazsam ya, elimden ne geliyor başka? (s. 39)
>
> Atın sülfirik asit sıvısına boş beynimi, yok edin, yazılı vasiyetimdir. (s. 34)

Yeniden-yazımla birlikte tür tartışması üzerinden üçüncü bölümde irdeleyeceğimiz bu ve benzeri örnekler, Sahtegi'nin arzularını dilsel alana geçirmekle ilgili kuşkularının, kaygılarının günlükteki yansımalarıdır. Fatoş'la girdiği bu "tanınma" savaşında, cinsel arzusunu Fatoş'a açıklayıp reddedilerek, etik açıdan yargılanarak "mağlup" olma kaygısı nedeniyle oto-sansüre sığınması, mağlubiyet fikrinin Sahtegi'nin maşist evreninde kabul edilemez olduğunu gösterir. Yaşlanmak ve cinsel iktidarsızlık kaygılarının da, aynı mağlubiyet saplantısına paralel olduğu düşünülebilir. Fakat yine "kendinin-bilincinde"lik gereği, tahakkümünün sürekliliğini bu kadar önemsiyor olmasına da bir özeleştiri getirir:

"Doğa her şeye karşın yenilenecekse durmadan,
Neden önemsemek bunca kendini,
Taşlı tarlalarda kıpkırmızı bir tek gelincik
Savaşmaz değmeyeceği ölümsüzlüklere." (s. 50)

Bir yandan bencil ve kendi çıkarlarına odaklı, kendi normlarını Fatoş'a dayattığı bir evren kurarken, öte yandan, "kendini neden bunca önemsediğini" sorgulayacak denli de farkındadır yaşattığı tahakkümün. Sahtegi'nin günlüğünün başında, oto-sansür açmazıyla yazma ve sonra yeniden-yazma çabası, kurup yıktığı benlik inşası, uyguladığı şiddet ve sonrasında gelen vicdan azabı atakları, Sahtegi'nin anlaşılma/tanınma ihtiyacının sonucudur aslında. Tıpkı Efendi-Köle Diyalektiği'nde efendinin kendini bir başka bilince mahkum etmesi gibi, Sahtegi de kendi varlığını "öteki"ne bağlamış, tek gerçekliğin kendi varlığında yatmadığının bilincine varmıştır:

> Saçmalık saydığımız davranışlarımızı bilgelikle eşdeğer tutup durmuyor muyuz? Özgürlüğün tutsaklık, tutsaklığın özgürlükle kesiştiğini kavrayabilmek, acıların ulaşılmaz sınırtaşı olmalı… (s. 77)

Sahtegi, Fatoş'la arasındaki diyalektik ilişkinin, kendisini bu mücadeleye mahkum ettiğinin bilinciyle, oto-sansüre sığınma kolaycılığına rağmen mücadeleden, Fatoş'a yönelik "şaşkoloz beklenti"sinden (s. 58) vazgeçmez, çünkü varlığını Fatoş'la arasındaki diyalekte bağlamıştır. Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*'nde diyalektik bağı şöyle tanımlar:

> Bir özbilinç bir özbilinç için vardır. Gerçekte salt bu yolla özbilinçtir; çünkü kendisinin kendi başkalığındaki birliği onun için salt bu yolda belirtik olur (Hegel, 2011, s. 124)
>
> Bir özbilinç nesne iken, nesne olduğu denli de Bendir. Karşıtlıkları içinde eksiksiz özgürlük ve bağımsızlığa iye, ayrımlaşmış, kendileri için varolan özbilinçlerin birliğidir; Ben Bizdir, Biz Bendir. (2011, s. 124)

Sahtegi kendini hapsettiği arzu açmazıyla, "demir parmaklıklı penceresinden" (s. 39) bakarak, "çözümsüzlüklere lanet yağdıra yağdıra" (s. 39) yazmaya devam eder; onu

"konuşmak değil yazmak kurtaracaktır". (s. 9) Yazarak dilsel alana geçirdiği arzuyu ilan etmiş, tanınmak üzere o büyük hamleyi yapmış olacaktır. Fakat bu kırılmayı yaparak dilsel alana geçişini göstermeden önce, Sahtegi'yi bu açmaza mahkum eden kendini gizleme çabasının sonucu olan yalan söyleme eğilimini Sartre'la değerlendirelim:

> Yalan, üzerinde uzlaşılabileceği üzere, yadsıyıcı, olumsuz bir tavırdır. Ama bu olumsuzlama bilincin kendisine değil, yalnızca aşkın olana yöneliktir. Gerçekten de yalanın özü, yalancının, gizlediği hakikatin tümüyle farkında olmasını gerektirir. (Sartre, 2010, s. 101)

Sahtegi, Fatoş'a duyduğu arzunun farkında olduğu için gizleme eğilimindedir. Bu gizleme eğilimi, etik normlarla baskılandıkça Sahtegi tarafından yadsınır, şiddetle, öfkeyle inkar edilir:

> Evlat edinenlerin karıştırdığı haltlarla ilgili hikayeleri yakıştırmaya kalmayın bana da. Boğarım! Görenek baskısı deyip geçemem, o gözle bakamıyorum ona, bunca basit davranışımın nedeni, yoksa itikafa çekilmiş papazın teki değilim… (s. 21)

Yukarıdaki alıntıda öfke eğilimiyle gelişen inkar, Sahtegi'nin savunma mekanizmasının ürettiği bir yalandır. Oysa birinci bölümde gördüğümüz üzere, bu inkardan hemen birkaç satır sonra, Sahtegi Fatoş'un gözlerinin kendisinde uyandırdığı şehveti ilan etmiştir. Nazike'nin "hadım zamparalık" yakıştırmasıyla ifade ettiği yaşanamayan cinsellik ve erotizmin Sahtegi'nin fantezi dünyasıyla sınırlı kalması, Sahtegi'deki cinsel yönelimin, öfkeye, şiddete; yani baskılanan arzunun savunma mekanizmasının başka refleksleriyle gizlenmesine neden olur. Yalan da, bu reflekslerden biridir:

> Yalan aracılığıyla, bilinç, yapısı gereği başkalarından gizlenmiş olarak varolduğunu olumlar. Benin ve başkasının beninin ontolojik ikiliğini kendi çıkarına kullanır. (Sartre, 2010, s.102)

Sahtegi, bilincin ontolojik özerkliğinden yararlanarak, kendi bilincindekileri kendine saklar, ötekine kapatır. Peki, bu oto-sansürü kıran ne olacaktır? Sahtegi'nin bu metne

yeniden-yazım uygularken bu arzuyu sızdırmasının, suçluluk duygusunu itiraf etmesinin nedenleri nelerdir?

> Bu sabah 9.30 sularında telefon. Anladım, Fatoş'un, "bu kez ciddi, evlenme teklifi eli kulağında" dediği kırklık yakışıklısı. Gırtlağımdan zor giden kahvaltıdan sonra, birkaç parça temiz çamaşır, çorap, gömlek yüklendim, kapıcı daireme geldim. Bir meyhaneye kapağı atıp, deliler gibi sızıncaya dek içmek vardı." (s. 54)

"Aşık olmadığı halde, kadınca bir ihtiyaçla bir erkeğe sığınmak için" ilişki yaşamakla suçladığı ve "birini bulup gitmezse çekeceğim var" diye dert yandığı Fatoş'u; kaybetmek söz konusu olduğunda, Sahtegi, kederleniverir. Kıskançlığının ve umutsuzluğunun artmasıyla da sansür ortaya çıkar. Oysa kendinin-bilincinde, kendini en uygun biçimde yine kendisi tanımlamaktadır: "tin ve beden yıkığı" (s. 63), "ölümüne ramak kala denize fırlatılan köpek balığı çırpınışlı", (s. 70) "coşkun bir ihtiyar"dır (s. 73) Bay Muannit Sahtegi.

Fatoş'un gidişi, Sahtegi'de ciddi kırılmalara neden olur. Kendiyle hesaplaşması, yalnızlık ve hiçlik duygusu, yaşıyla ilgili saplantıları ve kaygıları artar ve Fatoş'un gidişi üzerinden yaşanan kaybetme deneyimi, Sahtegi'yi yeniden-yazıma ve itirafa yönlendirir. Beş yıl aradan sonra, günlüğüne bir yeniden-yazım uygulamasını, Fatoş'un gidişinin kendisinde uyandırdığı duyguyla açıklar Sahtegi:

> Dağıtmamak, sağaltmak. İyi gidiyordun, tabipliğin tutmuştu, eski yazdıklarının temize çekilmesi kasetçiliği yeterliydi hani, ne oldu? Lütfen durma, silkin. Yoksa… Yinelemeci olmamalısın. Yine de çalacaksın kendinden. Olmuyor değil mi? Özrün var. […] Neymiş, iki nedeni varmış girişimimin. İlki, aşağı yukarı sekiz yılı dolduran, yasal deyimiyle evlat edindiğim çocuğa tuhaf uyduluğumun bir yıla yakın bir süre için kesintiye uğrayacak olması, Fatoş'u uzak bir yabancı ülkeye yolcu etmiştim, ikincisi, yaşamın göstergelerini sönüş yakınlığına yapışık saymaklığım. Başka gerekçeleri yok diyebilsem. (s. 11)

Sahtegi'nin yaşamsal bir bağ olarak diyalektik düzlemde kendini bağladığı Fatoş'un gidişi, "yaşam göstergelerinin sönmesini", Fatoş'un yokluğunun Sahtegi'deki hem erotik hem de maşist evrenin biricik muhatabının gidivermesi anlamına gelir. "Başka

gerekçeleri yok diyebilsem." cümlesinde, bu samimi gerekçelendirme kesiliverir; fakat Sahtegi'nin yaşadığı melankoliyi, suçluluk ve suçlama duygularını göz önünde bulundurarak bir çıkarım yapmak mümkündür: Sahtegi, melankolik ve karşılık bulamayan cinsel arzusunu ve tanınma ihtiyacını, dilsel alana geçerek karşılamak ister. Hegel'e göre özbilinç, arzu düşüncesini, dışa vurmak ve tanınma talep etmek ister ve bunun aracı dildir:

> İçselliği dışsallaştıran sözdür, dildir. Yazınsal tözün de dışavurum aracı dildir; çünkü dil, düşüncelere hak ettikleri gerçek varoluşu sağlayan dizgedir. İnsanın dilsel dışavurumu, biçimlenmemiş bir içselin biçimlenmiş bir dışsala dönüştürümüdür, "öz-dışavurumudur". (Kula, 2012, s. 14)

Sahtegi'nin Fatoş'a karşı sözle dışsallaştıramadığı arzu, yazınsal alanda, günlük gibi ben-odaklı bir evrende içselliğin dışsallaştırılmasıyla "gerçekliğe" kavuşacaktır. Sahtegi'nin günlüğü, günlük türünün üçüncü bölümde tartışacağım türsel özelliklerinin aksine, "yaşadığı" şeylerden değil, "yaşanamayanlardan" bahseden, beklentilerini dışa vuran bir itiraf anlatısı olacaktır:

> Her anlatım, yaşamaları değil, ölüm saptamalarının, değişimlerinin karikatür öykülemesi olacak. Ne demeye, "bir kurtuluşsuzluk gevezeliği" demişim. Şimdi bile, hemen, hemenden sonra hemen, bir tansıklık oluşacağı aptal sevinci, kırgın beklentisi içimi karıştırmıyor mu? (s. 10)

Sahtegi'nün günlüğüne oto-sansürün ilanıyla; Fatoş'a karşı bir öfkeye dönüşen cinsel arzusunun bunca zaman saklanmasını, yalanlarla bastırılmasını anıştıran şu satırlarla başlaması önemlidir:

> Taşıllaşır umuduyla, susku öncesini, yeryüzü çekiminden kurtulamaz bilgisizliği yüzünden, bir demir gülleye bağlayıp çamurlu dibe salmıştım. (s. 10)

Sahtegi'nin Fatoş'a karşı kendine uyguladığı oto-sansürün ve Fatoş'un gidişinin ardından günlüğüne bir yeniden yazım uygulamadan önceki ilk yazımında okura karşı kendini gizlediği oto-sansürün açığa çıkması ("yeryüzü çekiminden kurtulamaz") kaygısı, Sahtegi'nin suçluluk psikolojini yansıtan "çamurlu"

bilinçaltına itilmiştir. Metinde işaret edilen toplumsal yapının normatif ahlakına uygun olamayan Sahtegi'nin cinsel arzusunun, oto-sansürü zorunlu kıldığını söyleyebiliriz. Öyleyse Sahtegi'nin duygu durumunu anlamak için, oto-sansürün yapısına değinelim. İlk bölümde alıntı yaptığım Ricoeur'ün *Hafıza, Tarih, Unutuş* metni, "bilincin sansürünü" ve suçluluk duygusunu, Freud'dan yararlanarak şöyle açımlar:

> Melankolide bizzat benin kendisi boştur: ben, kendi kendini değersizleştirir, suçlar, yargılar, aşağılar; bu duyguların sultası altına girer. (Ricoeur, 2012, s. 92)

Freud'un "bilincin sansürü" ya da "ahlaki bilinç" olarak adlandırdığı yapı, "benin büyük kurumları arasındaki gerçeklik sınavı"yla birlikte işler. Kendini suçlama eğilimi, "benin içine çekilmeyle ve başkasıyla yaşanan ihtilafın benliği parçalamasıyla" (s. 92) sonuçlanır. "Öteki"ne yönelik arzunun sansürlenerek "ben"in içine çekilmenin, Sahtegi'nin Fatoş'la yaşadığı ihtilafın, Sahtegi'nin kendi benliğini parçalayarak yalana, sansüre ve itirafa yönelme süreçlerine bölünmesinin nedeni de, Ricoeur'ün melankoli tanımıyla örtüşür.

Peki bu metinde, cinsel arzunun "yanlış günah" kaygısıyla, yalanlanarak ("yakıştırmayın, boğarım!" s. 21) sansüre uğramasının nedenlerini nasıl açıklayabiliriz? Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nde, cinsellik ve günah işleme kaygısı arasındaki geleneksel ilişkiyi irdelediği "Söyleme Kışkırtma" bölümünde, sansürü, 17. yüzyılda ortaya çıkan burjuva toplumuna özgü bir baskı olarak değerlendirir ve dilsel alandaki sansürü şöyle özetler:

> Sanki cinselliği gerçek düzeyinde denetlemek için önce, onu dil düzeyine indirgemek, söylem içindeki serbest dolaşımını denetlemek, söylenen şeyler arasından çıkarıp kovmak ve onu belirgin biçimde mevcut kılan sözcükleri susturmak gerekmiştir. […] Modern utanma, söylemeye bile gerek duymadan salt birbirine gönderide bulunan yasakların yardımıyla cinsellikten söz edilmemesini sağlayacaktır. Kendileri susa susa, sessizliği zorla kabul ettiren suskunluklardır bunlar: Sansür. (Foucault, 1984, s. 23)

Bay Sahtegi'nin de Fatoş'un da birbirlerine duydukları arzuyu dillendirmekten uzak olmaları, ancak kimi imalar üzerinden cinsel arzuya gönderme yapılması, "modern utanma" ve sansürün bir yansıması gibi değerlendirilebilir. Metnin evreninde Sahtegi gibi, Fatoş'un da kimi sınırlar dahilinde eyleme geçtiğini görürüz. Metnin sunduğu ahlaki yapı, Fatoş'un arzu açılımını da doğrudan değil, göndermeler yoluyla yapmasını dayatır. Son sahnede Fatoş'un dilsel alana geçerek değil, yalnızca boynunu göstererek yaptığı hamle de, bu bağlamda metnin sansüründen geçmiş, ancak böyle bir "gönderme" ile ifade edilebilmiştir.

Foucault'nun cinselliğe ilişkin söylemlerin, dolaylı yollarla, göndermeler ve eğretilemeler yoluyla dilsel alana geçebildiği tespiti, Sahtegi'nin oto-sansür uyguladığı anlatısını aydınlatabilir. Örneğin Sahtegi'nin yaş aldıkça artan cinsel kaygılarını yansıtan "beden hurdalığı, koma duygusuzluğu" (s. 17), "zorunlu bir kısırdöngüdeyim" (s. 40), "prostat ameliyatından sonra içimdeki paslı yay" (s. 52), "paraşütü açılmıyor ürkütücülüğünü kullanan planör plotçuğum" (s. 11), "uslanmaz genlerimin unulmaz kıskacı" (s. 13), "ses vermez bir plastik çıngırak" (s. 15) gibi göndermeleri, cinsel organını da sansürleyerek dilsel alana taşıdığını gösterir. Ayrıca cinselliğin; arzu, sevişme, cinsel birliktelik, seks gibi kavramlarla değil de; yine bir gönderme-eğretileme yoluyla dilsel alana taşındığını görürüz: "Parçala bakalım Behçet!" (s. 30), "Benim muhasebeci yalanıp duruyor. Tabiat kanunlarına karşı çıkılmaz." (s. 48), "Fatoş'un beni kucaklarken bedenindeki titreme" (s. 16), "yanlış günah" (s. 16) örneklerinde olduğu gibi.

Fatoş'un gidişiyle birlikte, Sahtegi'nin özeleştirilerinin de derinleşmesi, kaybetme duygusunun melankolisiyle açıklanabilir elbet. Fakat bir yandan da, maşist evrenin Fatoş'a dayattığı normların, Fatoş tarafından yıkılma girişimleri, Sahtegi'nin kendi normatif evrenini de sorgulamasına neden olacaktır:

> Efendisi için çalışarak edindiği disiplinle "köle", kendi öznel bakış açısı ile efendisi tarafından temsil edilen normatif bakış açısının farkına belirgin bir biçimde varır. Efendinin bakış açısı, kölenin kendisini ona göre yönlendirmesi gereken "bütünlük"ü temsil etse de, bu aslında yalnızca efendi tarafından mecbur bırakılan tikel bir bakış açısıdır. İlişkinin ne kadar tek yönlü olduğu ortaya çıktığında, doğru normlar olarak kabul edilen şeylerin, iktidarın olumsallığından kaynaklandığı açığa çıkar ve bundan sonra ne efendi ne de köle bu normatif bağlılığını sürdürebilir. (Pinkard, s. 201)

Bu kırılmayla birlikte, üçüncü bölümde teknik açıdan irdeleyeceğim günlük, bir itiraf anlatısına dönüşerek Sahtegi'nin kendine yönelik özeleştiri ve hesaplaşmalarının yoğunlaştığı bir metne dönüşür. Sahtegi'nin efendiliği üzerinden kurduğu normatif evren böylece sarsılacaktır:

> Tıpkı kölenin kendi statüsü üzerine düşünüp, efendinin olumsallığını anlaması gibi, efendi de, köleden talep ettiği tanınmanın, zorlamayla olan bir tanıma olduğu için, gereksinim duyduğu özgür bir tanınma olmadığını ve başta koyduğu normların her bir fail tarafından benimseneceğine dair iddiasının geçersiz olduğunu anlar. (Pinkard, 201)

Sahtegi bu noktada, kolektif ahlakın vicdani rahatlığını değil, tikel hükmünün, barbarlığının huzursuzluğunu yaşar. Efendinin kurduğu normatif evrenin çökmesiyle birlikte yaşanan hayal kırıklığı, Sahtegi'de melankoliye dönüşür. Tahakküm hakkı yanılgısıyla kurduğu ilişkide, kendini haklı değil aşağılık ("adinin bayağısı") hissetmesi, kendine dönük suçlamalara ve özeleştirilere başlaması, bu farkındalığın yansımalarıdır.

Peki Sahtegi'nin sürekli "güzel, canayakın, tatlı şırfıntı" (s.22), "cadı" (s. 21) ya da "fırlama" (s. 17) dediği Fatoş'a birden ve ilk defa "kızım", "Fukara Fatoş'çuğum, yetimim, canım yavrum" (s. 77) biçiminde hitap etmesinin nedeni nedir? Fatoş eğitimine devam etmek için gittiği Londra'da, bir barda, Müslüman bir ülke oluğu işaret edilen Türkiye'den gelen bir kadın olarak, alkol alması ve "başı açık, kısa etekle gezmesi" (s. 76) nedeniyle Sudanlı bir erkek tarafından aşağılanır ve "fahişe" sözcüğüyle hakarete uğrar. Bunun üzerine, sevgilisi Davut ve Sudanlı adam arasındaki kavga nedeniyle Fatoş'un tutuklanması ve yaklaşık dört ay tutuklu

yargılanması sırasında, Sahtegi tutuklama haberini aldığı ilk anda günlüğüne bu olayı geçirirken Fatoş'tan ilk kez "kızım" diye bahseder. Bu sahne, Sahtegi'nin Fatoş'a karşılıksız olduğunu düşündüğün aşkı nedeniyle taşıdığı kinin kırılıp, arzunun yerini sevgiye bıraktığı ilk sahnedir. Fatoş'un çaresizliği, özgürlüğünün ilk defa gerçek anlamda elinden alınmış olması ve yine ilk defa Sahtegi'nin değil, bir başka erkeğin hakaretine uğramış olması, Sahtegi'nin şehveti yerine şefkatini harekete geçirir. Fatoş'a yazdığı mektuplardaki umut verici, yumuşak tavır, geçmişteki öfke nöbetlerinden ve suçlama eğilimlerinden tamamıyla uzaktır. Sahtegi bir arınma arayışında gibidir ve bu da, su metaforuyla günlükteki anlatısına sızmıştır. Günlüğün başında, sıcak su tasarrufu için soğuk suyla ve daha az yıkanma kararı alan ve Fatoş'un "Kokuyorsun babacık!" eleştirisine maruz kalınca da "Koynuma mı giriyorsun?" cümlesiyle bilinçaltını açık eden Sahtegi, yukarıda özetlediğim tavır değişikliğinin ardından önce iki-üç gün sürekli "viski artı konyak" ya da "votka artı cin" (s. 77) içtiğini anlatır, ardından da günlüğüne şu notu düşer:

> Kalktım, kaynar kaynar yıkandım, yattım. (s. 77)

Fatoş'un da bu tavır değişikliğinin ardından, şiddeti yerine sevgisini gördüğü Sahtegi'ye hitaplarında belirgin bir değişiklik olur. Fatoş, günlüğün 5 Şubat 1980 tarihli notlarında, birlikte Londra'ya gittiği ve yine birlikte tutuklandığı sevgilisi Davut'la "Beraat ettik babacık, öperiz müşfik ellerinden." yazdığı bir telgraf çeker. Bu tarihten sonra, günlük beş yıllık bir sıçramayla 31 Aralık 1985 tarihinden devam eder ve Fatoş bu tarihte Sahtegi'nin evinin kapısına bıraktığı notta Davut'un Amerika'ya yerleşip bir başkasıyla evlendiğini ve kızına Fatoş adını verdiğini anlatır. Böylelikle sevgilisi Davut'tan ayrıldığını öğrendiğimiz Fatoş, notuna şöyle devam eder:

> Bil bakalım yeni yıl armağanı ne aldım sana? Sürpriz! Gel de paketini sen aç. […] Nice yıllara biricik Mua'cığım!
>
> F. (s. 81)

Fatoş'un daha önce "babacık" diye hitap ettiği yasal babasına, adıyla hitap etmesi (Bay Muannit Sahtegi'nin "adımın kısaltması" diye açıkladığı "Mua" hitabı) ve Sahtegi'nin daha önce "istenmediğini bilerek", "kuyruğu kısık" gittiğini söylediği bu eve heyecanla davet edilmesi, Fatoş'taki duygusal değişimi yakalayabileceğimiz önemli bir ayrıntıdır.

Fatoş'un Sahtegi'ye "Mua!" (s. 65) diye seslendiği bir an daha vardır günlükte. Ancak bu da 23 Ekim 1979 tarihine uygulanan yeniden-yazım sırasında açılan, 2 Temmuz 1984 tarihli bir parantezin içindedir. Bu tespitler, Fatoş'taki tavır değişikliği tezini ve Fatoş'un Sahtegi'ye daha farklı duygularla yönelmeye başladığı düşüncesini destekler. Günlüğün kapandığı son sahneyse, bu çıkarımın, Fatoş tarafından da ilan edildiği andır. 13 Eylül 1987 tarihine not düşülür:

> Evine uğramıştım. "Fatoş'çuğun hasta da pasta" dedi, kapının eşiğinde. Ayakkabılarımı çıkardım. "Ateşin var mı?" "Var." Serçe parmağımla ağzından yoklayacaktım her zamanki gibi. Önledi. Boynunu gösterdi. Dudaklarımı dokundurdum usulca. Titredi hafifçe, ürperdi. Kızardım galiba. (s. 81)

Sahtegi'yi bağlayan, metin boyunca içine sıkıştığı toplumsal kaygılar değil, Fatoş'tur, kölesinin kendisine olan sadakati, hizmeti ve onun efendiliğini tanıması kaygısıdır. Oto-sansürün kırılacağı aşama, tanınma aşaması, efendi değil, köle sayesinde gerçekleşir. Sahtegi'nin arzusu, sevgisi, misojini eğilimi, şiddeti değil; Fatoş'un kendi hamlesidir savaşı sonlandıran.

> Köle, kendisini ve İnsanı, Efendiden çok daha iyi anlamaktadır. Daha "ilk" Mücadeleden başlayarak Köle, insansal gerçeklik konusunda bir sezgiye sahiptir ve bundan ötürü de, en sonunda, İnsan konusundaki hakikati açığa vurarak; kendi gerçekliğini Hegelci Bilimle açığa vurarak Tarihi tamamlayıp sona erdirenin, Efendi değil de Kölenin kendisi olmasının derin nedeni de işte buradadır. (Kojéve, 2015, s. 49)

Tarihi tamamlar gibi, günlüğü kapatan da, Fatoş'un kendi gerçekliğini açığa vurmasıdır. Fakat yukarıda Foucault'nun sansür tanımı üzerinden irdelediğim üzere, Fatoş'un arzu açılımı da, yine bir gönderme aracılığıyla dolaylı olarak yapılır; çünkü metin içi gerçekliği, kendi normatif etiği çerçevesinde kuran bir anlatıcı vardır karşımızda.

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları metni, sansüre ve "otobiyografik sözleşme" illüzyonuna imkan veren, eril anlatıcının sınırlı dilini, yapısal bir zorunluluk gibi meşrulaştıran günlük biçimindeki kurgusuyla; metindeki olay örgüsüne, karakterizasyona ve bunlar aracılığıyla da metnin muhatabına, kendi gerçeklik evrenini dayatır. Bu nedenle eril bir ben-anlatıcının kurduğu; sansür, oto-sansür ve yalan gibi saptırmalarla şekillendirerek sunduğu evrenden ibaret bir metinde, seksist bir tahakkümün içinden tanımaya çalışırız Sahtegi ve Fatoş'u. Öyleyse bu noktada, hem Fatoş'u bu yapıya mahkum bir karakter olarak kurgulayan ve ona köle ahlakını dayatarak bu diyalektiği kırmasına olanak tanımayan bir eril anlatıcıdan; hem de bu eril anlatıya aracılık eden bir türden söz edilebilir mi?

3. BÖLÜM

ERİL ANLATININ ARACI OLARAK TÜR: FALLOGOSANTRİK BEN-ANLATISININ VE MAŞİST SANSÜRÜN ARACI OLARAK GÜNLÜK TÜRÜ

3.1 Modern tür tartışmaları odağında "türsel işlev" kavramı ve günlük türü

Mary Eagleton'ın "Genre and Gender" başlıklı makalesi (Ed. Duff, 2000, s. 250-262), bazı türlerin belli cinsiyetlere ait olduğu tartışmasını, Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'sı üzerinden yeniden gündeme getirir. Eagleton, modern türlerin hangi cinsiyetlerin tekeline girdiği üzerine tarihsel bir özet sunmaya çalışır. Erkek egemen türlerin nasıl alaşağı edilebileceğini sorar ve katı bir kategorizasyon imkansızsa da, kadın yazınına dair bir teori geliştirmenin zorunluluğundan bahseder. Örneğin kısa hikayenin (roman ve şiir söz konusu olduğunda) türler arasındaki dışlanmışlığının; kadının toplumdaki dışlanmışlığına benzediğini iddia eder. Böylece kanonun içerdiği tahakküm, yazarın, dilin ve türün "cinsiyeti" üzerinden tartışmaya açılır. Bu bağlamda, Türkçe edebiyat sahasında, özellikle de milli romanslar döneminde, inandırıcılığı arttırmak üzere, kadın değil de erkek anlatıcıların sesine başvurulması da, benzer bir kanon tahakkümüdür. Örneğin Halide Edip'in "romanlarındaki otobiyografik öğeleri gizlemek, ideal kadın karakterin üstünlüğünü bir erkeğin tanıklığıyla daha inandırıcı kılmak için erkek anlatıcıdan yararlanması" (Irzık ve Parla, s.11), kanonun belirleyiciliğine boyun eğme örneklerinden biridir. Öte yandan, Eaglaton'un eril türler (örneğin roman) ve dişil türlerden (örneğin kısa hikaye) bahsederek, türlerin cinsiyetliliğini varsayan çalışması, tıpkı Halide Edip örneğinde anlatım stratejilerinden yararlanmak üzere kanonun tahakkümüne boyun eğen ve daha önce dikkat çektiğim "evrensel ataerki" açmazında olduğu gibi, cinsiyetlerin belirlenimciliğini esas alarak hakim söylemi yeniden üreten bir bakışı

da beraberinde getirir. Bu açmaza düşmemeye gayret ederek, bu bölümün amacı, günlük türüne erillik atfeden ya da eril anlatımla özdeşleştiren bir okuma yapmak değil, *B.M.S.N.* romanında, kurmacanın bir aracı olarak günlük türü kullanımının, bu metindeki eril anlatıcıya sağladığı olanakları göstermek olacak.

Fredric Jameson, "Magical Narratives: On The Dialectical Use of Genre Criticism" (Ed. Duff, 2000, s.167-181) çalışmasında, romanslar üzerinden türsel tercihi tartışırken, bu seçimlerin rastlantısal olmadığını ve politik bilinçaltının bir parçası kabul edilebileceğinin altını çizer. Jameson'a göre, modernizmin sunduğu ideoloji, türün sınırlarını belirginleştirmeye ve tür teorilerini tarihsel materyalizm çizgisinden sürdürmeye meyillidir. Jameson, türlerle ilgili tanım ve etiketlerin de, bilinçaltındaki bu belirlenmişliklerin etkisiyle kurulduğunu iddia eder. Böylece semantik açıdan, varoluşsal bir deneyimle belirlenen ve sentaktik açıdan da belirli bir türün kural ve limitlerinin içinde kalması gereken bir metin algısı çıkar karşımıza. Jameson'ın semantik ve sentaktik açıdan ele aldığı bu gelenekçi yaklaşımı, Louis Hjelmslev dört parçalı haritasında "öz" ve "biçim" ayrımı üzerinden belirginleştirmiş ve şöyle bir şablon çıkarmıştır:

FORM	İfade: bir türün anlatısal yapısı İçerik: bir türsel biçimin semantik "anlam"ı
ÖZ	İfade: ideolojiler, anlatısal paradigmalar İçerik: sosyal ve tarihsel hammadde (s. 189)

Jameson, yukarıdaki şablonun, Marksist teorinin altyapı-üstyapı teorisinin belirlenimindeki ilişkisellikten etkilendiğini ve biçim-içerik ikiliğiyle sınırlı bir görüşün tezahürü olduğunu iddia eder. (s. 189) Tür konusundaki bu bakış, türler arası geçişlilik fikrine kapalı, her türün kendine özgü olduğu varsayılan özsel ve biçimsel önkoşulları muhakkak yerine getirmesi gerekliliğine dayalı bir okuma dayatır. Peki metnin oluşumunu bu taahhütle sınırlamanın nasıl bir işlevi olabilir? Jameson türün

işlevinden bahsetmeyecektir. Türün yapısına dair tüm gelenekçi bakışların "ideolojik bir işlev"le okunması için, daha sonra başvuracağım Thomas O. Beebee'ye kadar bekleriz. Fakat Jameson'ın romansla ilgili tespitleri, bizi türün ideolojik işlevine götürecek kadar kuvvetlidir. Jameson'ın, "Romans işini iyi yapıyor." derken altını çizdiği özellikler, "türsel işlev" ve "türün kullanım değeri" gibi kavramların temelini oluşturur. Ele aldığı romanslarda, Fransız Devrimi'nin bir illüzyona, Napolyon dönemindeki sınıfsal çatışmalarınsa yalnızca kötü rüyaların önemsiz saçmalıklarına dönüşüvermesi; edebiyatın araçsallaşma potansiyelinden yararlanılarak muhatabın politik bilinçaltının şekillendirilmesi, türün ideolojik işlevleri olduğunu gösterir. Jameson'ın "formun ideolojik olduğu" teziyle birlikte, yazarın türsel tercihini "işlev" kavramı üzerinden tartışabilmek için, Thomas O. Beebee'nin *The Ideology Of Genre: A Comparative Study of Generic Instability* çalışmasındaki kavramsallaştırmaya başvurabiliriz. Beebee, "Why Genre" adlı birinci bölümde, Antik dönem şairleriyle modern şairlerin türe bakışları arasındaki farkları göstermeye çalışırken, tür kavramının ontolojisi ve farklı tarihsel dönemlerdeki algılanış biçimleri üzerine bir özet sunar. Antik dönem şiiri, Beebee'nin tespitiyle, üretim odaklı (*production-oriented*) bir tür algısıyla, türe özgü sınırların (*generic boundaries*) şiirsel üretim için zorunlu olduğunu düşünürken; modernist şiir, tüm tür tanımlarının, dışarıdan gelen bir dayatma olduğunu algısıyla gelişir. 20. yüzyılın başlarında Formalistler belirli türsel özellikleri korumaya çalışırken, Yapısalcı teorisyenlerse okur-odaklı eleştiriye dönecek ve sabit, sınırları belirgin ve transandental bir türün varlığından bahseden geleneksel perspektif kırılacaktır. (Beebee, 1994, 2-3) Beebee, Heather Dubrow ve Klaus Hempfer'in edebiyat tarihlerine dayanarak oluşturduğu bu tarihsel değerlendirmeyi, dört farklı yaklaşım üzerinden özetler: "bir kurallar bütünü olarak tür", "bir çeşit olarak tür", "bir

metinsel özellikler bütünü olarak tür" ve son olarak da, "okura dayanan bir konvansiyon olarak tür". Böylece, aynı sırayla, metnin anlamının "yazarsal niyette" arandığı, "tarihi ve edebi bağlamda" arandığı, "metin içinde" arandığı ve "okur-odaklı okumada" arandığı dört farklı yaklaşımdan bahseder. Çıkardığı bu tarihsel taslağın ardından, Beebee, kendi sorusunu yöneltir: Peki, tür, bugün nasıl işliyor? Bu soruyu yanıtlayabilmek için yeni bir adım atarak türün "kullanım değeri" (*use-value*) kavramını üretir. Türün kullanım değerini tartışmak üzere, Jorge Luis Borges'in kısa hikayelerine yakın okuma yapar ve Borges'in hem metin dışı gerçeklikte bir yazar, hem de metnin evrenindeki anlatıcı olduğu bu hikayelerde, gerçek ve kurmaca arasında diyalektik bir yapı olduğunu saptar. Bu hikayeler, geleneksel kurmaca anlatıcısının üçüncü şahıs perspektifinden değil, birinci şahsın dilinden yazılmıştır ve kısa hikayelerden ziyade, gerçek bir kişiliğe ait, Borges'in baskın olduğu birer "nota"[8] gibidirler. Ancak ben-anlatıcı kullanımı, bu metnin bir nota değil; realitenin tamamen dışında, roman türüne yakın bir kurmaca metin gibi okunmasına da olanak sağlar. Gerçeğin ve kurmacanın sınırlarında gezen Borges metinlerinin, böylece, kendi gerçekliğini yarattığını düşünür ve bu istikrarsız gerçeklik evrenini, "türsel geçişlilik gerçeği" (the fact of generic instability) olarak tanımlar.

Beebee, Borges'in türün sınırlarıyla oynadığı bu oyunu, "türsel saklambaç oyunları" (Borgesian games of generic hide-and-seek) olarak ele alır ve bu türsel oyunların yalnız postmodernizme özgü olmadığını vurgulayarak, çağdaş edebiyatta türsel geçişliliğin nasıl bir kullanım değeri olduğunu sorgular. Beebee'ye göre, türsel geçişliliğin işlevlerinden biri, potansiyel okur kitlesi üzerindeki olumlu etkisidir. Türün dışarıda bıraktığı, ilgisini çekemediği okurlar, bu geçişlilikle birlikte potansiyel okular arasına katılabilirler. Türün ideolojik bir biçim olduğunu kabul

[8] Beebee "nota" kavramını, deneme ile eleştirel makale arasında bir tür olarak kullandığını belirtir.

edersek, türsel belirsizliğin de bir ideolojik işlev olduğunu düşünür Beebee. Jameson'ın, edebiyatı, türün kısıtlamalarının dışında değerlendirdiğini; kendisininse türü, metnin anlamını ve ideolojisini belirleyen bir yapı olarak düşündüğünü, bu bağlamda her türün, o türe içkin ideolojik işlevler taşıdığını söyler (s. 19). Borges'in kısa hikayelerindeki türler arası geçişlilik, metnin üst kurmaca alanına girmesini ve okurda üst kurmaca etkileri yaratmasını sağlamıştır. Bir yandan bu kısa hikayelerin kendi içlerindeki olay örgüsü devam ederken, bir yandan da yazım süreci hikaye edilmiş ve bu iki farklı hikaye düzlemi, okura, bir arada sunulmuştur. Borges'in bu oyunu, Vüs'at O. Bener'in *Bay Muannit Sahteginin Notları*'nı metniyle dikkate değer bir paralellik taşır. Teorik bağlamda, tür, türün işlevi, kullanım değeri, türsel geçişlilik kavramlarını ele aldıktan sonra, Bener'in metnini bu kavramlar ışığında değerlendirebiliriz.

Bay Muannit Sahteginin Notları, Borges'in "türsel saklambaç oyunları"nı anıştıran, türsel geçişliliğin ve bu geçişlerin işlevselliğinin tartışılmasını gerekli kılan, seksen bir sayfalık, oldukça kısa fakat yoğun bir metindir. Bener'in 1991 yılında, bir roman olarak yayımladığı metin, altmış beş yaşındaki emekli başdanışman Muannit Sahtegi'nin kendi günlüğüne uyguladığı bir yeniden yazım olarak sunulur. Böylece Borges örneğinde olduğu gibi, iki katmanlı bir hikaye ile karşılaşırız. Günlük formu içindeki olay örgüsü akıp giderken, bir çerçeve hikaye ile günlüğün yazılma sürecinden de haberdar ediliriz. Bir yandan üst-kurmaca etkisi yaratan bu oyun, öte yandan da günlüğün orijinali ile yeniden-yazımı arasındaki değişimleri ve bu müdahalelerin gerekçelerini bulmaya davet eden bir saklambaca dönüşür. 1 Ekim 1979 ile 5 Şubat 1980 yılları arasında günlüğüne tuttuğu notlara, üç yıl aradan sonra yeniden dönen Bay Sahtegi, günlüğünü düzenleyip, okunacak, okutulacak, basılacak bir hale getirmek istemektedir. Fakat "başlama" eylemi

konusunda o kadar atıldır ki, günlüğüne yeniden dönmesi üç yılını almışken, tamamlaması da yaklaşık beş yılını alacaktır. Böylece karakterin kendisine aldığı sekiz yıllık bir mesafe de metne yansır. Borges'in örneğinde olduğu gibi, Bener'de de türle oynanan bu oyun, kurmaca ile realitenin sınırları arasında bir belirsizlik hissi yaratır. Anlatıcı ve protagonist Bay Sahtegi'nin, yeniden –yazım ve üst-kurmaca ile metin içinde bir yazara dönüşmesi, Vüs'at Bener'in kendi yaşamından izler taşıdığı da düşünülen bu romanın, otobiyografik olma ihtimalini tartışmaya açar. Orhan Koçak bu belirsizliği şöyle açımlar:

> Öte yandan, otobiyografi biçiminin kendi türsel gereklerine de uyulmamıştır. Başlangıç değil, çoğu belirsiz olan başlangıçlar vardır: Notların başlangıcı, yazımın başlangıcı, anlatıcının yaşamının karanlık bırakılmış başlangıçları… Süren değil, parçaları olan bir yaşam vardır sanki ortada. Ama kendi yaşamını otobiyografi biçimine sahip bir kurmaca olarak mı sunuyordur Bener, yoksa otobiyografiyi andıran bir kurmaca mı yazıyordur? Muannit'te belli değildir bu. (Kolektif, 2004, s. 25-26)

Aslında, ayrıntılarıyla göstereceğim üzere, metnin "otobiyografik izler taşıması", kendi yaşamından ilham almanın ötesinde bir durum değildir. Öncelikle, Vüs'at Bener, bu metni kendi otobiyografisi olarak sunmamıştır. Metnin kurmaca olduğu da, hem "Bay Muannit Sahtegi"nin yazar Bener'le örtüşmeyen kurmaca adından ve karakterinden, hem verilen bu ismin "sahtelikte diretme" amacının metindeki sansür ve oto-sansür meselesinin bir aracı, bir iması olmasından, hem de otobiyografi türünün yapısal özelliklerine uyulmamasından (yani kronolojik ya da retrospektif bir anlatı yerine yeniden-yazımla birlikte üst-kurmaca alanına geçilmesinden ve günlüğün sık sık tarihsiz bırakılan anlatısal sapmaların yoğun olduğu monologlarla kurulmasından) ve metnin Bener tarafından bir "roman" olarak sunulmasından çıkarılabilir. Üstelik Bener, bir röportajında, otobiyografi yakıştırmalarını, kendisi de reddedecektir. İbrahim Karaoğlu'nun Vüs'at Bener'le yaptığı bir söyleşide, Bay Muannit Sahtegi'nin eleştirilme kaygısıyla ilgili bir alıntı yaparak, bu serzenişin

Bener'e gelen haksız eleştirilere bir gönderme mi olduğunu sorması üzerine, Bener araya girer:

> Ne ki bu soru Bay Sahtegi ile Bay Bener'in özdeşleştirilmesine kanıt sayılmamalı. Anlatıda portreleri çizilen kişilerin yaşantıları benimsenmiş ise ve başlarına buyruk, inandırıcı oldukları ölçüde yapıtın başarısından söz edilebilir. (Kolektif, 2004, s. 123)

Böylece, metnin inandırıcılığının yalnızca bir edebi başarı olduğunu ve özyaşantılarla ilişkilendirilmesinin bir yanılgı olduğunu vurgular. Fakat, Orhan Koçak'ın benlik bölünmelerine dikkat çekmek için kurmaca ile otobiyografinin iç içe geçmiş olabileceğini söylemesinin ardından, Reyhan Tutumlu, *Yaşamasız Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım* başlığıyla kitaplaştırdığı doktora tezinde, otobiyografik okumayla ilgili daha büyük iddialar ortaya atar. Çalışmasının "Kurmaca-Gerçeklik Sınırında" başlıklı beşinci bölümünde şöyle akıl yürütür:

> Vüs'at O. Bener, Ayşe Bener'le evli olmasına rağmen, çalışmalarını sürdürebilmek için 1980lerin başında Ankara'da bodrum katında küçük bir daire kiralamıştır. Dolayısıyla, anlatılarda bodrum katındaki bu dairenin kaynağı, doğrudan yazarın gerçek yaşamıdır. […] Bay Sahtegi'nin yaşamını etkileyen en önemli olay, Fatoş'un 1979-1980 yılları arasında İngiltere Canterbury'deki Kent Üniversitesi'ne gitmesidir. Ayşe Bener'in de aynı tarihlerde aynı kolejde eğitim aldığını biliyoruz. […] Anlatılardaki olaylarla Ayşe Bener'in yaşamı arasındaki bu koşutlukların yanı sıra kimi farklar da gözlemlenir. […] Ayşe Bener'i yansılayan karakterin yaşında bir değişiklik yapılmıştır. 1922 doğumlu olan Bay Sahtegi ile Fatoş arasında 25 yaş fark vardır, yani Fatoş 1947 yılında doğmuştur. Oysa 29 Temmuz 1943 tarihinde doğan Ayşe Bener'le Vüs'at Bener arasında 21 yaş fark bulunmaktadır. (Reyhan Tutumlu, *Yaşamasız Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, s. 131)

Ben bu noktada, Reyhan Tutumlu'nun aksine, "yansılama" hataları gibi okunan "değişikliklerle" otobiyografiden devşirilen ve "kurmaca-gerçeklik sınırı"yla tanımlanan bir "sınır-tür" okuması yerine, tam da bu algıyı yaratan türsel işlevi tartışmaya açacağım. Günlük türünün kullanımının, Bener'e otobiyografik bir okuma yapmaya imkan vermek için değil, eril tahakkümünü meşrulaştırmak isteyen bir

anlatıcı için, günlüğün "gerçeklik" illüzyonu ile anlatısal bir oyundan, bir türsel işlevden yararlanıldığı fikrimi sürdüreceğim. Zira Ayşe Bener'in Fatoş gibi bir kaçma eğiliminde, diyalektik bir arzu çengelinde olduğunu düşünmemiz için hiçbir gerekçe yoktur. Fatoş'un kendi sınırlarını aşma çabasıyla İngiltere'ye gitmesi ve Sahtegi'yi bırakmasının yarattığı yıkımı okuduğumuz *B.M.S.N.* adlı bu kurmaca metnin aksine, yazar Bener'in 1979-80 yıllarında eşi Ayşe Bener'le İngiltere'ye, Canterbury Üniversitesi'ne birlikte gittiklerini biliyoruz. (Bener, 2014, s. 133) Dolayısıyla yazarın, fikir sahibi olduğu bir ülkeden ve kentten, yarattığı kurmacada da yararlandığı düşünülebilir. Fakat doğrudan bir paralellik olmadığını teslim etmek gerekir. Kaldı ki, metinde Fatoş'un mektuplarından yalnızca biri için "Fatoş'un Canterbury mektubu" denir; fakat Fatoş'un nerede, hangi üniversitede, ne eğitimi aldığından hiç bahsedilmez. Nitekim bu da, eril anlatıcımız Sahtegi'nin fallogosantrik evreninde, Fatoş'un başarılarına, hayallerine, çabalarına yer verilmediğini gösterir. Tutumlu'nun düştüğü bir başka açmaz ise, günlük formundaki bu romanın Bener'in kendi günlüğü olduğunu düşünerek tarihler üzerinden bir hata tespitine girişmesidir. Tutumlu bir çizelge çıkararak, günlükte düşülen tarihler ve belirtilen günlerle, reel takvimi karşılaştırarak, kurmaca bir metinde reel tarihe ait hatalar arar:

> Yazarın üç tarihin gününü yanlış yazmış olduğunu belirtmek gerekir. 28 Nisan Cuma, aslında Cumartesi; 29 Haziran 1984 Perşembe, Cuma; 2 Temmuz 1984 Pazar ise Pazartesi günüdür. (s. 84)

Tutumlu'nun bu metnin bir otobiyografik-roman olduğunu düşünerek, kurgusal bir metni realiteyle sınaması ve yazarın "hatalarını" bulmaya çalışması, günlük kullanımın sağladığı işlevlerin göz ardı edilmesiyle sonuçlanıyor diyebiliriz. Öte yandan, bu metnin, Bener'in iki farklı zaman diliminde tuttuğu günlükler olduğunun düşünülmesi de (s. 82), yeniden-yazım ve sansürün, eril anlatıcının bir tahakküm

stratejisi olarak işlevselleştiğini gözden kaçırmış oluyor. Tüm bu nedenlerle, Fatoş ve Ayşe Bener; Sahtegi ile Vüs'at Bener ya da kurmaca ile realite arasında bir analoji kurma çabasının aşırı-yorum olduğunu düşünerek otobiyografik-roman tartışmasını kapatacağım.

Günlük türünün işlevlerinden yararlanarak oluşturulmuş bu roman, tarih atılmış notlar, parantez içlerindeki yeniden-yazımlar ve tarihsiz giriş notlarından oluşan yedi bölüme ayrılmıştır. Her bölüm kendi içindeki olay örgüsüne göre gelişir, kimi bölümler günlüğün ilk versiyonunun daha çok yer aldığı, yazar Sahtegi'nin araya girme gereği duymadığı olaylarla; kimi bölümlerse ne anlatı zamanını ne de yeniden-yazıma uğrayan günlüğün tutulduğu tarihi belirtmeyen, müphemliğin, benlik parçalanmalarının, sansür ve oto-sansürün daha yoğun olduğu olaylarla ilerler. Tarih ortadan kalktığında, günlük biçiminin yarattığı kronolojik gerçeklik illüzyonu kaybolduğunda, anlatıcı, bu türsel "kayma"nın farkına vararak kendisini uyarır. Hatta günlüğün ilk cümlesi de, benzer bir anlatısal sapma uyarısıyla başlar:

> YİNE öldürgen bir intihar sabahı, yirmi miligram nobraksin almama karşın, ellerimin titremesini önleyemiyorum; kaydın Bay Muannit Sahtegi, yapma, seni konuşmak değil, yazmak kurtarır derken, yani günlük adı altında ilk üç beş tümcenin yazıldığı günden tam üç yıl sonra, yeniden başlamayı deniyorum. […] Sonra bırakma, salma kendini, yaz ince eleyip sık dokumadan, kim ne derse desin. Ardına kalmamayı erdem saymak, hele günübirlik kime nelik yaşamaları kağıda geçirmemek; unutulurum kaygısıyla başvurulan sığ yöntemlere tepki burnubüyüklüğüdür; bunca ertelemek, durup dururken kesivermek de belki. (s. 9)

Bu satırlar, anlatı zamanının şimdisinde yazılan, giriş niteliğindeki ilk bölümdendir. Fakat anlatıcının kendi günlüğündeki notları paylaştığı ilk satırlarla, ancak sayfalar sonra, "1 Ekim 1979 Pazartesi, Saat: 22.45" başlığı altında karşılaşırız. Üstelik üç yıl sonra yeniden günlüklerini ele alacağından, fakat "başlamak belasıyla sürekli ertelediğinden" bahseden Sahtegi, belli ki bu işi iki yıl daha ertelemiş ve ilk notunu, ancak beş yıl aradan sonra yazabilmiştir:

1 Ekim 1979 Pazartesi, Saat: 22.45

> 7 Mart 1984 Çarşamba gecesi, […] beş yıl öncesi yazımının yanlış günahını işlemek düşüyor yazgıma, çıldırılır. (s. 16)

Görüldüğü üzere, anlatıcı Sahtegi, bir yanlış yazım imasıyla yeniden-yazım denemesi içindedir. Günlüğün açıldığı bu ilk sahneden sonra, metin boyunca, tarihsel sıçramalara rağmen günlüğün ve anlatı zamanının kronolojisini bozmayan bir akış izlenir. Eski günlüğün sayfaları açılacak, çıkarılan ve eklenen parçalarla, bu günlüğe yeniden-yazım uygulanacak; bazense ben-anlatıcı, eski günlüğe bakmaksızın anlatı zamanındaki olaylarla araya girecek, tarihten ve günlük formundan koparak anlatısal sapmalarla ilerleyen bir kurmaca oluşturacaktır. Anlatıcı, tasarladığı anlatı planının sürekli dışına çıkmaya, "kayma"ya meyilli haldedir. Bir yandan ertelediğini, başlama kaygısı çektiğini söylerken, öte yandan yazarken de anlatısal sapmalarla yazım planını sekteye uğratacak ve bunu okura da itiraf edecektir. Nitekim anlatıcı kimi kısımlarda, "bugün günlüklere bakmayacağını" söyleyerek romanın kurgusu içerisinde ilerlemeye devam eder. Yazdığı metinden bazen bir "günlük", bazense bir "anlatı" olarak söz eder. Bu günlüğü "yayımlanmak üzere" yazdığını sürekli yineler ve romanın başındaki "ithaf" kısmıyla, bu arzusunu gerçekleştirdiğini de düşündürür:

> Bay *SAHTEGİ*'den
> FATOŞ'a;
> Bağışlaması dileğiyle *sunu* yerine:
> (bilmiyorum nedir bu sende olan, bu kapayan
> Ve açan; yalnız anlıyor içimde bir şey
> Gözlerinin sesini güllerden derin olan)
> Kimsenin yok, yağmurun bile, böyle küçük elleri*
>
> M.S.
>
> *e.e. cummings (Çev. Cevat Çapan) (s. 7)

Aslında bu ithafla birlikte, bu metnin otobiyografik bir roman olmadığı bir kez daha vurgulanmış olur. Çünkü romanın başında Bener'in yazdığı ithafın ardından, bir

kurmaca metin olan Bay Sahtegi'nin kendi günlüğüne de bir ithaf yazması, üst-kurmacanın varlığını gösterir. Ayrıca bu ithafın, sabırsız anlatıcımızın okura verdiği bir ipucu olduğu da gözden kaçmamalıdır. Öyle ki, romanın ilk kısımlarında Sahtegi ve evlat edindiği Fatoş arasındaki gerginliğin nedenini anlamak mümkün olmayacaktır. Yer yer açık bir misojiniye dönüşen tepkiler, daha sonra aydınlanacağı üzere, Bay Sahtegi'nin, kızı Fatoş'a duyduğu "imkansız" aşkın ve cinsel arzusunun dışavurumudur. Bunu Fatoş'tan romanın sonuna kadar gizleyen anlatıcı, bu günlükleri okuduğunda bu durumu öğrenecek olan Fatoş'a, tam da bu nedenle, "bağışlaması dileğiyle *sunu* yerine" (s. 7) bu ithafı eklemiştir. Bu bağlamda, anlatıcıya ait bu ithaf, günlüğün bir itiraf anlatısına dönüşeceğine dair bir prolepsis olarak da okunabilir. Bu noktada, hem yazar, anlatıcı, başkahraman kavramlarını irdelemek ve bu metindeki anlatısal düzlemin yapısını çözümlemek hem de günlük anlatısı aracılığıyla sağlanan illüzyonu tartışmak gerekir.

3.2 Eril tahakkümü meşrulaştıran bir araç olarak "otobiyografik sözleşme": Philippe Lejeune'ün sözleşme kavramının anlatısal işlevleri

Günlük türü üzerinden bir tartışma yürütebilmek için, öncelikle metindeki anlatıcıya dair bir analiz sunmaya çalışacağım. Böylece Lejeune'ün günlük tanımıyla, *B.M.S.N.* romanındaki anlatıcının perspektifini ve günlük kullanımının metindeki işlevini yeniden değerlendirme şansı doğacaktır. Anlatıbilimsel bir yaklaşımla, metnin yapısını daha detaylı olarak incelemek üzere, Gérard Genette'in *Narrative Discourse* çalışmasından yararlanacağım. Genette, kurmaca metni analiz ederken, "anlatı" (*signifier*), "anlatılan" (*signified*) ve "anlatım" (*act of narrating*) ayrımına gider. Ancak bu ayrımın, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanında, Bay Sahtegi'nin sesinde (*voice*) tekelleştirildiğini görüyoruz. Anlatıcının sesi, geleneksel ayrımla, "birinci-tekil" ve "üçüncü-tekil" anlatıcı arasındaki anlatım farkını vurgular.

Anlatıcının bakış açısınıysa, Genette, "odaklanma" (*focalization*) olarak kavramsallaştırır. Bu metinde odaklanma, anlatıcı Bay Sahtegi tarafından yapılır ve okur olarak metin içindeki tüm gerçekliğe, Bay Sahtegi dolayımıyla ulaşırız. Mike Bal'ın "Focalization" makalesinde Gérard Genette'in odaklanma kavramına bazı eklemeler yaparak anlatıcıya bir özerklik rolü (*autonomous role*) atfetmesi (Ed. Onega ve Landa, 1999, s. 115), Sahtegi'nin söylemsel düzeyde kendine açtığı, yalanlar üzerine kurulu gerçeklik alanını açıklar. Böylece, Bal, "mikroskobik bir anlatı analizi"ne imkan yaratan değerlendirmelerle, odaklanmanın, metnin muhatabını yönlendirmek üzere subjektif bilgiler sunabileceğini ve böylece anlatıcının, kurnazca düzenlenen bir yönlendirme aracı olabileceğini tartışmaya açar. (s. 115) Ayrıca, Bay Muannit Sahtegi'nin hikayenin içinde bir karakter olarak da yer alan bir anlatıcı olması; yani içsel odaklayan (*internal focalizer*, s. 119) olması da, gerçeklik ve yönlendirme işlevi açısından, dışsal bir odaklayanın kullanılmasına oranla daha işlevseldir diyebiliriz. Öyle ki, üçüncü tekil anlatıcının taraflılığı, muhatabın dikkatine daha çabuk takılabilecek ve okurda, anlatıcıya karşı karakterin yanında yer alma arzusu yaratabilecekken, içsel odaklayanın yanlı tavrını fark etmek, açıklarını yakalayarak sansür ve yalanı tespit etmek, kurduğu gerçeklikten ve söylemden sıyrılmak, yüksek çaba gerektiren bir okuma gerektirir.

Genette "anlatıcının işlevleri"ni beş başlık altında irdeler: anlatısal işlev (*narrative function*), yönlendirme işlevi (*directing function*), iletişim işlevi (*communication function*), doğrulama işlevi (*testimonial function*) ve ideolojik işlev (*ideological function*). (Genette, 1930) *B.M.S.N.*'de günlük türünün kullanılmasıyla, tüm bu anlatısal işlevler, ben-anlatıcının kendi anlatısını anlatması nedeniyle tekelleşmiş olur. Metin, başından sonuna kadar, Bay Sahtegi üzerinden sabit odaklanma aracılığıyla muhatabına sunulur. Bir başka dikkat çekici nokta ise, bu

metindeki eril dilin ve eril tahakkümün göstergesi olarak okunabilecek bir sansür durumudur: "çoklu odaklanma"ya izin vermeme. Genette'in tanımıyla çoklu odaklanma, farklı karakterlerin de sesini duymamıza olanak veren, bunu mektuplar, yazışmalar gibi vasıtalarla sağlayan bir anlatı biçimidir. Fakat ilk bölümde de vurguladığım üzere, Bay Sahtegi, Fatoş'un mektuplarını doğrudan sunmak yerine, kendi aracılığıyla özetlemeyi yahut Fatoş'un cümlelerini kesmeyi, araya girmeyi tercih eder. Böylece Sahtegi hem anlatıcı hem protagonist olduğu "autodiegetic" (Genette, 1930) sesiyle, anlatısal alanda tahakkümü eline geçirmiştir. Olaylara kısıtlı bir perspektiften bakmamızın bir nedeni de, Sahtegi'nin sık sık eksiltiye (*ellipsis*) başvurmasıdır. Zamansal sıçramalar ve bilinç akışları arasında, Sahtegi kimi olayları anlatmadan geçmeyi yeğler. Bu tercihler, ister bilinçli bir tahakkümün ister bilinçaltının savunma mekanizmasının sonucu olsun, bizi Sahtegi'nin anlatısına tabi kılar. Eklenmeyen mektuplar, diyalogların kesintiye uğratılması yahut doğrudan anlatıcı tarafından özetlenerek aktarılması, eksiltinin işlevselliğini gösterir. Böylece tek kaynağımız olan sabit anlatıcımızın tercihleriyle sınırlanmış oluruz.

Tzvetan Todorov'un, *Genres in Discourse*'da (1990) anlatıcının kendi bakış açısını (*aspect*) metne yansıtması ve anlattığı duruma karşı mesafe alması problemini irdelerken yaptığı ayrım da anlamlıdır. "Gösterme" (*showing*) ile "anlatma" (*telling*) arasındaki anlatısal biçim farkına dikkat çeken Todorov, anlatıcı tarafından kullanılan söylemin, metnin gerçeklik evrenini doğrudan etkilediğini söyler. *B.M.S.N.*'deki anlatıcıyı Todorov'un "söylem" analizi ile değerlendirirsek, anlatıcı Bay Sahtegi'nin objektif ve diyaloglara yer veren "gösterme" biçimi yerine; sübjektif, sansüre ve kendi söylemine olanak veren "anlatma" biçimini seçtiği söylenebilir. Birinci kısımda da dikkat çektiğim üzere, Fatoş'un cümlelerinin ya da mektuplarının, doğrudan alıntılanmayıp anlatıcı aracılığıyla aktarılması, Fatoş'un

söylem düzeyinde sübjektif bir yeniden üretime maruz kalması anlamına gelir. Nazike'yle yakınlaşma sahnelerindeki diyaloğun aktarımında da, olayı kendi bakış açısıyla anlatan anlatıcı, Nazike'yle diyaloğunu konuşma çizgileriyle değil, kendi belleğinde kalanlarla yeniden kurarak anlatırken, "Tam böyle mi dedi, uyduruyor muyum? Ne bileyim!" (s.67) diyerek, güvenilmezliğini hatırlatır. Sahtegi, kendi maşist evrenini sarsan her gerçeği, bir sansürden ve yeniden-yazım tahakkümünden geçirdikten sonra muhatabına ulaştırır. Doğrudan öğrenemediğimiz, anlatıcı Bay Sahtegi dolayımıyla ulaştığımız gerçekliğin, ne düzeyde sansürlendiğini ve çarpıtıldığını kestirmemiz mümkün olmaz; fakat emin olabildiğimiz tek gerçek, Bay Muannit Sahtegi'nin, "sahtecilikte direnen" bir anlatıcı olduğu ve bunu, günlük türünün ben-anlatısı aracılığıyla kendi sesini meşrulaştırarak sürdürdüğüdür.

Anlatının perspektifini şekillendiren sesin, Sahtegi'nin ben-anlatısıyla sınırlandırılması, "sabit dahili bir odaklanma" (Genette, 1930) ile yaratılan gerçeklik illüzyonu ile eril anlatıya aracılık eden bir işleve dönüşür. Fatoş'un çocukluğuna, şimdisine, gelecek hayallerine, endişelerine, aşk acılarına ve hatta mektuplarına (yani kendi cümlelerine) dahi, Sahtegi'nin dolayımında ulaşmamız, yukarıda vurguladığım sansürle birlikte, bu anlatıda sesin tekelleştiğini gösterir. Anlatıdaki tüm seslerin ve hatta kadınlara kategorik olarak uygulanan misojini nedeniyle, metindeki kadın karakterlerin içseslerinin ve iç dünyalarının dahi, tekelleştirildiğini, saptırıldığını, yeniden-üretime maruz kaldığını görürüz. Fatoş'un gelecek planları ve yaşadığı birliktelikler, sürekli Sahtegi'nin önyargılı değerlendirmeleriyle bize sunulmaya çalışılır. Nazike'nin arkadaşı olarak tanıdığımız "İngiliz kadın" da, Türkiye'ye gelip Sahtegi'de misafir olduğu gece, belki de yolculuk sonrası yorgunluğuyla başı ağrıdığı ve erken yatmak istediği için müsaade isteyince, Sahtegi tarafından şöyle yargılanır:

> Serüvensevengillerden haspam anlaşıldı. İşine gelen, yarayan sözcükleri de öğrenivermiş şıpın işi. Soyları kuruyasıcalar, hizmet ettirmek, başkalarını kullanmak, sömürmek için yaratılmışlar. Baktı ki, saçları atılmamış yüne dönüşmüş, gerdanı hindi bir moruk, kırıttığı bile fazla. Başı ağrıdı hemen. (s. 32)

Bu noktada, yalnız metin içindeki karakterlere değil, metnin muhatabına da bir sansür uygulandığını iddia edeceğim. Anlatıcının diğer karakterlere uyguladığı sansür ve hem yazar, hem anlatıcı hem de protagonist olarak metnin sesini tekelleştirmiş olması, muhatabını "dolaylı" olarak yönlendirme çabasıdır. Fakat bu dolaylı etkinin yanında, doğrudan yönlendirmeler de uygular Sahtegi. Metnin muhatabı, Sahtegi'nin etik değerleriyle ilgili "olası" değerlendirmeler yapacağı anda, anlatıcı açık ettiğini fark eder ve sansürle yetinmeyip muhatabı üzerinde baskı da kurar:

> Evlat edinenlerin karıştırdığı haltlarla ilgili hikayeleri yakıştırmaya kalkmayın bana da. Boğarım! Görenek baskısı deyip geçemem, o gözle bakamıyorum ona, bunca basit davranışımın nedeni, yoksa itikafa çekilmiş papazın teki değilim… (s. 21)

> Bay Sahtegi, yeni olmayan, aklınca duyulmadık biçim engebelerine alıştırmalar peşinde diyeceksin, deme istersen. (s. 12)

Sahtegi'nin yazarlığa soyunmasıyla birlikte başlayan yazarsal kaygılar ve günlük yazımıyla ilgili düşünceleri de muhatabına peşinen bildirilir. Nurullah Ataç'ın ileride daha ayrıntılı olarak tartışacağım otobiyografik metinlerin varlığına yönelttiği, "Hatıratlarını yazanlara kızıyorum!", "Bize ne?" (Ataç, 1934, s. 5) eleştirisinin aksine, Bay Muannit Sahtegi'nin günlük yazımına bakışı şöyledir:

> Ardına kalmamayı erdem saymak, hele günübirlik kime ne'lik yaşamaları kağıda geçirmemek; unutulurum kaygısıyla başvurulan sığ yöntemlere tepki burnubüyüklüğüdür. (s. 9)

Burada anlatıcı, "kime ne" eleştirisinin bilinciyle, kendi yaşamını yazıya geçmekle ilgili bir savunma verir. Günlüğün girişine eklediği bu bölüm, günlük yazımını savunma, yeniden-yazımını gerekçelendirme (Fatoş'un gidişi) ve yazarsal kaygıların (zamanı yakalayamamak, yazarın ölümü, anlaşılmak gibi kaygıların) dile getirilmesi

için eklenmiş bir savunma metni gibidir. Sahtegi böylece, aradan geçen üç yılın ardından kendine mesafe aldıktan sonra, bu özeleştirel girişi yazarak, yeniden-yazıma başlar. Kendine aldığı mesafeyi, ben-anlatıcı konumundayken, kendine ikinci tekil şahıs gibi hitap ederek göstermiş olur. Günlüğe sonradan eklediği bu yeniden-yazım notunda, bu mesafeyi göstermesi oldukça önemlidir:

> YİNE öldürgen bir intihar sabahı, yirmi miligram nobraksin almama karşın, ellerimin titremesini önleyemiyorum; kaydın Bay Muannit Sahtegi, yapma, seni konuşmak değil, yazmak kurtarır derken, yani günlük adı altında ilk üç beş tümcenin yazıldığı günden tam üç yıl sonra, yeniden başlamayı deniyorum. (s. 9)
>
> Anlıyorum Bay Sahtegi, siz, tükenesi çirkinliği korunmaya değmez bir kara kelaynak, ses vermez bir plastik çıngıraksınız. (s. 15)
>
> Umutsuzluk ağıtçısı sen, bildiğim sınırlılığın hacıyatmaz deliliği oyununa kapılıp gideceksin. Gülümse. (s. 11)
>
> İyi gidiyordun, tabipliğin tutmuştu, eski yazdıklarının temize çekilmesi kasetçiliği yeterliydi hani, ne oldu? Yinelemeci olmamalısın. Yine de çalacaksın kendinden. (s. 11)

Aslında bu mesafe, istisnasız bir biçimde, yazar Sahtegi'nin, anlatıcı Sahtegi'ye bakışıdır. Günlüğe geçmeden önce sunulan, yeniden-yazım sırasında eklenmiş giriş yazısında karşılaştığımız bu "kendine hitap"lar, yazar Bay Sahtegi'nin üç yıl önceki günlüğünde karşılaştığı ben-anlatıcıya aldığı mesafedir. Öyle ki bu mesafe, bir özeleştiri aracı olarak kullanılacaktır. Bay Sahtegi'nin Fatoş'un Londra'ya gidişi ardından yaşadığı kırılma ve günlüğünü yeniden gözden geçirme kararı alması; bu süreçte yaşadığı kırılmanın sonucu olarak kendine karşı aldığı mesafe ve aradan geçen beş yıllık zaman diliminin süzgecinden geçen "yeni" bir günlük yaratır.

Sahtegi'de oto-sansür ve "sahtelik" eğilimi öylesine içselleşmiştir ki, yalnız muhatabını değil, yazarını da kandırmaya meyilli bir anlatıcı vardır karşımızda. Sahtegi, bir yazar olarak, anlatıcı ve protagonist Sahtegi'ye mesafe aldığı anda, ikinci tekil şahsa dönüşen Sahtegi'ye "sözde beni kandıracaksın." (s. 11) diye bir serzenişte bulunur. Bu serzenişin nedeni, Bay Sahtegi'nin Fatoş'un gidişi ardından

başına oturduğu bu günlükle yüzleşmeye ve yazmaya (yeniden-yazmaya) başlama eylemini sürekli ertelemesi, yani, hakikatten kaçma çabasıdır. Böylece yüzleşmekten çekindiği günlük anlatısının hakikatlerini, yazar Bay Sahtegi'den de kaçırma eğiliminde, "kandıran" bir anlatıcı vardır karşımızda.

1 Ekim 1979 tarihine, 31 Ocak 1983'te yeniden-yazım için döndüğünde açtığı parantezde, şöyle bir soru sorar kendine:

> Yeniden yaratma özünü korumak mı? Öyle bir öz mü var sanıyorsun? Gelinecek nokta bundan farklı olacak ha! Kapa çeneni *Hırsız Saksağan*, yaralı ceylan! Işınla kendini o eski, yalın zamana. (s. 24)

Bay Sahtegi, özellikle de Fatoş'un gidişinin ardından "aylığının katkısı kesilince", kendini Kızılay'da simit satarken, rakının yanında ancak leblebiyle "kifâf-ı nefs" eylerken (s. 19) tahayyül edip, ucuzundan bir Bafra tellendirirken, belki de değişmeyen tek şey, arka fonda metin boyunca duymaya devam ettiğimiz "inadına" Schönberg yaylıları, Rossini uvertürleridir. Bodrum katındaki "küçük oda, bakla sofa in"indeki radyosunda dinlediği müziğin ruhu, halet-i ruhiyesine doğrudan yansır Sahtegi'nin. Schönberg'ün "inadına çektiği yaylar"ın hüznüyle dağıldığı anda "Dağıtmamak, sağaltmak." (s. 11) diye uyarır kendini. Rossini'nin *Hırsız Saksağan*'ını, günlüğün girişinde anması da dikkate değer bir göndermedir. Uvertür, sahne oyunlarının girişinde kullanılan bir açılış parçasıdır. Dolayısıyla günlüğün girişinin bir uvertür eşliğinde yazılması; bir "oyun"a, yani bu günlüğün "sahte"liğine, kurmacalığına yapılan incelikli bir gönderme gibidir.

Anlatıcının yazarsal olanla iç içe geçtiği bir başka alan ise, yazma anında beliren kaygıdır. Roland Barthes'ın "Death of the Author" (1967) metniyle yarattığı kırılmayla birlikte, yazar, metnin yazımının tamamlandığı andan itibaren ölmüştür. Böylelikle yazarsal otorite ortadan kalkacak; bir yandan metin okura açılırken, öte yandan da "yazarın ölümü"nden söz ediyorsak, yazma anındaki kaygı da teorik

olarak ortadan kalkmış olacaktır. Üstelik yazma anından bahsedebilmek için üst kurmacanın alanına girmiş olmamız gerekir. Çünkü bu kaygı, anlatıcıya değil, yazarın kendisine ait bir kaygıdır. Fakat anlatıcımız Sahtegi, yeniden-yazımla yazara dönüştüğü anda, yazarsal kaygılarından da bahsedecektir:

> Kolay suçlanabilen: zaman. Beni geride bırakan, koyup giden. Ne atbaşı koşabiliyoruz, ne yarışı önde götürebiliyorum. Böylesine amansız, çılgın, yenik boğuşma. Yazarken sözde dural olan, kaçıyor elimin altından. […] Ne koşu! Barış kurulamayacak aramızda. (Bener, 9-10)

Zamanla girilen bu mücadelede yazma anı sürekli geride kalacaktır. Bu noktada anlatıcının hoşnutsuzluğu, yazarın ölümüne bir reddiye gibi gelişir ve tarihleri belirsiz bırakmaya da girişilir:

> "… saat, … dakika" (s. 10)
>
> Her anlatım, yaşamaları değil, ölüm saptamalarının, değişimlerinin karikatür öykülemesi olacak. Ne demeye üç yıl önce "*bir kurtuluşsuzluk gevezeliği*" demişim. Şimdi bile, hemen, hemenden sonra hemen, bir tansıklık oluşacağı aptal sevinci, kırgın beklentisi içimi kamaştırmıyor mu? … [B]ugünden gidebildiğimce ileri gidebileyim, saçma'yı saçma kılmayı deneyeyim, geri dönüşlerin artık taşınamazlığında, unutarak, … oysa biliyordum, biliyorum demeyi yeğliyorum hala, hep o geçmiş zaman kipi kullanılacak, hiç değilse hangi zaman kipinin kullanılması zorunda kalınacak, onu mu bilmiyorum demeye getiriyorum, iyi, böyle bir payandasızlıkla nereye varılabilir, ne yapılabilir. (s. 10)
>
> Zaman eğrisi benimle birlikte, bana bağımlı, ne denli kendiliğinden çizildiyse, ben zamanı yitirinceye dek, onun ona yükletilen aracısı olmayı benimseme alçakgönüllülüğüne o denli katlanmış görüneceğim. (s. 10)

Kendini geçmiş zaman kipiyle hikaye etmeyi garipseyen anlatıcımız, yaşayan bir zamanın, yaşayan bir yazarın olanağını aramaktadır. Oysa yazma anında, "hemen, hemenden sonra hemen", her anın geride kaldığını bilir. Böylece hem yazım sürecinden bahsederek üst kurmaca unsurlar oluşturur, hem de "zamanı yitirene", yani yazarın ölümü gerçekleşene kadar bir "aracı" olduğunu söyleyerek yazarsal varlığını okura hatırlatmış olur. Günlük formundaki bir metinde, tarihle ve tarihsizleştirmeyle ilgili varoluşsal sancılar yaşanması da, Sahtegi'nin gerçekle, yaşanmış olanla değil, kendi tahakkümünde gelişen bir kurmacayla ve kaygan bir

realiteyle ilişkisini göstermesi bakımından oldukça anlamlıdır. Yaşananlara tarih düşmek değil, yaşanamayanların tarihini deşmektir Sahtegi'nin yapmak istediği. Tarih düşmenin, kendini önemseyen günlük yazarının egosunun da bilincine vararak, özeleştirisini yapacaktır:

> Bu geriye dönüşlere tarih düşürmek niye? General Wellington'ın anıları sanki. İleride şaşırmasın aman yazın tarihçileri. (s. 30)
>
> Sefil herif! Başlarken hayli iddialıydım sanıyorum. Gide'vari bir ağırbaşlılık, Rousseau'dan ileri içtenlik! (s. 55)

Sahtegi, yeniden-yazımla birlikte, bu günlüğün aynı zamanda yazarı da olduğu için, yazarsal olanla, metin dışı gerçeklikle sürekli bir hesaplaşma halindedir. Bir üst kurmaca yaratan bu göndermelerden, bu tezin de payına düşenler vardır:

> Hem bugün bağırsaklarım gaz dolu, kabızlığım da azdı rakıyı bırakalı türünden bayağılıkların yazıya dökülmesinin ne anlamı var, denebilir. Oysa ne bileyim, üç beş yüzyıl sonra, tez konusu bulmakta sıkıntı çeken bir üniversite öğrencisi, bu bir yılgın dönem özet kesitinin yüzeysel notlarından bile yararlanabilir, değil mi efendim! (s. 54)

Sahtegi'nin bir yandan bir ihtiyaç olarak dilsel alana geçme çabası (yani günlük yazımı), öte yandansa yukarıda verdiğim melankoli tanımı itibariyle, "kendini değersizleştirme, suçlama, yargılama eğilimi" sürer. Denemelerinin taslaklarını saklayıp ileride Kafka'dan kalan metinler gibi ortaya çıkarmak isteyen Cevdet'e şöyle yakınır:

> Bunca yüceltildiğim için sağolsun da, bence boşuna yatırım! Çocuk! Ben daha senin çağlarında akıntıya kürek çektiğimin ayrımındaydım, var kıyas eyle. İmdi nasılım? (s. 30)

Sahtegi daha metnin başında belirttiği bu farkındalığına rağmen yazmayı sürdürmüştür. Çünkü bir itiraf anlatısı olarak kurduğu bu günlük, bu "kurtuluşsuzluk gevezeliği", Sahtegi'nin tek günah çıkarma yöntemi gibidir. Dillendiremediği bu arzuyu dilsel alanda yazıya geçerek var etmek, Sahtegi'nin tek ilanıdır. Fatoş ve Sahtegi arasındaki gerilimin kaynağı olan arzuyu gerçek kılmak adına girişilecek

fiziksel hamle, metnin kapanışında gördüğümüz üzere, Sahtegi'den değil, Fatoş'tan gelecektir. Sahtegi'nin bir "hadım zampara" olma kaygısıyla, "babası yerindeki adamcağızın tomur kızcağızı kandırdığı kösnük imgelemelerinden, öznel, kıskanç boşalım tatlarından" utanmasıyla, arzusunu dilsel alana kaydırması, failliğini fiziksel alanda gerçekleştiremeyen bir anlatıcının, dilsel alanda failliği ele geçirme arzusuna kaydığını düşündürür. Lacan'ın dilsel alandaki "faillik" tanımı ve Seyla Benhabib'in söylem üzerinden yaptığı yorum, bu okumayı destekler:

> Dil tarafından kurulmak, bir iktidar/söylem ağı içerisinde üretilmektir; yeniden anlamlandırmaya, yeniden kullanıma, altüst edici alıntılamaya […] açık bir ağdır bu. (Benhabib, Butler, Cornell ve Fraser, 2014, s. 147)

Bay Muannit Sahtegi'nin kendi diliyle/söylemiyle dilsel alanda ürettiği bir karakter olarak Fatoş, böylece dilsel ağa düşerek, Sahtegi'nin failliğine kurban gider. Lacan'ın dil kuramı da, benzer bir vurgu yapar; ontolojiye değil, bu ontolojinin ataerkil pratiklerle nasıl tesis ve tayin edildiğine öncelik vermek gerektiğine dikkat çeker. Butler, faillik tartışmaları bağlamında Lacan'ın yaklaşımını şöyle değerlendirir:

> Fallus'un varlığı üzerine düşünmeksizin tek başına ontoloji üzerine düşünmek, varlığa dair bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Fallus "olmak" ve Fallus'a "sahip olmak" dil içinde birbirinden ayrı cinsel konumları ya da konumsuzlukları (mümkün olmayan konumları) belirtir. Fallus "olmak", Öteki'nin arzusunun "imleyeni" olmak ve bu imleyen gibi görünmektir. (Butler, 2012, s. 103)

Sahtegi'nin eril varlığını mümkün kılan, sahip olduğu sözde "evrensel ataerkil" otoritenin verdiği güçtür. Fatoş'un "konumsuzluğu", yani sansürlenip sessizleştirilmesi ise, Sahtegi'nin fallogosantrik otoritesi karşısında, kadın oluşuyla mahkum edildiği "ikinci cins"liğinin ontolojik sonucudur. Peki, bu imkanı yaratan anlatısal düzlem, Jameson'ın "formun ideolojik olması" ya da Beebee'nin türün kullanım değeri ve türsel işlev kavramlarıyla dikkat çektiği türsel tercih meselesi

üzerinden nasıl değerlendirilebilir? Günlük türü söz konusu olduğunda, türsel işlev meselesine nasıl yaklaşabiliriz?

Türkçe edebiyat sahasında otobiyografik türlerin sınırlı varlığı tartışıldığında akla gelen ilk soru, otobiyografi türüne kaynaklık eden "içe bakış"ın (introspection) Orta Doğu coğrafyasında, bir gelenek olarak yerleşip yerleşmediği üzerinedir. Otobiyografi kavramının, Avrupa'daki Aydınlanma Çağı'yla birlikte, öncelikle de İngiltere ve Almanya'da ortaya çıkan bir tür olduğu kabul edilir. (ed. Akyıldız, Kara ve Sagaster, 2007) Şark'ın, Batı'da yaşadığı devrimsel hareketler sonucunda gelişen içe bakış ve bireysellik algısından yoksun olduğu savı da böylece ortaya çıkar. Öte yandan Türkçe edebiyat sahasındaysa, milli edebiyat söyleminin içerdiği "tarihe tanıklık etme" ve edebi metinler aracılığıyla "tarih yazımı" beklentisi, otobiyografi türüne ve otobiyografi yazarının sorumlu olduğu ulusal tarih anlatısı ve "güvenilirlik" esasına dair kimi çekinceler doğurur. Örneğin Nurullah Ataç, oldukça popüler olan *Yedigün* gazetesinde, "Hatırat Kitapları" adlı yazısıyla, kanonda pek yeri olmayan otobiyografi türüne dair bir algı yönetimine girişmekten çekinmez ve yapısı gereği ben-merkezli olan anı anlatılarını şöyle eleştirir:

> Hatıralarını yazanlarda kızdığım şey, kendilerini cihanın merkezi saymalarıdır. Doğmuşlar, büyümüşler, sevinçli, kederli günleri olmuş… Bize ne? (Ataç, 1934, s. 5)

Bireysellik ve içe bakış yoksunluğu tartışmaları bir yana, Ataç, otobiyografi yazarlarına verdiği tarih yazımı ödevini de vurgular:

> Bittabi büyük hadiselere, gerek bir iş görerek, gerek sadece şahit sıfatı ile karışmış olanlara bir diyeceğim yok; fakat onlarınkileri –isimleri istediği kadar hatırat olsun- gene bir tarih kitabı sayıp öyle okuyabiliriz. Benim kızdığım sırf kendi başlarından geçenleri anlatarak bizi alakadar etmek isteyenlerdir. (s. 5)

Aynı yazının devamında Ataç, "Hatırat muharriri bizden itimat bekler." (s. 5) der, fakat hatırat yazarına hiçbir şekilde güvenemeyeceğimizi, bir "tarih kitabı" olmayan

her bireysel anlatının yalanlarla dolu olduğunu iddia eder. Böylece bireysel anlatıların, hem "gerekliliği"ni hem de "güvenilirliği"ni sorunsallaştırır. Bu perspektife göre, sansür ve yalanın otobiyografik metinlere sızacağı kaygısı, bu türleri değersizleştirir. Ataç'ın algısına göre, bireysel anılar, ancak toplumsal belleğin bir parçası olarak anlam taşıyorsa, değerlidir. Elbette Ataç'ın yaptığı "tanıklık" vurgusu, tarih yazımının hangi ideolojiyle, hangi gerçeklik algısıyla ele alınacağı kaygısını da taşır. Bu nedenle Ataç, otobiyografilerdeki tanıklığın güvenilirliği sorununu gündeme getirir.

Türkçe edebiyat sahasında, yakın tarihe kadar fazla örneğini bulamadığımız otobiyografik anlatılarla ilgili bu güven kaygısının aksine, Philippe Lejeune, "Otobiyografik Sözleşme" ("The Autobiographical Pact", 1974) makalesinde kavramsallaştırdığı sözleşme fikriyle, otobiyografi anlatıcısı ve otobiyografi okuru arasında kurulan bir güven ilişkisinden söz eder. Bu makalede, otobiyografi alanındaki çalışmalarını kanonik metinlerle sınırlamayacağını bildirmesi, bu alanda da bir kanonun varlığına işaret eder. Bu durum, kanonun belirleyicisinin ne olacağını, dışında bırakılacak metinlerin neye göre dışlanacağını, Nurullah Ataç'ın milli tarih yazımına yararı olan tanıklıkları işaret ederek kendi kanon tanımını vermesi gibi tartışmaları beraberinde getirir. Lejeune'ün ilgilendiği metinlerse, daha geniş bir türsel çeşitliliği içine alır. Tüm ben anlatıları; günlükler, itiraflar, denemeler, mektuplar, yazışmalar, hatta not defterleri, Lejeune'e göre, değeri olan otobiyografik metinlerdir.

Otobiyografi türünün teorik sınırları, ilk kez 1950'lerde Gusdorf ve Roy Pascal'ın "samimiyet" ve ortaya bir "sanat ürünü" koyma kıstasıyla çizilir. Bu tanım, tüm otobiyografik metinlerde, yani anı, itiraf, günlük, kişisel notlar ve otobiyografik kurmacalar gibi ben-anlatılarda ortak iki temele işaret eder: güvenilirlik ve edebi

değer. 1970'lere geldiğimizdeyse, Lejeune, otobiyografi ve otobiyografik roman arasında bir ayrım olduğunun altını çizer. Otobiyografik romanın, "roman" türüne içkin kurmaca yapısının aksine, diğer otobiyografik metinlerde, yazar, anlatıcı ve başkahramanın tek bir kimlikte toplandığını ve otobiyografilerin kurgusal olmayan metinler olduğunu iddia eder. Böylece Lejeune, güvenilirlik açmazını çözer, otobiyografi yazarı ile otobiyografi okuru arasında bir güven sözleşmesi imzalandığını söyler. Bu bağlamda, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanının içinde, bir anlatım stratejisi olarak günlük formundan yararlanılması, ideolojik bir işlev kazanarak, fallogosantrik anlatıyı meşrulaştıran bir güvenilirlik sağmala aracına, metnin muhatabını ikna eden bir ilüzyona dönüşür.

Lejeune'ün vurguladığı önemli bir nokta daha vardır: Takma ad kullanımı. Lejeune'e göre, yazarın takma ad kullanması, sözleşmenin geçerliliğini lağvetmez. Metnin yazarının, kendi adını kullanıp kullanmaması, bu metnin bir yazarının var olduğu gerçeğini değiştirmez. Bir tür olarak tanımı gereği otobiyografi, yazarın kimliği ile okur arasında bir güven anlaşması tesis eder. Lejeune'e göre, bu anlaşma, "hem pragmatik, hem resmi hem de bürokratik bir anlaşma"dır (ed. Akyıldız, Kara ve Sagaster, 2007, s. 43-46). Öyleyse, bir okur olarak "roman" başlığı altında yayınlanan bu metnin kurmaca bir metin olduğundan, roman türünün tanımı itibariyle emin olsak da; günlüğün muhatabı olarak, bu kurmaca metnin içindeki günlüğü, aynı gerçeklik beklentisiyle okuruz. Lejeune'ün yazar-anlatıcı öznesiyle sağlanan güvenirlik illüzyonu, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda, anlatıcı Bay Sahtegi'nin aynı zamanda bir yazara dönüşmesiyle sağlanmış olur. Öyle ki, yukarıda Reyhan Tutumlu'nun okuması üzerinden tartıştığım "sınır-tür" ve "otobiyografik roman" yanılgısına neden olan da, bu illüzyondur. Her ne kadar kurmaca bir kimlik olduğunu biliyor olsak da, hem anlatıcı hem de yazar olan Bay Muannit Sahtegi,

metin içi evrende "canlı" bir kimliktir ve adıyla ilgili bir açmaz yoktur. Çünkü hem Fatoş'un "Mua!" hitabından hem de Bay Sahtegi'nin evine temizliğe gelen Sultan Hanım'ın "Muhannet Bey" hitaplarından, anlatıcı olarak da, yazar olarak da, aynı adı kullanan bir günlük yazarı vardır karşımızda. Bu durumda, Bay Sahtegi'nin anlatıcı-yazar kimliği, Lejeune'ün sözleşmesindeki güvenilirlik önkabulünden yararlanma imkanı bulur.

Fakat Lejeune'ün anlatıcı-yazar-protagonist öznesi, modern edebiyat eleştirisinin anlatıbilimsel yaklaşımıyla çelişki halindedir. *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Therotical and Comparative Perspectives* başlığıyla basılan ve Orta Doğu coğrafyası olarak adlandırılan ülkelerin edebiyatlarında otobiyografik türlerin varlığını irdeleyen konferans sunumlarının toplandığı çalışmanın giriş bölümü, otobiyografi kavramıyla ilgili farklı algı ve tanımları değerlendirirken, Özkan Ezli'nin, Lejeune'e yönelttiği eleştiriye dikkat çekmek gerekir. Lejeune'ün anlatıcı ve yazar kavramlarını birbirine eş olarak kullanması, anlatıbilim açısından sorunludur. Ezli, Lejeune'ün anlatıcı-yazar kullanımına karşı çıkarak, realite ile kurmaca, yani özyaşam ile özyaşam anlatısı arasında Foucault terminolojisiyle "söylemsel" bir ayrım olduğunu hatırlatır ve anlatıcı ile yazarı, tek bir özne olarak alımlayamayız, der (s. 11). Ezli'ye göre, otobiyografik metin, kişinin yazıya geçme anıyla birlikte, "söylem" içeren bir kurmacaya dönüşür. Ancak tam da bu "söylem"in varlığı, Lejeune'ün sözleşmesinin işlevselleştirilmesi ve güven esasından yararlanan anlatıcının metni kendi tahakkümüyle şekillendirmesi olanağını sunar. Bu durumda şu soruyu sormak gerekir: Yazar, anlatıcı ve protagonist Bay Muannit Sahtegi'nin muhatabında yarattığı bu illüzyonu sağlayan günlük türü, bize nasıl bir gerçeklik evreni vaat eder? İkinci bölümde, Hegel'in tanımladığı "dilsel alana geçme ihtiyacı"yla, kendini yazma edimiyle failleştirdiğine işaret ettiğim Bay Sahtegi'nin,

romanın anlatım stratejileri dahilinde, niçin günlük anlatısından yararlandığını, günlüğün türsel özelliklerini irdeleyerek anlamaya çalışalım.

Lejeune'ün otobiyografi çalışmaları kapsamında özellikle günlük türü üzerine yazmış olduğu yazılar, *On Diary* (Günlük Üzerine) adıyla bir araya getirilir. Ancak Lejeune, bu çalışmasında, otobiyografik sözleşmeyi yayınladığı dönemde ileri sürdüğü düşüncelerini revize eder, hatta bir anlamda altüst eder. Öyle ki, günlüğü, daha önce, otobiyografik bir tür olarak öz-kurmaca (*auto-fiction*) kavramıyla açıklayan Lejeune, daha sonra anti-kurmaca (*anti-fiction*) kavramsallaştırmasına başvurur. Kavramsal anlamdaki bu değişim süreci, öncelikle, Serge Doubrovsky'nin "otobiyografi yazarı" (*autobiographer*) tanımının, bu metinlerdeki yaratıcılık boyutunu vurgulamada zayıf kaldığını düşünerek, "oto-kurmaca" kavramını kullanmasıyla, 1977'de başlar (Lejeune, 2009, s. 201). Bu dönemde Paul Ricoeur'ün insanın "anlatısal bir varlık" (*narrative being*) olduğunu vurgulaması da dikkate değerdir. Ricoeur, otobiyografi ve günlüğün birbirine zıt amaçlar taşıdığını iddia eder ve otobiyografinin kurmaca alanına, günlüğünse realiteye ait olduğunu vurgular. (s. 201) Böylece, Lejeune'ün tüm otobiyografik türler için geçerli kıldığı sözleşme, Ricoeur'e göre, kurmacanın kaygan zemininde imzalanamaz. Yukarıda Özkan Ezli'nin Lejeune'e yönelttiği eleştiriler üzerinden tartıştığım gerçeklik-kurmaca ayrımının göz ardı edilmesi ve anlatıcı-protagonist-yazar kimliklerinin tek bir yazarsal öznede toplanması gibi problemlerle birlikte, Lejeune'ün otobiyografik sözleşme kavramı tartışmalı bir hal alır. Fakat bunu fark eden Lejeune, daha sonra kendisini revize ederek, otobiyografilerin "kurmaca" yapısını kabul edecek ve günlüğü yeni bir başlık altında değerlendirir: anti-kurmaca (*anti-fiction*). Böylece Lejeune, günlüğün samimiyetini ve güvenilirliğini sürdürebileceği bir alan yaratmış olur. Tıpkı Ricoeur'ün de günlüğü diğer otobiyografik türlerden ayırarak gerçekliği

yansıtan bir metin olarak algılaması gibi, Lejeune de benzer bir atılım yapar. Otobiyografilerdeki kurmaca dolayımı, muhatabın gerçeğe ulaşmasını imkansız kılıyorken; günlük, anti-kurmaca bir tür olarak ele alınır. Peki Lejeune'ün günlüğü diğer otobiyografik türlerden farklı bir tür olarak ele alırken dikkat çektiği ayrılıklar nelerdir?

Lejeune, günlüğü, ölüme kadar süren kontrolsüz bir anlatı olarak değerlendirir. Diğer otobiyografik metinlerinse, bir olay örgüsü ve kapanış içeren kurmacalar olduğunu düşünür. Otobiyografide, geçmiş, hayal gücünün önüne yalnızca küçük bir rezistans koyar, fakat bir kurgu oluşturmayı engellemez. Bu nedenle de kurmacaya daha yakındır. Oysa gelecek, kontrol edilemez ve müphemdir; dolayısıyla günlük yazarının plot üzerinde bir kontrolü olamaz (s. 201-206). Lejeune'e göre günlük, ilerlemeci bir anlatım taşır, bilinmeyen bir alana yönelmiş bir hareket içerir. Otobiyografiler gibi retrospektif bir bakış taşımaz, "an"ın aktarımıdır. Bu bağlamda da, sanatsal bir çalışma değildir, bir praksistir. Görünmeyen, içsel bir alanın monologlarıyla örülür ve bunu yaparken yazılan ile yazılmayan; yani içsel olanla dışsal olan arasındaki diyaloglardan beslenir. Bu diyalogların gözlemlenmesi mümkün olmayan bir sirkülasyonu içinden yazılır (s. 224-225). Lejeune'e göre, böylece diğer otobiyografik metinlerden ayrılan günlük, anti-kurmaca bir metin olarak, otobiyografik sözleşmeye sadıktır. Bu da bize Lejeune'ün, günlüğü, söylemin inşa ediciliğinin dışında tutarak düşündüğünü gösterir. Fakat *B.M.S.N.* romanı içerisinde kullanılan günlük türünün, söylemin tüm işlevlerinden yararlanılarak, yeniden-üretim için kullanılabilecek bir tür olduğunu, yukarıdaki örneklerle görmüş olduk. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'*ndaki maşist tahakkümün, kadınları kategorik olarak maruz bıraktığı yeniden-üretimin; günlüğün sözde güvenilirlik vaadiyle kurduğu *autodiegetic* anlatının sınırlı evreninde, tekelleşmiş bir sesin

perspektifiyle kurulduğunu artık biliyoruz. Bu bağlamda, türsel işlevi tartışırken, günlük türünün tercih edilmesindeki ideolojik işlevi vurgulayarak; günlük kullanımının, romanın çokseslilığinden ya da diğer ben-merkezli otobiyografi metinlerinden daha işlevsel olduğunu iddia etmiş oluyorum. Bu noktada, iddiamı desteklemek üzere, *B.M.S.N.*'de niçin diğer türlerden değil de, günlük türünden yararlanıldığına odaklanarak devam edeceğim.

3.3 Bakhtinyen karnavalı benliğinde taşıyan bir anlatıcı olarak Bay Muannit Sahtegi: Günlük türünün konstrüksiyon işlevi

Bu metinde bir kadın olarak Fatoş'a uygulanan sansür, hem birinci bölümdeki misojini ve maşizm pratikleriyle kategorik anlamda, hem de ikinci bölümde Efendi-Köle Diyalektiği'nin Bay Sahtegi'ye sunduğu eril tahakkümle diyalektik bağlamda uygulanır. Fatoş'un; protagonist-anlatıcı-yazar Bay Sahtegi'nin eril tahakkümü nedeniyle maruz kaldığı bu sansür, günlük türünün meşrulaştırma işlevinden yararlanarak kurulur. Bu bağlamda, Fatoş'u engelleyen, sansürleyen, bu metindeki roman türü değil, metnin kurmaca alanındaki günlük türüdür. Elbette eril bir dil ve anlatıcı üzerinden, roman türü içinde de bu tahakküm kurulabilirdi. Fakat *B.M.S.N.*'de günlük, bu tahakküme meşru bir zemin yaratır. Samimiyet vaat ederken muhatabını aldatır. Metni okurken Sahtegi'nin sınırlı perspektifinden ve misojinist önyargılarından etkilenerek tanıdığımız Fatoş'a, daha tarafsız yaklaşabilmek için, Sahtegi'nin yarattığı illüzyonu kırabilmek, metne sızan sansürü ve çelişkili anlatımları yakalamak, kronolojinin sürekli kırıldığı, zamansal sıçramaların akışı bozduğu bu metnin parçalarını dikkatle birleştirmek zorunda kalırız. Örneğin, metnin kapanışında gerçekleşen Fatoş'un arzu hamlesi, Bay Sahtegi'nin bize sunduğu edilgen, "korunmaya muhtaç kuş" imajıyla tamamen çelişkilidir. Bu hamlesiyle birlikte, yeniden düşündüğümüz Fatoş'un, babası hayattayken ve 30 yaşında kendi

geçimini sağlayabilen bir kadınken neden Sahtegi'yle birlikte yaşama kararı aldığını; Londra'da eğitim alma arzusunun, "Deve"sine sığınıp onunla kaçmak değil, kendi sınırlarını aşma ihtiyacı olabileceğini, alternatif bir okumayla tekrar değerlendirmemiz gerekir. Kronolojiyi bu soru işaretleriyle yeniden kurduğumuzda, Fatoş'un Sahtegi'ye duyduğu arzuyu, ancak Sahtegi'nin oto-sansürüyle kabaran öfkesini, şiddetini, nefretini bırakıp; Fatoş tutuklandığında ona sevgi ve şefkat göstermesi üzerine açık etmesi, oldukça anlamlıdır. Sahtegi'nin sadizminden kaçan Fatoş'un, bu sadizmin yerini şefkat aldığında geri dönmesi, "Mua'cığım" hitapları ve son sahnede Sahtegi serçe parmağıyla ağzından ateşini ölçecekken "önleyip" (s. 81) boynunu göstermesiyle; hem ezen-ezilen ilişkisinin hem de baba-kız ilişkisinin yerini yeni bir ilişki ihtimali alır. Fatoş'un Sahtegi'den gelen bir hamleye tabi olması, sessiz kalarak izin vermesi değil de, kendi hamlesiyle, Sahtegi'yi "önleyerek" kendi iradesiyle ona yön vermesi; metnin başından beri Sahtegi'nin çizmeye çalıştığı Fatoş imajıyla örtüşmez, ki bu da bizi, sansürün peşine düşmeye teşvik eden önemli bir ayrıntıdır.

Metnin bu sahneyle bitmesi, ayrıca, Sahtegi'nin oto-sansürüne neden olan "karşılıksız sevgi" (s. 15) kaygısının lağvedilmesiyle oto-sansürün kırılması ve metnin burada bitirilerek yayıma hazır hale getirilmesi açısından da önemlidir. Fatoş'un bu hamlesi, Sahtegi için hem bir "tanınma" zaferi, hem de arzularını meşrulaştıran bir karşılık imasıdır. Sahtegi'nin yayımlamak-yayımlamamak arasında derin bir çelişki yaşadığı, yargılanmaktan korktuğu bu itiraf anlatısı, Fatoş'un Sahtegi'ye cesaret veren hamlesiyle kapanarak, yayımlanması (yani arzunun itiraf edilmesi) mümkün/meşru hale gelmiş olabilir. Öyle ki, bu metnin tamamlanmış ve yayına hazır durumda olduğunu, hem Sahtegi'nin "Fatoş'a, bağışlaması dileğiyle" notuyla bu metne bir ithaf yazmış olmasından, hem de metnin sonundaki yazar

notundan çıkarabiliriz. Bu noktada şöyle bir akıl yürütme yapabiliriz: metnin sonundaki "(Çankaya – ANKARA, Şubat, 1989)" (s. 81) notu, yazar Bay Sahtegi tarafından da yazılmış olabilir, yazar Vüs'at O. Bener tarafından da. Ne var ki, bu notun, parantez içinde verilmesi, Bay Sahtegi'nin günlüğüne yeniden-yazım uygularken eklediği ifadeleri parantez içine almasıyla birlikte de düşünüldüğünde, yazar Sahtegi'ye ait olabilir. Eğer bu not metne dahilse, tıpkı girişteki ithaf gibi, yazar Sahtegi'nin bu notu Fatoş'un hamlesinin üzerine metni kapatarak düşmüş olması, metnin tamamlandığını ve yayın kararının verildiğini düşündürebilir.

Bu metinde, yazar, anlatıcı ve başkahramanın, tek bir kimlikte tekelleşmesi, tüm yazarsal kaygıları deneyimleyen ve metne geçiren bir anlatıcıyı da beraberinde getirir. Böylece üst-kurmacanın, kendine yazar olarak mesafe alan bir anlatıcının ve oto-sansür açmazlarının yarattığı benlik bölünmeleriyle karşılaşırız. Romanın çerçeve hikayesinde, Bay Muannit Sahtegi'nin bir günlük yazmak istemesiyle kurulan günlük anlatısının, kronolojik anlatım sınırlılığını yeniden-yazımla nasıl ihlal ettiğini ve geçmişi dönüştüren bir müdahaleye olanak yarattığını yukarıda göstermeye çalıştım. Bu müdahaleler, geçmişin yeniden inşası sırasında yaşanan varoluş krizleriyle artan benlik bölünmeleri, bazen anlatıcı Sahtegi'nin protagonist Sahtegi'yi anlatırken kendine aldığı mesafe; bazense yazar Sahtegi'nin anlatıcı ve protagonist Sahtegi'ye aldığı mesafe ile yaratılır. Anlatıcının tüm özeleştirileri, Özbilinç evresine geçmesiyle farkındalığının artması ve Fatoş'a uyguladığı şiddetten hemen eylem anından sonra uzaklaşan, kendine yabancılaşan tavrı, anlatıcı Sahtegi'nin protagonist Sahtegi'ye aldığı mesafedir. Yazar Sahtegi ise, günlüğün girişine eklediği notta, günlük anlatıcısı Sahtegi'ye ikinci tekil şahıs olarak hitap ederek eleştiriler yönelttiği, onu düzeltme girişiminde bulunduğu her hamlede, bu mesafeyi almış olur. Yukarıda örnekleriyle gösterdiğim bu mesafenin getirdiği benlik

bölünmeleri, aslında kronolojik olarak akması gereken bu günlüğü, parçalanmış, kesintilere uğrayarak zamansal olarak belirsizleşmiş, prolepsis ve analepsislerle özeleştirinin, itirafın ve savunmanın bir aracı haline getirmiştir.

Orhan Koçak'ın, Bener'in öyküleriyle ilgili tespiti de, *B.M.S.N.*'deki benlik bölünmelerini şöyle vurgular:

> Bener'de izlenim ânı kısa devreye uğramış gibidir; benzeyişi, mimetik dürtüyü tam yadsımaksızın, doğalcılığın dışavuruma dönüşeceği bir eşikte durur bu öyküler. (Kolektif, 2004, s. 17)
>
> Denebilirse paranoid (Bener'in kendi terimi) bir denetim, dolayısıyla biçim, her zaman içeriklerden önce gelir. "İç dünya"(öznellik) her zaman bir iç ayrışmayla, iç bölünmeyle birlikte gelir. Bener'de "iç", kendi bölünmesinin ürünüdür. Öznelliğin istilasını kaydederken bile, öznenin yekpare ve katıksız olduğu yanılsamasından muaftır bu metinler. (s. 19)

Koçak'ın ifadesiyle "öznelliğin istilası", Vüs'at Bener metinlerinin otobiyografik olduğu sanrısına düşen okurların gerekçesidir. Fakat Bener'in "öznenin yekpare ve katıksız" var olabileceği bir otobiyografi yazmaya yanaşmayacağı, aksine, modernizmin kutsal öznesinin öldüğüne inandığı açıktır. Nitekim bir "günlük" yazma amacıyla daktilo başına oturan ve sekiz yıllık bir süreç içinde kendine uyguladığı yeniden yazımlarla, anlatısal sapmalarla, satırlarca, sayfalarca süren parantezlerle, tiyatro metinleri ve Shakespeare'den Adalet Ağaoğlu'na uzanan metinlerarasılıklarla birlikte, bu metin, Bay Muannit Sahtegi'nin otobiyografisi yahut günlüğü olmak yerine; türsel geçişliliğin ve benlik bölünmeleriyle zenginleşen çok sesliliğin karnavalesk anlatısına dönüşmüştür. Parçalılığın ve geçişliliğin ortaya çıkardığı bu yoğun anlatı, Orhan Koçak'ın da işaret ettiği gibi bir "konstrüksiyon"dur aynı zamanda:

> Bu, […] iç bölünme ve temelsizleşmeyle ilişkilidir elbet. Ama böyle cümlelerin bir konstrüksiyon yasasının da ürünü olduğunu görmeliyiz. Kısaca, her öğenin bütüne bağımlı kılınmasıdır konstrüksiyon. Eğer özneyi ve metni başlatan işlem bir iç bölünmeyse, bölünme bu yapıtın oldurucu ilkesiyse, cümlenin de saf kalmasına izin yoktur. Öznelliğin(failliğin)

> gramatik ifadesinin en küçük birimi olan cümle, öznesinin iç deneyimini(burada, kırılmalarını) taklit edecek, kendi bütününe hizmet etmek adına öznel bütünsellik ve yekparelik yanılsamalarından uzak duracaktır. (Kolektif, 2004, s. 23-24)

Şimdi, Koçak'ın bu tespitini bir adım ileri götürmek istiyorum. Failliğin kırılmalarla parçalanması, failliğin gramatik ifadesi olan cümleyi ve metni de parçalı hale getirmiştir, der Koçak. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları'*nda, yukarıdaki tüm örneklerle artık söyleyebiliriz ki, parçalı bir faillik ve parçalı bir metinle karşı karşıyayız. Bu noktada, bu parçaları bir konstrüksiyon haline getirmek için günlük formunun seçildiğini iddia edeceğim. Öyle ki, aynı gün gerçekleşmiş olmasının dışında doğrudan hiçbir bağıntısı olmayan olaylar, öznel deneyimler, gazete manşetleri, televizyon haberleri, birbiriyle bağlantısız kişiler ve farklı türlere ait metinler; günlük formunda düşülen tarihlerin başlığı altına yığılmıştır. Düşülen her yeni tarihle, yeni bir bölüm haline gelen bu parçalar da, günlük formu içerisinde bütünsel bir metin haline getirilmiştir. Bu da bizi yeniden, Beebee'nin türe ait "kullanım değeri" ve "işlev" kavramlarını, bu metnin türsel tercihiyle birlikte düşünmeye sevk eder. Bir karnavala dönüşen bu günlük anlatısının parçalılığını, türsel geçişlilik örnekleriyle netleştirmek istiyorum.

Bu noktada anlatıcı Bay Sahtegi'nin bilincinin ve türün birlikte kaydığı söylemek, aşağıdaki örneklerle mümkün olacaktır:

> Tartışmaya açsam; sophstique, çürük mantık oyunlarıyla aynı savlar çıkarılacak karşıma, biliyorum, ama ne çıkar? […] Köleler piramidinin ustaları da, işçileri de, taşları da biziz. Basmakalıp törelerin, belki kalıtsal, zararlı göreneklerin, kast anlayışına, yazgıcılığa bağlı öğelerin kökü kazınıncaya dek bu böyle gidecek korkarım. Toplumun sağlıklı, yeni, katılaşamaz, gelişmeye açık bir esnek yapıya kavuşturulması, durağanlığa, kesinliğe, bağnazlığa yenilmez bir yaşam biçiminin benimsenmesi, benimsenmekten de öte doğa yasalarınca gibi yaşanması, kim bilir daha nice yüzyılların sorunu olarak sürüp gidecek! ÜHÜ, ÜHÜ, ÜHÜ! (s. 42)

Bu pasajda, Sahtegi, kendi iç çelişkilerini, sofistik akıl yürütmelerini, bireysellikten toplumsallığa varan bir söylem içinde, adeta bir söyleve, bir bildiriye dönüştürmüş gibidir. Ancak bu dili de koruyamayacak, kendisini alaysayan, sürekli dert yandığı "kadın ağlaklığına" sığınan bir ironiyle "ÜHÜ, ÜHÜ, ÜHÜ!" diye bu monoloğu kapatacaktır. Bir isyandan, değişimden, dönüşümden söz ederken, bunun daha nice yüzyılların sorunu olarak sürüp gideceği imasıyla yeniden melankolisine sığınır. Sahtegi'nin bilinç akışları, anlatının dilini ve türünü değiştirme girişimlerini de böylece beraberinde getirecektir. Peki bu türsel geçişliliğin izini sürebilir miyiz? Yani anlatı, bizi bu türlere, türe ait ontolojik bir zorunlulukla mı götürür; içerik ile biçim nasıl bir sözleşme üretiyor olabilir?

Sahtegi'nin günlük anlatısına, şiir, mektup, dilekçe, tiyatro gibi farklı türler de metne dahil olurlar. Şiirler, Muannit Sahtegi'nin çoğunlukla Fatoş'a yazdığı (kurmaca) şiirlerdir ve günlük formu dahilinde, anlatı içerisinde birden karşımıza çıkarlar. Bu şiirler Fatoş'a yönelen gizli ve yoğun cinsel arzunun ifade edildiği, kısa ve yoğun parçalar olarak göze çarpar:

> Hiç eskitmeyecek beni bana benzeten hoyratlıklar!
> Umdum çocuk sokulganlıkları eprimez,
> Kendi saf yoksulluğu doyurur karınca yiyenleri,
> Seni ben yeter dalgınlıklarımdan aldım koynuma,
> Sabah dağınıklığı cücedir güneşsizliklerde,
> Çoğaltmaktan kaçma, çoğaltılmaktan,
> Tanrılar ahmaklığı, yalvaçlık yaratır. (s. 39)

Sahtegi'nin bu şiire, Fatoş'un evinden "kovulduktan" hemen sonra, "yazsam ya, elimden ne geliyor başka?" (s. 39) diyerek yer vermesi anlamlıdır. Hiçbir reel düzlemde Fatoş'a açıklayamadığı arzularını, gizli bir ikinci tekil kişiye seslenerek şiir düzleminde dillendirmektedir. Sahtegi'nin şiirin imgesel ve metaforik evrenine

sığınarak, arzularını dilsel alanda var ettiğini düşünebiliriz. Böylece şiirin, dilin gramer yapısını aşan ve ihlale olanak sağlayan dizilimi, imgeler, sözcük oyunları, yeni bir anlam evreni sunar anlatıcımıza. Bu nedenle, Oğuz Atay gibi çözümsüzlüklerle uğraştığını anlatırken, aniden yedi satırlık bu şiirle araya giriverir, ardından da "Bölündüğü yerden sürdüreyim bari."(s. 39) deyip günlük anlatısına devam eder. İthaftakiyle birlikte, dört şiir çıkar karşımıza. Ayrıca, Feride'ye yazılmış bir mektup, Fatoş'la mektuplaşmalarının bir kısmı ve farklı savcılıklara yazılmış dilekçeler de araya girecektir. Nazike'nin "*Oyun İçinde Oyun"* isimli tiyatro metnindeki diyalogların bir bölümü de, günlüğe yerleştirilmiştir. Bay Sahtegi, bu oyunun galasına gider. Nazike'nin yazdığı belirtilen oyun, bir gömütlük bekçisi ile bir ziyaretçi kadın arasındaki büyülü gerçekçi denebilecek diyaloglarla kurgulanmıştır. Yine yoğunlaştırılmış bir "zaman" açmazı, "yanılgı", "anlatmak", "susmak", mitolojik tanrılar Afrodit ve Zeus ve "oyun" metaforu gibi anahtar kavramların sıralanması ile kurulmuştur. Bir sayfalık diyaloglarla, tüm bu kavramlara atıfta bulunan anlatıcı, okurla da bir anlam oyunu oynuyor gibidir. Bay Sahtegi'nin tüm obsesyonları, Freudiyen bir rüya okumasını anımsatacak biçimde, bir rüya yerine bir tiyatro metninin hayali diyaloglarında üst üste yığılmıştır. Oyunun zamansız evreni, kesik ve kısa konuşmalarla yaratılan mistik üslubu ve bilinç akışıyla ilerleyen diyalogları; Sahtegi'nin obsesyonlarını vurgulayan bir rüya okumasına açacaktır metni:

> Ziyaretçi Kadın: Anlatın.
> Gömütlük Bekçisi: Sevmem. Duyun.
> Z.K. : Zamanı nasıl dışladınız?
> G.B. : O beni dışladığında.
> Z.K. : Susmayabilirsiniz.
> G.B. : Niçin?

[…]

Z.K. : Kucaklaşalım.

G.B. : Gerekmediği için.

Z.K. : Kesinlikle.

G.B. : Oyun? (s. 62)

Diyaloglar ilerlerken, "Oyun?" sorusuyla kesintiye uğratıldığında, öncelikli olarak iki anlam çıkarabiliriz. İlki, Sahtegi'nin, adıyla müsemma sahteliğinin, gizli arzularını bastırarak yasal babası olduğu Fatoş'tan saklanma halinin yarattığı "oyun" imasının, gömütlük bekçisinin ağzından verilmesi ihtimalidir. Öyle ki, Fatoş'la tüm ilişkisi bir "oyun" gibi okunmaya müsait; benliğin değil, bürünülen kılığın sahnelendiği, kimliklerin gizlendiği bir ilişkidir. "Oyun?" sorusuyla ilgili ikinci okuma ise, bu diyalogların neliğinden şüphe eden okurun "Hani bir oyun okuyacaktık, nerede oyun?" serzenişine de cevap niteliği taşımasıdır.

Anlatıcının günlük formundan şiire, kendi şiirlerinden Shakespeare'e, sonra Shakespeare'e bir satır daha ekleyerek yeniden yazım uygulamaya, birden tiyatroya veya üç yıl öncesine, beş yıl sonrasına geçebilmesini sağlayan en işlevsel öğe, bilinç akışıyla gelişen anlatısal sapmalardır:

> Güya Nazike'li, Susan'lı gece anlatılacaktı. Anlatayım bari. (s. 31)
>
> Ne diyordum? Ha, […]. (s. 30)
>
> İlk parantezi kapattım. Ellerim titremeye başladı. (Rakı zemzemleşecek yakında. Koş al, bir binlik. […] Gülmeyelim, düşeriz! Şu ikinci panrantezi de kapatmazsam yarım saate varmaz, zom olup cam çerçeve indirme eylemlerine kalkışabilirim, o nedenle kapat kapat, ikincisini de, zira burnumun direği kırılıyor.) (Üçüncü parantez, "Asala canileri, Tahran'da elçiliğimizin sözleşmeli sekreteri Işık Yönder'i başından ağır yaraladı." […] 29 Nisan 1984, saat 17:00 haberlerinden.) Haberleri bir ucundan dinleyerek yazmayı sürdüreyim en iyisi. On beş dakika geçti çarçabuk. (s. 37)

Yukarıdaki ilk iki alıntıda, bu metinde sıkça rastlanan anlatısal sapmaların sonunda, anlatıcının kendini telkin ederek, anlatıya geri dönüşlerini görüyoruz. Son örnekse, bir meseleye daha işaret ediyor: Parantez kullanımı. Anlatıcı günlüğüne uyguladığı

yeniden yazım argümanlarını göstermek üzere parantezi araçsallaştırıyor ve yeni düzenlemeler parantez içinde günlük satırlarının arasına yerleştiriliyor. Ancak görüldüğü gibi, yeniden yazımda da yine anlatısal sapmalar, yazım sürecine dair bilgi sızdırmalar, iç monologlar sürer ve bilinç akışı, günlüğün kronolojisinin bozarak, tarihleri iç içe geçirerek zamanı belirsizleştirir.

Bir konstrüksiyona dönüşen günlüğün, üst-kurmaca alanına geçerek bu konstrüksiyonu zenginleştirdiği bir başka araç da, metinlerarasılıktır. Yazma anındaki tüm etkilenmeleri, Barthes'ın kavramıyla "*déjà lu"*yu (1967) kabul etmiş durumdadır. Sahtegi. "Onarım budalası, mızıkçı daktilo"sunun başında yazarken, "Ellerim de, kim bilir kimden kollarıma dikilmişti."(s. 13) diyecektir. Anlatıcı tarafından doğrudan gönderimlerle sağlanan metinlerarasılık örneklerini şöyle sıralayabiliriz:

> En iyisi götiçi kadar mutfaktaki patlayacak da beni paramparça edecek korkusunu bir türlü yenemediğim piknik tüpünün düğmesini açayım sonuna dek, yatayım ölüme, ne bu be! *Adalet Ağaoğlu* yatar da ben yatamaz mıyım? (s. 71)
>
> Senin o köpeksi gülüşümlerinin, *Çehov* gözlüklerinin ardında yatanın, öyle ahım şahım yaşam saltanatı olmadığını, hiçbir şeye güvenmeyerek söylememe izin ver. (s. 12)
>
> *Oğuz* gibi, "Acele ettiği için geç kalma telaşı içinde" olmalı. (s. 39)
>
> Ne saçma, gülünç şu savunma mekanizması. *Adler'*i yeniden mi okumalı ne yapmalı? (s. 40)
>
> Günlerdir *Ze Orocco* ile kayığı *Rosinha** arasındaki büyük sevda içimi kavurdu durdu, neden öylesine sağlıklı deliremiyorum?
>
> *Vasconcelos'un *Kayık* adlı romanındaki baş kişiler. M.S. (s. 75, yukarıdaki tüm alıntılarda italik vurgular yazara aittir.)

Metin, bu örnekleri çoğaltmaya oldukça müsaittir; yazma sürecinin, anlatıcı-yazar iç içeliğinin, pek çok yazarsal öğenin ve metin dışı gerçekliğe atıfların metnin içine sızması gibi, başka metinlerle de sıkı bir etkileşim halinde olduğunu görürüz.

Mihail Bakhtin, "kamuya açık bir alanda ortaklaşa bir icraat" (Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, s. 235) olarak tanımladığı "karnaval"ın doğasındaki çokseslilik, Sokratik diyaloglar ve manippea (*manippean satire*) ile başlatır ve Dostoyevski'nin çoksesli romanıyla da karnavalın edebiyat sahasına girdiğini düşünür (Bakhtin, 2014, s. 294). Bakhtin'e göre, roman "ben" ve "öteki" diyalektiğine dayanan, ancak bunu bir senteze ulaştırmak yerine, özgürleştirici bir çokseslilik olarak sunan bir yapıya sahiptir. Diğer tüm türlerin parodisi olarak roman, farklı bilinçlerin kendi seslerini duyurduğu bir ortam yaratır (Bakhtin, 2014). *B.M.S.N.*'yi bu bağlamda düşündüğümüzde, Bay Sahtegi'nin kendi içindeki benlik bölünmeleriyle, bilinç evresinden öz-bilinç evresine geçme çabasındaki gel-gitlerle, öz-eleştiri, kendi kurduğu oto-sansürü kendi kendine lağvetme, itiraf etme ve kendine yeniden-yazım uygulama aracılığıyla yarattığı benlik çeşitlenmelerini, çokseslilik kendi benliğinde toplaması olarak yorumlayabiliriz. Öyle ki, başkahraman, anlatıcı ve yazar kimliklerini kendinde toplayarak yarattığı tekelleşmeyle, karnavalesk çeşitlenme/çatışma halini kendi sesinde yaratmıştır. Monolojik bir anlatı sunan Bay Muannit Sahtegi, çokseslilik kendi benliğinde yaratan bir bilinç yarılması, benlik parçalanması ile kendi kimliğini bir konstrüksiyona, bir karnavala dönüştürür.

B.M.S.N.'deki türsel geçişlilik de, Sahtegi'deki karnavalesk parçalanmanın araçlarından biridir. Sibel Irzık türsel geçişlilik ve karnavalesk anlatım ilişkisini, *Karnavaldan Romana* için yazdığı önsözde şöyle değerlendirir:

> [Edebi türler arasındaki] [b]u iç içe geçiş ve kural tanımazlık, zorunlu olarak her bir türün kendi bütünlüğünü ve kuralarını sarsar, geleneksel anlamıyla tür kavramının alaşağı edilmesine neden olur. (s. 12)

Sahtegi'nin günlüğünde, arzu durumunu ifade etme biçimindeki tercihe göre, aniden şiir türüne geçmesi ya da yazdığı bir dilekçeyi metne eklemesi, hem o türün özerkliğini bir başka türün içine taşıyarak ve araçsallaştırarak sarsmış, hem de

günlük türünden beklenen kronolojik akışı sekteye uğratan, anlatımı bölen bir kesinti yaratmış olur. Böylece, türsel geçişliliğin, her bir türün kendi sınırlarına karşı bir ihlal girişimi olması, *B.M.S.N.*'deki günlük anlatısının, Koçak'ın da yukarıda alıntıladığım "türden beklenen özellikleri ihlal eden bir metin" ortaya çıkardığı yorumu anlam kazanır. Karnavalesk yapının türün sınırlarını lağveden yapısına Bakhtin de şöyle yaklaşır:

> Karnavallaşma, tür-şekillendirici bir öneme de sahipti; yani, bir yapıtın yalnızca içeriğini belirlemekle kalmıyor, aynı zamanda türüne ilişkin temellerini de belirliyordu. (s. 235)

Bu bağlamda, metindeki türsel çeşitliliğin, günlük türünün konstrüksiyon işlevi ile bir araya getirilmesi, Bay Sahtegi'nin bilincindeki parçalanmışlığın, türü şekillendirme hamlesi olarak değerlendirilebilir. Günlük türünün tanımı gereği anın yazımını içeren yapısı da, yeniden-yazım uygulamasıyla bozularak, iki farklı sesin, iki farklı bilinç evresinin, iki farklı tarihin bir araya geldiği bir çoğulluğa dönüşür. Böylece bir yandan, türsel geçişlilik ve Bay Sahtegi'nin kendi sesini benlik bölünmeleriyle çoğaltması karnavalesk bir anlatı yaratırken; öte yandan da, bu karnaval, kronolojik ben-anlatı tanımını ihlal ederek, çok parçalılığın bir konstrüksiyon olarak bir arada toplandığı bir benlik/bir günlük yaratır.

Todorov'a tür meselesi üzerinden yeniden dönersek, metnin, dahil olduğu türün kurallarını reddetmesi, o türe içkin olmadığını ya da modern anlatılarda artık tür kavramının olmadığını göstermez; çünkü ihlal, kuralın varlığını gerektirir (Ed. Duff, 2000, s. 194). Todorov'un bu yaklaşımı, tür meselesine, bir orijin arayışıyla değil, değişimin (*transformation*) izini sürmek üzerinden bakmasıyla temellendirilebilir. Türlerin, diğer türleri bozarak, onların yerine geçerek ve farklı kombinasyonlar geliştirerek var olduğunu iddia eden Todorov, söylemin de dilsel materyallerin ötesinde, nesneyi yeniden tanımlayan, şekillendiren bir tahakküm

taşıdığını kabul eder (s. 197). Todorov'un türsel ihlalle ilgili bu değerlendirmesinden hareketle, günlük türünden beklenen kronolojik yapının, *B.M.S.N.*'de ihlal edilmesi, bizi Beebee'nin türsel işlev kavramına götürür. Bu bağlamda, *B.M.S.N.* metninde, bir yandan yarattığı güvenilirlik ve samimiyet illüzyonundan yararlanmak adına günlük türünün varlığına duyulan ihtiyaç; öte yandan da günlüğün yeniden yazıma uğramasıyla parçalı, iki farklı anlatı düzlemine olanak tanıyan, sansürün ve itirafın iç içe geçtiği bir anlatısal zenginlik, bu ihlalin işlevini açıklar. Yani günlüğün bu metindeki, tarih düşülerek yaratılan biçimsel varlığı, otobiyografik sözleşmenin sağladığı illüzyondan yararlanırken, yıllar sonra günlüğünü yeniden yazmaya girişen bir karakterin kurgusal varlığı da üst anlatıya olanak yaratır. Böylece hem günlüğün türsel işlevinden, hem de türsel ihlalin sunduğu anlatısal unsurlardan (yeniden yazım, anlatısal sapma, geriye dönüş, ileriye atıf, şiir, mektup, tiyatro, dilekçe metinleri arasında türsel geçişlilik gibi unsurlardan) yararlanılır. Bir yandan Sahtegi'nin yaşadığı benlik bölünmeleri, aradan geçen yıllarla kendine mesafe alarak başladığı yeniden-yazımın metni çok katmanlı bir hale getirmesi, öte yandan da türsel geçişliliğin yarattığı parçalılık, günlüğün bir konstrüksiyon işlevi görmesiyle bir araya getirilir. Ayrıca günlük kullanımı, kısa ve sık aralıklarla yapılan zamansal sıçramalar ve yeniden-yazımın zamansal düzlemi iki çizgi halinde ilerletmesiyle, otobiyografik bir metnin gerektirdiği kronolojik, tek sesli ve retrospektif yapıya aykırı bir anlatı yaratma olanağı sunar. Böylece, Efendi-Köle diyalektiğinin getirdiği özbilinç evresine geçiş süreci, tanınma isteği, bunu eylemsel olarak gerçekleştiremeyen öznenin, Hegel'in vurguladığı gibi dilsel alanda faillik edinmeye yönelmesi, Foucault'un "söylem" kavramıyla ele aldığı dilsel tahakküm, Sahtegi'nin hem başkahraman, hem anlatıcı, hem de yazar olabildiği bir günlük anlatısıyla bir konstrüksüyon olarak bir araya getirilmiştir. Günlük türünün biçimsel özelliklerinden

yararlanılarak bir arada tutulan parçalılığın, kendi özyaşam anlatısını aktarma görünümü altında, metinde yer alan tüm karakterlerin ben-anlatıcının monolojik perspektifinden anlatılmasının, Lejeune'ün güvenirlik kavramıyla birlikte yarattığı illüzyon da, günlüğün en önemli anlatısal işlevi olarak muhatabını etkiler. Tam da bu nedenle, Bay Muannit Sahtegi'nin Notları romanda, "anti-kurmaca" bir tür olan günlük formundan yararlanıldığını söyleyebiliriz.

Böylece, birinci bölümde göstermeye çalıştığım maşist evrenin, Bay'lığıyla kendini ilan eden, şiddetiyle bir faillik kazanmaya çalışan, Öteki tarafından tanınma ihtiyacıyla kendini anlatma telaşındaki Bay Muannit Sahtegi'nin "autodiegetic" anlatısı amacına ulaşmış ve son sahneye gelene kadar Fatoş'un hamlesini, "kendisinden beklenmeyecek" biri faillik olarak algılamamızı sağlayacak algı yönetimini başarıyla metne yedirmiştir. Metin içi evreni yalnızca Sahtegi dolayımında tanıyabildiğimiz sabit odaklanmasıyla, Sahtegi'de tekelleşen seslerin aslına ulaşamayışımızın yarattığı illüzyonla, bu metin Sahtegi'nin maşist ontolojisinin savunma metni olarak karşımızdadır. Böylece, türsel tercihin metnin muhatabı üzerindeki yönlendirici tahakkümünü görmek, türsel işlev tartışmaları adına önemli bir vurgudur. Bu bağlamda, türlerin, "kadın yazar"-"erkek yazar" ya da "eril anlatıcı"-"dişil anlatıcı" otoritesine/söylemine ait olmadığını, cinsiyetçi algıların kanona yön vermek adına ileri sürdükleri cinsiyetli tür tezlerinin aksine; her türün, kendine içkin özellikleriyle, anlatıcıların elinde işlevselleştiğini vurgulamak istiyorum. Bay Sahtegi'nin, verili cinsiyet rollerini hem Fatoş'a hem de muhatabına dayatarak kurduğu bu anlatısal evreni, bir de Fatoş'un perspektifinden görmek, şüphesiz, ilginç olurdu. Her anlatıcı, her anlatım, yeni bir söylem alanı sunar, her söylemse yeni bir tahakküm. Hegel'in terminolojisiyle bu kaçınılmaz "prestij savaşı", dilsel alandaki faillik arzusunu, metinlere her daim yansıtacak. Türlerse, tüm

ihlallere, Borges'in türsel saklambaç oyunlarına, Bener'in karnavalesk konstrüksüyon girişimlerine, lağvetmelere ve yerine geçmelere rağmen, Thomas O. Beebee'nin estetik anlatımıyla, tıpkı gökyüzündeki kararsız yıldız takımları gibi, iç içe, bir arada, her biri kendine özgü işlev ve kullanım değerleriyle, var olmaya devam edecek.

SONUÇ

Eril söylem ve tahakkümün şekillendirdiği *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* romanı, günlük türünden yararlanarak yarattığı güvenilirlik illüzyonuyla, protagonist-anlatıcı-yazar Bay Sahtegi'nin ben-anlatısının sunduğu fallogosantrik evreni meşrulaştırmaya çalışır. Kendi günlüğüne, üç yıl aradan sonra uyguladığı yeniden-yazımla birlikte bir yazar kimliği edinen Sahtegi karakteri, günlüğünü yayınladığında ulaşacağı olası muhataplarına karşı, ensest tabusunun ve Fatoş tarafından tanınmamanın imkansızlaştırdığı cinsel arzularını, oto-sansürle gizleme çabasındadır. 28 Mayıs 1984 tarihli notunda, dönemin cumhurbaşkanı Kenan Evren'le ilgili bir habere rastladığında, ironik bir dille, "Bu günlük basılırsa düşüncelerimi kağıda aktaramayacağım. Çünkü korkuyorum. Korku benim doğal, anayasal hakkım değil mi? Bu hakkıma saygı duyulması gerekmez mi? (s. 43) savunusu yapması da, Sahtegi'nin, bir başka otoritenin baskısı, ensesti yasaklayan toplum ahlakının kırmızı çizgileri ya da Fatoş'un tanımadığı karşılıksız aşkı söz konusu olduğunda, oto-sansürünü meşrulaştıracak bir gerekçe gibidir. Alıntıladığım bu cümlede, Evren'in yarattığı baskıyı, bu baskıya boyun eğmek zorunda bırakıldığını ilan ederek eleştiren Sahtegi, oto-sansürü peşinen kabullenmiştir. Haberle ilgili hiçbir değerlendirme yapmadan, bir "uyku ilacı" alıp yatar. Dönemin siyasi atmosferine ve sansüre vurgu yapması, elbette bir eleştiri biçimi olarak değerlendirilebilir; ancak oto-sansüre de boyun eğmiştir. Fatoş'a duyduğu arzu ve ensest tabusu üzerinden toplum ahlakı söz konusu olduğunda da, yine susmayı, gizlenmeyi, oto-sansürü tercih eder. "Bu günlük basılırsa, … korkuyorum." cümlesiyle dillendirdiği kaygılarından kurtulmak üzere, günlüğü yayınlamadan önce, kendine bir yeniden-yazım uygulama kararı aldığı anda, düşüncelerini bir oto-sansürden geçirerek iletmeyi kabullenmiştir.

Günlük formundaki ben-anlatısının samimiyet vaadiyle tahakkümünü meşrulaştırmaya çalışarak, Fatoş'u kendi gerçeklik algısı dahilinde yeniden-üretime maruz bırakması, yazar Sahtegi'nin başvurduğu ideolojik bir tercih, işlevsel bir anlatım stratejisidir. Bir yazar olarak Sahtegi'nin, yayınlamayı düşündüğü bu günlüğün potansiyel muhataplarına karşı, kendini Lejeune'ün sözleşmesiyle güvenilir kılması ve bundan yararlanarak gerçekliği kendi hafızasının suiistimali ile muhatabına aktarması, Bay Muannit Sahtegi'nin adına, kimliğine içkin bir özellik olarak belirlenmiş ve ilan edilmiştir. Bay Muannit Sahtegi, "sahtecilikte diretecek"tir. Bu nedenle, bir yandan, bu romanın bir anlatım stratejisi olarak günlük formunu tercih ettiğini ve bu yolla eril söylemi meşrulaştırmaya çalıştığını düşünmek mümkündür; öte yandansa, yazar Bay Sahtegi'nin günlüğünün, yazar Vüs'at Bener tarafından bir roman olarak sunulması, Sahtegi'nin gerçeklik evrenini ve güvenilirliğini lağveden bir hamle olarak da okunabilir. Yazar Bay Sahtegi'nin kendi muhatabıyla, yani günlüğünün potansiyel okurlarıyla imzaladığı güven anlaşması, Bener'in kurmaca imasıyla birlikte alaşağı edilir. Böylece Sahtegi'nin güvenilirliğini tartışmaya açan, günlüğün sunduğu gerçeklik evrenini müphemleştiren ve metnin kurmacalığını ilan eden "roman" türü, okurlarını, bu metindeki eril dil ve söylemi sorgulamaya davet eder. Yazar Bay Sahtegi'nin günlük anlatısıyla yaratmaya çalıştığı güvenilirlik illüzyonu, roman türünün kurmaca düzlemiyle eritilir ve Bener, kendi okurlarına, Bay Sahtegi'nin günlüğünün sunduğu gerçekliğin güvenilirliği hakkında bir uyarıda bulunmuş olur. Böylece, bu tezin amaçladığı, Bay Sahtegi'nin kurucu tahakkümünün altını oyan, eril anlatıcının kadın temsillerine şüpheyle yaklaşacak bir okuma olanaklı hale gelir. Bu okumayla, Sahtegi'nin seksen sayfa boyunca ilan edemediği cinsel arzusunun, Hegel'in terminolojisiyle "dilsel alana geçerek failleşme ihtiyacı"na karşılık, son sayfada Fatoş'un metni kapatan

hamlesiyle kendi failliğini ilan ederek Sahtegi'nin anlatısını tersyüz ettiğini düşünmemiz de mümkün olur. Öyle ki, Sahtegi'nin temsiliyetini üstlendiği Fatoş'un, aciz ve pasif bir "ikinci cins" olarak imlendiği mağduriyet anlatısı, arzulu bir kadının kendi "ben"ini arama hikayesine dönüşür. Birbiriyle çelişen bu iki Fatoş temsili, Sahtegi'nin sansürünün ve söylemindeki erkek-egemen tahakkümün metnin muhatabına dayattığı gerçekliğin, sorunlu ve müphem bir gerçeklik olduğunun işaretidir.

Sahtegi'deki bu çelişkinin sebebi, kadın özneye karşı giriştiği prestij savaşının varoluş krizleridir. "Karşılıksız sevgi" kaygısının yarattığı melankoliyle, arzusu sadizme dönüşen Bay Sahtegi'nin, aylık bütçe hesaplarının gerginliği ve yaşlanma serzenişleriyle birlikte gelişen cinsel iktidarsızlığının "yenik boğuşma"sı, maşizme varan erkeklik krizlerini de beraberinde getirir. Kadın temsillerinin eril söyleme hapsedildiği, günlük türünün sübjektif anlatısı yoluyla yeniden-üretime uğradığı bir anlatı kurulur. Paul Ricoeur'ün *Hafıza, Tarih, Unutuş*'ta, "bilincin sansürü" ve "hafızanın suistimali" kavramlarıyla irdelediği ya da Bergson'un "saf-anı" ve "anı-imge" kavramlarıyla birbirinden ayırarak "iki ayrı hafıza" teziyle ortaya attığı belleğin ideolojik tercihleri (Ricoeur, 2012), bir anlatı stratejisi olarak Sahtegi'nin günlüğünde kullanımdadır. Bay Muannit Sahtegi'nin anlatısına dahil etmeyi tercih ettiği olaylar, gazete haberleri, metinlerarası göndermeler, kadınları kategorik olarak "imge"leştirirken tercih ettiği "dolgun dudak", "doğurgan kalça" temsilleri, anlatı sırasında düştüğü bilinç akışları ve anlatısal sapmalar; her hatırlama ve unutma durumu, bir anlam ve işlev içerir. Sahtegi'nin yeniden-yazımında olduğu gibi, retrospektif otobiyografik anlatıların kurduğu gerçeklik, dilsel alanda yeniden üretilen bir söylemden ibarettir. Bu bağlamda, Sahtegi, iktidarsızlık ve "karşılıksız

sevgi" çekinceleriyle eyleme geçemeyerek kuramadığı failliği, "autodiegetic" sesin sağladığı tahakkümden yararlanarak dilsel alanda kurmaya çalışır.

Öte yandan Fatoş, son sahnede boynunu göstererek, kendi eylemselliğiyle "arzulayan bir kadın özne" olarak, failliğini kurmuştur. Sahtegi'nin maşist evrenindeki "edilgen ve muhtaç kadın" imgesiyle sansürlenen Fatoş'un, arzularını ilan eden bu hamlesi, kadın öznenin, Sahtegi'nin yansıttığının aksine, kendi failliğini taşıması adına önemli bir noktadır. Sahtegi'nin varlığının "tanınması" anlamına da gelen bu hamle, metni sonlandıracak kadar anlamlı bir kırılma yaratır. Böylece, tanınma, Sahtegi'nin, arzularının itiraf anlatısı olarak kurguladığı yeniden-yazılmış günlüğünü, metnin içinde bir yazara dönüşerek belirttiği "yayınlama" isteğini meşrulaştırır. Kendi ben-anlatısına uyguladığı oto-sansürle Fatoş'tan gizlediği cinsel arzu, Fatoş'un hamlesiyle birlikte ilk kez karşılık bulur. Fatoş'un Sahtegi'yle arasındaki arzu ve tanınma ihtiyacı temelinde kurulan diyalekt, ilk kez, son sahneyle birlikte eylemselliğe dökülür. Böylece, Hegel'in öngördüğü gibi, doğası gereği kendini lağveden ezen-ezilen ilişkisi, bu sahneyle, Sahtegi'nin efendiliğini, Fatoş'unsa köle ahlakını yıkıma uğratır. Anlatının eril tahakküm içeren monolojik sesinin de, bu noktada, kendini lağvederek, anlatıyı sonlandırmayı tercih ettiği düşünülebilir.

Fatoş'un son sahnedeki arzu ilanını olanaklı kılan faillik, Sahtegi'yle yasal ilişkilerinin sınırlarını aşma ve kendini gerçekleştirme arayışının da kaynağıdır. Metin boyunca, Sahtegi'nin "kanadının altında" olmak yerine, kendi eğitimine, kendi varoluşuna ve kendi kadınlığını tanımaya yönelen çabası da, bu failliğin işaretleri olarak okunabilir. Sahtegi'nin Fatoş'u kıskanarak "sormadan anlatıyor" diye serzenişte bulunduğu sevgililerinin her biriyle, Fatoş, yeni bir heyecan içinde, yeni bir hayalin peşindedir. Bu bağlamda, dolaylı olarak varlığından haberdar olduğumuz

bu ilişkiler, Fatoş'un arzulayan bir özne olarak varlığının ve failliğinin de metne sızan yansımalarıdır. Sahtegi'nin Fatoş tarafından günlüğün kapanışına kadar "tanınmaması"na ve cinsel isteğini oto-sansürle gizleyerek "yaşanamayan arzu" melankolisiyle boğuşmasına karşın; Fatoş -metnin bize dayatmaya çalıştığının aksine- Sahtegi gibi edilgen değil, sürekli faillik içinde olan bir kadın öznedir. "İkinci emekliliğini yaşamaya hazırlanan" Sahtegi'nin yıllar boyunca aynı masada, aynı "mızıkçı daktilo"suyla yazdığı günlük anlatısı süresince, Fatoş, aşklar yaşar, Sahtegi'yle yaşamayı bırakarak bir başka eve taşınır, ideallerinin peşinden Londra'ya gider, sürekli bir arayış ve inşa halindedir. Fakat eylemsellik içindeki kadın öznenin, eril söylem tarafından pasif bir "ikinci cins" olarak imlenmesi, sessizleştirilmesi, failliğinin sansürlenmesi, eril tahakkümün boyutunu gösterir. Bu nedenle bu tez, Lejeune'ün günlük türüne atfettiği güven sözleşmesine dayanarak tüm sesleri kendinde tekelleştiren Bay Sahtegi'nin kurduğu sübjektif gerçekliğe teslim olmak yerine, Fatoş'un metne sızan eylemselliğine, "Fırsat ver!" cümlesinin özgürlük istencine odaklanarak, Fatoş'a objektif bir perspektiften bakmaya, Efendi-Köle Diyalektiği üzerinden yeni bir anlamlandırmaya kapı aralamaya çalışır. Fatoş'un, anlatıcının misojinist yorumlarıyla anlamı saptırılan cümlelerine ve eylemlerine daha dikkatli yaklaşmak, yeni bir okumaya alan açar. Örneğin, Fatoş'un Londra'ya gidişi, Sahtegi'ye göre "deve"sinin peşinde savrulup gitmekten, Sahtegi'yi bırakıp bir başka erkeğin kanadının altına koşmaktan öte bir anlam taşımaz. Bu gidişin amacı, ideali üzerinde durulmaz. Hatta Rezzan'ın doktora eğitimi üzerinden yapılan dolaylı bir göndermeyle, Fatoş'un müjdelediği bir haber, "Rezzan'ın doktora saplantısının ilk aşamasını başarıyla atlatması" (s. 59) olarak not düşülür. Erotik fantezileri, öfke nöbetleri, sadist şiddetiyle sapkınlığını ilan eden; yaşlanma ve iktidarsızlık kaygısıyla erkeklik krizlerine giren, maddi yetersizlik saplantısıyla kahrolup Kızılay'da kendini

simit satarken tahayyül eden Sahtegi'nin, Rezzan'ın doktora yapma isteğini bir "saplantı" olarak tanımlaması, şüphesiz, Londra'da eğitim alma idealindeki Fatoş'un failliğini küçümseyen bir tahakküm içerir. Fatoş'un ayrı bir eve taşınması sürecinin, anlatıya dahil edilmemesi de, benzer bir tahakküm olarak yorumlanabilir. Sahtegi'nin "bilincinin sansürü" (Ricoeur, 2012) daha önce birlikte taşındıkları evde, "kadınca" işlerle uğraşması, titizliği, plastik değil melamin tabak kullanma zaafı, plastik eldivenleri sayfalarca anlatılan Fatoş'un, özerkliğine attığı adımları, hayallerini ve ideallerini aktarmaz, dillendirme ve anlamlandırma gereği duymaz. Sahtegi'nin maşist ontolojisini sarsacak her özerklik girişimi, yalnızca öfke ve suçlama eğilimi yaratır. Fatoş'un failliğini böylece sansürleyen Sahtegi, Londra'ya gitmeden önce hazırlayıp bıraktığı yemekleri buzdolabında bularak, Fatoş'u, yokluğunda bile mutfakta var eder. Fatoş, Sahtegi'nin hafızasında, Bergson'un "anı-imge"si olarak mutfakta kalmaya mahkumdur. Bu bağlamda, Fatoş'u Londra'da doktora yaparken değil de, mutfakta yemek yaparken imgelemeyi tercih eden Sahtegi'nin yeme eylemiyle kurduğu ilişkiyi irdelemek, "mutfaktaki kadın" fantezisinin gerekçelerini aydınlatabilir.

Sahtegi, metin boyunca, "kopasıca gırtlak giderleri"nden sürekli hayıflanır. Yeme eylemi de, maddi yoksunluğu hatırlattıkça, "sansürlenmeye", kısıtlanmaya çalışılır. Çıkardığı bütçe planında, çatal-kaşık kullanmamak, çorba dışında her şeyi elle tüketerek ve tabak kullanmayarak su tüketimini azaltmak, yemekleri ısıtmadan soğuk tüketmek gibi absürd kısıtlamalara giderken, birden "Pastırma da yemeli. Beter kokmalıyım. Pastırmalı ter kokusuna bayılmalı herkes." (s. 24) diyerek bilinçakışı dahilinde gelişen anlatısal sapmalarına "et" yemeyi dahil etmesi dikkate değerdir. Sahtegi uğrak mekanı, "Zafer İşkembecisi"nde de, garsonların alnından süzülen terleri, yağ içindeki temizlik bezlerini ve "işlevi kokusundan belli

işkembeleri" (s. 26) anlatırken itici bulmaz; aksine "son damlasına kadar kafasına diktiği işkembe tasıyla" oral bir keyiflenme halindedir. Bu işkembeci sahnesi, parası yoksa en azından bir işkembe içmek, parası varsa "tas kebabı söylemek" ve "et yiyebilmek" üzerinden kurulan oral bir faillik inşa eder. Müşteriler arasındaki hiyerarşi, et yiyebilmek üzerinden kurulur. Sahtegi, "dolu her yer" diye rağbetine dikkat çektiği işkembecide bir masaya ilişmesiyle, "Gözucu bakıştık sofra komşumla." (s. 26) diyerek sanki bir müsabakayı başlatır. Sofra komşusunun ne yiye(bile)ceği konusunda obsesif akıl yürütmeler yapar. Karşısında oturan adamın tas kebabı söylemesiyle de, bir iç hesaplaşmaya girişir; kendini "et yiyebilen adamla" kıyasladığı, yeterliliğin et yiyebilmek üzerinden kurulduğu bir gerçeklik yaratır. Sahtegi, "git gide azgın isteklenmeler"ini doyuramadığı, "hadım zamparalığı"nın Nazike tarafından yüzüne vurulduğu, Fatoş'un sevgilileriyle ilgili kıskançlık krizlerine girerken kendi cinsel arzusunu ilan edip yaşayamadığı bir dönemin hayal kırıklıkları ve yetersizlik saplantısı içinde, Zafer İşkembecisi'nde de "kurulu pilav"a talimdir. Fatoş'a duyduğu arzunun karşılıksız kaldığı günlerin melankolisi, Zafer İşkembecisi'ndeki "yenilgi"siyle birleşince, Sahtegi'nin öfkeyle işkembeciden çıkarken iç çekişi anlamlıdır: "Eloğlu et yedi, biz kuru'lu" (s. 26). Belki de, Bay Sahtegi'nin yemeye, özellikle de et yemeye karşı geliştirdiği obsesif bağa, mutfakta geçirdiği zamana, çatal-bıçak kullanmaksızın çorba dışında her şeyi elle yeme kuralları koymasına, buzdolabının önünde hızlıca didiklediği tavuklara, oral ve fallik öznelik inşaları bağlamında yapılacak yeni bir okumayla, Sahtegi'nin belleğinde mutfağa hapsolan kadın "anı-imge"sinin ve "et yiyebilme" eylemini bir yeterlilik olarak kuran fantezisinin gerekçeleri irdelenebilir.

EXTENDED ABSTRACT

Functions of Genre in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*:

The Diary Genre as a Means of Masculine Domination and Masculinist Discourse

This thesis, centred upon the examination of the phallogocentric discourse in Vüs'at O. Bener's novel, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* (1991), shows how the dominant masculinist voice legitimizes itself through the generic functions of a diary. In this novel, the reproduced heteronormative reality of the first person narrative brings about a categorical oppression of all female characters and makes masculine domination the only authority on female characters by intra-textual reality. All the dominating voices in the text (the protagonist, the narrator and the fictional rewriter of the diary) belong to the same person, Mr. Muannit Sahtegi. In this way, the narrator's focalization restricts his addressees, categorically silencing all women, and declares his being as the only reproducer of reality. However, how and why does a masculine narrator make himself credible? According to Thomas O. Beebee, all genres provide a "use-value," and all generic choices contain ideological functions. Within this context, this thesis shows how using the diary genre provides generic functions to legitimize the autodiagetic narrator's masculinist voice in this novel. What does the form of diary, as a means of the fiction, guarantee to the addressees, by using and transgressing Philippe Lejeune's "autobiographical pact"? This study shows that the transgression of the "pact" in this novel transforms into a means of reproducing reality by the misogynist and masculine fascist narrator's discourse.

The first chapter focuses on the masculinist discourse of the narrator, Mr. Muannit Sahtegi and shows how masculinist discourse has been used as a means of

silencing all female characters. Not only Fatoş, but also Nazike, the "English woman", and all the other women in the text are exposed to the masculine domination of Mr. Muannit Sahtegi. His self-narration judges and blames the women categorically, using his self-normative reality. He narrates all the events within his own phallogocentric perspective. He has a subjective and manipulative narration, which is shaped by his misogynist attitude. In this regard, I refer to Simone de Beauvoir's term of "second sex" (2010). Mr. Muannit Sahtegi's masculine fascism presents the women categorically as a "second sex". He, as the man, takes upon himself the mission to protect the female character, Fatoş. As Foucault states, protection and representation reproduce juridical systems of power (Foucault, 2000). In other words, the so-called missions of "protection" and "representation" of Mr. Sahtegi gives him a "reproductive" authority on Fatoş. Mr. Muannit Sahtegi, by using this Foucauldian reproduction, reproduces the main female character via his diary narration. However, although the so-called masculine superiority in the phallogocentric narration of Sahtegi, Fatoş shows herself as an "agent". She is always in an action to gain her ideals, such as living separated from Sahtegi and going to London for her education, and falling in love several times, or expressing her desires. While both the economical and physical incapacity of Mr. Sahtegi cause him to develop more sadistic attitudes towards Fatoş, he cannot live or express his feelings. He just tries to be in an act, using his domination and physical power. The taboo of incest and the big age gap between them make the sexual desire of Sahtegi impossible. On the other hand, the mutual desire between them is not incestuous, because Sahtegi is just her legal father, but not the biological one. However, the justification of their compulsory relationship is not the legal connection. They desire and need each other in consequence of Hegelian Master and Slave Dialectic.

The second chapter tries to analyse the relationship between Sahtegi and Fatoş ontologically. While the feminist critique depends women on a "universal patriarchy", it recreates the masculine domination discursively. If we assert that despite all the physical and psychological violence, Fatoş cannot unshackle herself, by giving up Mr. Sahtegi, that interpretation would be a misreading. In fact, a more objective close-reading is needed to think that Fatoş declares her desire to Mr. Sahtegi by accepting the performative gender roles which Sahtegi expects from her. The heteronormative discourse is a way to reproduce the binary oppositions in both biological destiny and genders between man and woman. Hegelian play of forces and the pure prestige war is between the self-conscious "I" and the "Other". Hegel's interpretation of the binary oppositions in so-called genders gives an alternative way of reading the Master and Slave Dialect, as a masculine domination in man-woman relationship. According to Hegel, keeping the agency and making himself recognized by the Other is the major ontological problem of the Master and Slave Dialect, as in the Feminist theory, which asserts that there is a war of being between male and female agents.

Finally, the last chapter focuses on how the protagonist's masculinist discourse legitimizes itself by using the narrative strategies. Mr. Muannit Sahtegi, as the narrator, seizes the authority and reproduces Fatoş discursively. He legitimises his discursive hegemony via his fictive narration in the form of a diary. The diary, in itself, contains an "autobiographical pact", according to Lejeune. He maintains that diary is an "anti-fiction" and guarantees the credibility of the narrator (2009). Also, in this novel, the narrator Mr. Sahtegi is both the protagonist and the fictional writer of his re-written diary at the same time. It means that all the voices in the narration

belong to one specific subject, the male character, Mr. Sahtegi. In this regard, I refer to Philippe Lejeune's autobiography studies, *On Autobiography* and *On Diary*.

Lejeune does not concern himself with the modern readings of Barthes and Foucault about the author's positioning in the text. While Foucault asks "what" the author is, he emphasises that the author is not the unique creator of the text, and rather is just an element of the narration. With this departure, the autonomy of the author has been broken and the question of "who" the author is became non-essential in interpretation of the text. Then, through Barthes' revolutionary reading, the author became a dead person. However, Lejeune's author is still alive in the text. Thus, he monopolizes all the voices in one "living" subject, the author, who signs a pact with his readers to convince them of the reality in his text. Lejeune points out a difference between diary and other autobiographical genres, and he asserts that although all the autobiographies contains an auto-fiction, the diary genre is one of anti-fiction. Thus, he modified his term of autobiographical pact, and states that the diary, still, gives credibility to his addressee, via the pact between the writer and the reader. Within this context, this thesis asserts that the novel of *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* uses the diary genre as a means of credibility for the protagonist-narrator and fictional writer Mr. Sahtegi's monopolized voice in order to convince the addressee of the masculinist discourse in this text.

KAYNAKÇA

Adams, C. (2010). *The sexual politics of meat: a feminist-vegeterian critical theory.* New York: London.

Adorno, T. W. (2016). *Negatif diyalektik*. İstanbul: Metis.

Akyıldız, O., Halim, K., ve Sagaster, B. (Haz.). (2007). *Autobiographical themes in Turkish literature: Theoretical and comparative perspectives.* Würzburg: Ergon.

Anderson, L. (2001). *Autobiography,* London: Routledge.

Ann Fay, M. (Haz.). (2001). *Auto/biography and the construction of identity and community in the Middle East.* New York: Palgrave.

Ataç, N. (18 Nisan 1934) "Hatırat Kitapları". *Yedigün*, s. 5, 24.

Bakhtin, M. (2014). *Karnavaldan romana*. İstanbul: Ayrıntı.

Barthes, R. (1978). Çev. Heath S. *Image, music, text*. New York: Hill and Wang Press.

Barthes, R. (1967). "Death of the author". Online kopyasına şuradan ulaşılabilir: http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/barthes.death.pdf

Barthes, R. (1971). "From work to text". Online kopyasına şuradan ulaşılabilir: http://areas.fba.ul.pt/jpeneda/From%20Work%20to%20Text.pdf

Bauer, N. (1960). *Simone de Beauvoir*: *Philosophy and feminism*. New York: Colombia University Press.

Beauvoir, S. (1997). Çev. Süreyya C. *Sade'ı yakmalı mı?* İstanbul: Yapı Kredi.

Beauvoir, S. (2010). Çev. Onaran. B. *Kadın: İkinci cins.* İstanbul: Payel.

Beebee, T. O. (1994). *The ideology of genre: A comparative study of generic instability.* Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Bener, V. O. (2012). *Bay Muannit Sahtegi'nin notları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bener, V. O. (2014). *Kurmacasız bir yaşam.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benhabib, S. Butler, J. Cornell D. Fraser, N. (2014). *Çatışan feminizmler*. İstanbul: Metis.

Benhabib, S., Judith, B., Drucilla, C. ve Fraser, N. (Haz.). (1995). *Feminist contentions: A philosophical exchange.* New York: Routledge.

Borody, W. (1998). “Figuring the phallogocentric argument with respect to the classical Greek philosophical tradition”. Online kopyasına şuradan ulaşılabilir: https://www.academia.edu/10496911/FIGURING_THE_PHALLOGOCENTRIC_ARGUMENT_WITH_RESPECT_TO_THE_CLASSICAL_GREEK_PHILOSOPHICAL_TRADITION

Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. İstanbul: Metis.

Derrida, J. (2004) *Teoriden sonra hayat.* İstanbul: Agora.

Duff, D. (2000). *Modern genre theory*. Harlow: Longman.

*Felsefelogos: “*Beden”. (Nisan 2013). Sayı: 51.

Foucault, M. (1984). *Cinselliğin tarihi I-II-III*. İstanbul: Afa

Foucault, M. (1998). Çev. Hurley, R. *Aesthetics, method, and epistemology*. New York: The New York Press.

Foucault, M. (2000). *Özne ve iktidar*. İstanbul: Ayrıntı.

Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method*. New York: Cornell University Press.

Gümüş, S. (2008). *Kara anlatı yazarı Vüs’at O. Bener.* İstanbul: Can.

Hegel, Çev. Yardımlı, A. (2011). *Tinin görüngübilimi.* İstanbul: İdea.

Irigaray, L. (2004). *An ethics of sexual differance.* London: Continuum.

Irigaray, L. (2012). *Meryem’in esrarı*. İstanbul: Pinhan.

Irigaray, L. (2014). *Başlangıçta kadın vardı.* İstanbul: Pinhan.

Irzık, S. Ve Parla J. (2004). *Kadınlar dile düşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet.* İstanbul: İletişim.

Kathleen, A., Gilmore, L. ve Peters, G. (Haz.). (1994). *Autobiography and postmodernism*. Boston: The University of Massachusetts Press.

Kojeve, A. (2015). *Hegel felsefesine giriş.* İstanbul: YKY.

İleri, S., Madra, Ö., Keyder, Ç., Batur, E. Atılgan, Y., Yavuz H., … Aygün, A. (2008). *Oğuz Atay’a armağan*. İstanbul: İletişim.

Koçak, O., Gürbilek, N., Soysal, A., Öngören, V., Yüksel, A., Şener, S. … Pınarbaşı, E. (2014), *Vüs’at O. Bener: “Bir tuhaf yalvaç”*. İstanbul: Norgunk.

Kristeva, J. (1981). *Women's time.* Chicago: The University of Chicago Press.

Kula, O. B. (2010). *Hegel estetiği ve edebiyat kuramı*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kula, O. B. (2012). *Dil felsefesi, edebiyat kuramı II*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Lanser, S. S. (1981). *The narrative act: Point of view in prose fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Lejeune, P. (1989). *On autobiography*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Lejeune, P. (2009). *On diary*. Hawaii: University of Hawai'i Press.

Marcus, L. (1994). *Auto/biographical discourses: Theory, criticism, practise.* Manchester: Manchester University Press.

Mills, P. J. (Ed.). (1996). Ed. Mills, P. J. *Feminist interpretations of G. W. Hegel.* University Park: Pennsylvania State University.

Onega, S. ve Landa, J. A. G. (1999). *Narratology: An introduction*. London: Longman.

Özata Dirlikyapan, J. (2010). *Kabuğunu kıran hikaye: Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı*. İstanbul: Metis.

Pinkard, T. (1996). *Hegel's phenomenology: The sociality of reason*. New York: Cambridge University Press.

Pinkard, T. (2012). *Hegel*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, tarih, unutuş*. İstanbul: Metis.

Sara, S.. (2002). *Judith Butler.* New York: Routledge.

Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve hiçlik.* İstanbul: İthaki.

Todorov, T. (1990). *Genres in discourse*. New York: Cambridge.

Tutumlu, R. (2010). *Yaşamasız yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in yapıtlarına anlatıbilimsel bir yaklaşım*. İstanbul: Metis.

Wittig, M. (1975). Çev. Vay, David Le. *The lezbian body.* New York: William Morrow and Company.

Wittig, M. (2012). *Straight düşünce*. İstanbul: Sel Yayınları.