

Türkân İldeniz Şiirinde Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi

Müzeyyen Karabulut

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsüne Toplumsal
Cinsiyet Çalışmaları Yüksek Lisans Tezi olarak sunulmuştur.

Doğu Akdeniz Üniversitesi
Eylül 2023
Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü onayı

Prof. Dr. Ali Hakan Ulusoy
L.E.Ö.A. Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Yüksek Lisans derecesinin gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarım.

Prof. Dr. Vedat Yorucu
Ekonomi Bölüm Başkanı

Bu tezi okuyup değerlendirdiğimizi, tezin nitelik bakımından Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Yüksek Lisans derecesinin gerekleri doğrultusunda hazırlandığını onaylarız.

Doç. Dr. Süheyla Üçışık Erbilen
Eş-Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Emel Kaya
Tez Danışmanı

Değerlendirme Komitesi

1. Doç. Dr. Süheyla Üçışık Erbilen

2. Yrd. Doç. Dr. Bezar Eylem Ekinci

3. Yrd. Doç. Dr. Emel Kaya

4. Yrd. Doç. Dr. Fatma Miralay

5. Yrd. Doç. Dr. Merve Uysal

ÖZ

Bu çalışmada 1950 kuşağı şairlerinden olan Türkân İldeniz'in şiirleri mekân-toplumsal cinsiyet ilişkisi ekseninde incelenmiştir. *Taşra Kızının Deliceleri*, *Havva Çıkmazı* ve *Buz Altında Yanardağ* isimli üç şiir kitabının içerisinde yer alan şiirlerin mekânsal boyutlarına bakılmış ve bunların toplumsal cinsiyet rolleri açısından kullanımları irdelenmiştir. Bu inceleme ile birlikte Türkân İldeniz'in kendi kuşağından farklı ve kadın odaklı bir söylem geliştirdiği; itirazını şiirlerinde mekânlarla ifade ettiği görülmektedir. Şairin, kadının toplumdaki konumunu anlatma kaygısı ile şiirinde belli başlı mekânları diğerlerine göre öne çıkardığı görülmüş; yanardağ, deniz, beden, ev, yol ve cennetten kovuluş öyküsünden hareketle cennet cehennem mekânları incelenmiştir. Kendini konumlandığı toplumcu odağı ve kadın sorununa dair sözlerini yanardağ mekânıyla; poetikasını yerleştirdiği eksen haline gelen kaçma ve kendini arayışı yol, sokak ve deniz mekânlarıyla; toplumsal cinsiyet kurgusunun örüldüğü içinden çıkılması gereken dört duvarı ev mekânıyla; cennetten kovulma üzerinden şekillenen dinî- toplumsal ataerkil yapı eleştirisini ve tersine bir kabul edişi Havva ve ilişkili kutsal mekânlarla anlatmaya çalıştığı görülmüştür.

Türkân İldeniz'in üç şiir kitabında yer alan şiirleri ile sınırlandırılmış bu çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Şiirler, şairin toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisi kurulabilecek şekilde kullanmış olduğu mekânlar üzerinden başlıklar halinde ele alınarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Şiir, Toplumsal Cinsiyet, Türkân İldeniz.

ABSTRACT

In this study, the poems of Türkan İldeniz, one of the poets of the 1950 generation, were examined in the axis of space-gender relationship. The spatial dimensions of the poems in the three poetry books named *Taşra Kızının Deliceleri*, *Havva Çıkmazı* and *Buz Altında Yanardağ* were examined and their use in terms of gender roles was analysed. With this review, Türkan İldeniz developed a different and woman-oriented rhetoric from her generation; it is seen that she expressed her objection with spaces in her poems. It has been seen that the poet, with the concern of explaining the position of women in society, highlighted certain spaces more in her poems compared to others; volcano, sea, body, house, road, and heaven and hell spaces were examined in connection with the story of banishment from Garden of Eden. It has been seen that the poet has tried to explain her socialist focus, which she put herself, and her statements regarding woman problem with volcano space; escaping and self-seeking, which became the axis on which her poetics is placed, with road, street, and sea spaces; four walls of which the gender fiction is built, which must be exited with house space; the religious-social patriarchal structure critique, which was shaped by the banishment from Garden of Eden, and a reverse acceptance with Eve and related holy spaces.

In this study, which was limited to the poems of Türkan İldeniz's three poetry books, document analysis method was used. The poems were analysed in headings by considering the places that the poet used in a way to establish a gender and space relationship.

Keywords: Space, Poetry, Gender, Türkân İldeniz

TEŞEKKÜR

Çalışma süresince yardım ve katkılarından ötürü danışmanlarım olan Doç. Dr. Süheyla Üçışık Erbilen'e ve Yrd. Doç. Dr. Emel Kaya'ya; manevî desteklerini esirgemeyen arkadaş çevreme ve bana varlığıyla güç veren Kawa'ya teşekkürlerimle.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
1 GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Konusu	3
1.2 Araştırmanın Önemi	4
1.3 Araştırmanın Amacı	4
1.4 Varsayımlar	5
1.5 Sınırlılıklar	5
1.6 Tanımlar	5
2 KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
2.1 Türkân İldeniz’in Hayatı ve Eserleri	7
2.2 Toplumsal Cinsiyet	8
2.2.1 Mekân Tartışmaları ve Toplumsal Cinsiyet	10
2.2.2 Kamusal Alan-Özel Alan Ayrımı	10
2.3 Dünyada Feminizm Tartışmaları: Tarihsel Süreç ve ‘Dalga’lanmalar	12
2.4 Türkiye’de Feminizm Tartışmaları: Tarihi Gelişimi, Kazanımlar ve Dalgalar Meselesi.....	16
2.5 Mekân ve Edebiyat.....	19
2.5.1 Mekân	19
2.5.2 Mekân ve Edebiyat İlişkisi	22
3 YÖNTEM.....	26
4 TARTIŞMA VE YORUMLAR	28

4.1 Türkân İldeniz Şiirinde Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Edebiyat ve Mekân Bağlamında Analizi.....	28
4.1.1 Edebiyatın Kutsal Mekânına Bir İtiraz: Yanardağ	28
4.1.2 İldeniz'in Suları ve Sularla İlişkili Mekânlar	31
4.1.3 Tekinsiz Arayış Mekânı Olarak Yol ve Şairin Kaçak Şiiri Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Reddi	37
4.1.4 Türkan İldeniz Şiirlerinde Havva'da Cisim Bulan Günahkâr Bedenin Sahiplenilmesi ve Yeniden Yaratımı	40
4.1.5 Türkân İldeniz Şiirinde Evin Ayrılma Mekânı Olarak Tasarlanması ve Evleşen Evren	48
4.1.6 Cennet-Cehennem ve Kovulma Öyküsü Üzerinden İldeniz'in Kutsal Mekânları.....	55
5 SONUÇ	61
KAYNAKLAR	64

Bölüm 1

GİRİŞ

Cinsiyet, heteroseksüel toplumsal normlara göre kadınlık ya da erkekliğin biyolojik tarafını anlatmaktadır. Fakat kadın ya da erkek olmanın temel farkları sosyo-kültürel bir olguya işaret etmektedir (Saygılıgil, 2020). Toplumsal cinsiyet kavramı kültürün içinde olduğu toplumun belirlediği birtakım kalıp yargılara dayanmaktadır (Berktaş, 2012).

Kavram olarak yeni sayılabilecek olan, 1972’de Ann Oakley tarafından ortaya atılan toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyetten çok farklı bir inşa olmakla birlikte toplumu oluşturan cinsiyetler arasında gelişen bir eşitsizlik sistemidir. Toplumsal cinsiyet ifadesi, biyolojik cinsiyetin ötesinde, kültürel ve toplumsal belirlenimli bir kavramdır ve cinsiyetlerin konumlarının eşitsiz olmasına yol açmaktadır. Toplum, biyolojik cinsiyetler üzerinden sentetik ilişkiler düzeni kurmaktadır. Eşitsiz ilişkileri içeren bu tanım diğer bir taraftan da her iki toplumsal grubu da ifade etmekte, grubun özelliklerine atıfta bulunmaktadır. Bu durum, 1970’lerde feminizme bir zemin oluşturacak teorik altyapı haline gelmiştir (Savran, 2013).

Toplumsal cinsiyet; Bora’ya göre (2012), bu dünyada var oluşumuzun başladığı andan itibaren yaşadığımız ve karşılaştığımız kalıplarla ilgilidir. Henüz doğmamışken bile toplumun dayattığı belli normlar, insanları sorgulanamaz davranış biçimlerine hapseder ve böylelikle erkeklerin daha sert mizaçlı, güçlü ve mücadelecisi; kadınların

ise daha şefkatli ve naif olduğuna kanaat getirilmektedir. Simone de Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur." Sözü ise bu noktada anlam kazanmaktadır. Cinsiyet kalıbı dediğimiz bu kalıpların temelinde keskin bir ayrım söz konusudur: İnsanlar, kadın ve erkek olarak ikiye ayrılır ve bunun dışına çıkılamaz. Fakat toplumsal cinsiyetin, cinsiyeti meydana getirdiği ve bunun Marksist açıdan, erkeklerin iktidarlarının oluşturduğu sınıflar olduğu düşünüldüğünde 'kadın'ın heteroseksüel temelde anlam taşıdığını ve bunun dışında kalanların 'kadın' olamayacağı sonucunu Mathieu (2015), Monique Wittig'den aktarmaktadır.

Toplumsal Cinsiyet; mekânın adlandırılmasında, kurulumunda, işaret ettiği anlama dair başat unsurlardan biridir ve toplumsal cinsiyet rollerinin atanmasında mekân, kilit noktadadır (Cantek, 2021). Mekân-cinsiyet ilişkisi Liberal Feminizm ile başlayan süreçle birlikte kamusal-özel alan kavramlarıyla tartışılmaya başlanmış; ancak teknik boyutu eksik bırakılmıştır. Kamusal-özel alan ayrımı daha en başından kamusal alanın erkeklere, özel alanın kadınlara ait olduğunu belli eden bir düalizmi işaret etmektedir. Mekânlar, farklı cinsiyetler açısından farklı anlamlar barındırmakta ve farklı duygulanımlar yaratmaktadır (Saygılıgil, 2013). Foucault, mekân ve iktidar ilişkisini içeren bakış açısını ortaya attığında ve eko-feminizm gelişmeye başladığında teknik olarak mekân da toplumsal cinsiyetle ilişkili olarak tartışılmaya başlanmıştır. Toplumsal cinsiyetin, bu yüzden bir parametre olarak kullanılması ve kent tarihinin dışında, kentin planlama tarihinin de tekrar yazılması gerekmektedir (Alkan, 1999).

Mekânların çeşitli kimlikleri vardır ve insanların kimlik oluşumlarında mekân kimliklerinin simgesel içerikleri önemlidir. Edebi eserlerin her birinde mekânın insana, insanın mekâna olan etkisinin aranması gerekir çünkü insanlar ilk çağlardan

itibaren mekânlar inşa etmiş, bunu yaptıkça doğal olanla arasına mesafe koymuştur ve edebiyat bu mesafeden doğan gerilimden etkilenmiştir (Narlı,2014).

Bu çalışmada Türkân İldeniz'in bugüne kadar yayınlanmış tüm şiir kitaplarının (*Taşra Kızının Deliceleri, Havva Çıkmazı ve Buz Altında Yanardağ*) içerisindeki şiirler incelenerek ve şiirlerinde kullandığı mekânların toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkileri veya toplumsal cinsiyet rollerinin mekâna olan etkisinin boyutları ele alınmıştır. Türkân İldeniz'in, şiirlerini yayımlamaya başladığı ilk yıllardan itibaren geliştirdiği söylemin hangi feminist yaklaşımı temsil ettiği ve dönemsel olarak hangi feminist harekete dâhil edileceği anlaşılmaya çalışılmıştır.

1.1 Araştırmanın Konusu

Cinsiyet, bireylerin doğuştan getirmiş oldukları cinsel özellikler bütünüdür. Toplumda biyolojik özellikler üzerinden anlam bulan cinsiyet kavramı kısaca genetik faktörlerle ilgilidir. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin toplumda ikili cinsiyet sistemi üzerinden yerleştirildiği kalıpların ifadesidir. Cinsiyet kavramı zamanla toplumsallaştırılarak bireyin doğuştan değil de sonradan, toplum içerisinde edindiği görev ve sorumlulukları ifade etmektedir. Bir kültür içerisinde ikili cinsiyet sistemi üzerinden edinilmiş belli kalıplarla inşa edilen kadınlık ve erkeklik kavramları, toplumun bireylere atfettiği rollerdir; kurgudur. Bu roller, toplumun uygun gördüğü mekânlarca üretilmekte, mekânlar da toplumsal rollere göre şekillenmektedir.

Mekân, bireylerin salt içerisinde yaşadığı bir boşluk değil, ilişkilerini ürettikleri ve birbirlerini karşılıklı olarak etkiledikleri diyalektik bir kavramdır. Antik Yunan'dan itibaren tartışılmaya başlayan mekân kavramı, çoğunlukla varlıkla birlikte ele alınmış, varlığın ilk koşulu olarak düşünülmüştür. Zaman kavramı ile birlikte ele alınan mekân,

toplumsal ilişkilerin üretim alanı olarak kabul edilmiştir. Toplumsal ilişkiler mekânı, mekân ise toplumsal ilişkileri etkilemektedir. Dolayısıyla toplumsal ilişkileri üreten ve bir üretim çıktısı olarak mekân, yine toplum tarafından inşa edilmiş olan cinsiyet kalıplarına göre şekillendirilmektedir. Bu toplumsal dizayn, edebiyat içerisinde de oldukça geniş yer bulmuştur. Edebi anlatılarda mekân, genel olarak olayı tamamlayan bir unsur olarak karşımıza çıkmakta ve bu tamamlayış toplumun verili cinsiyet kalıplarını ortaya çıkarmaktadır.

Bu çalışmada Türkân İldeniz'in bugüne kadar yayınlanmış olan, *Taşra Kızının Deliceleri*, *Havva Çıkmazı* ve *Buz Altında Yanardağ* isimli üç şiir kitabı içerisindeki şiirler incelenmiş, şiirlerindeki mekânların toplumsal cinsiyet ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu anlamda şairin kullandığı mekânlar üzerinden ne ölçüde feminist bir perspektif geliştirdiği incelenmiştir.

1.2 Araştırmanın Önemi

Yapılan çalışmanın, 1950 kuşağı şairleri içerisinde birkaç şairden biri olan Türkân İldeniz'in feminizmle ilgili olarak nasıl bir söylem geliştirdiğinin ve 1950 kuşağındaki diğer şairlerin durdukları noktanın bu anlamda anlaşılması; Batı'nın feminizm algısının dalgalar kronolojisi üzerinden ele alınışı düşünüldüğünde şairin içinde bulunduğu sosyo-kültürel çevrenin ve şairin içinden konuştuğu coğrafyanın bu kategorik duruma uygunluğunun ve durumunun alt yapısının anlaşılması açısından önemlidir.

1.3 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türkân İldeniz şiirlerinin mekânsal bağlamda analizini yaparak, aynı kuşak şairlerinin geliştirdikleri söylemleri anlamak; Türkân İldeniz şiirinin mekânlarının toplumsal cinsiyet kurgusuna ne derece oturduğunu ortaya

çıkarmaktır. Bununla birlikte şairin yaşadığı coğrafyada feminizmin dalgalar konusunun şiirine uygunluğu irdelenecektir. Bu çerçevede, Türkân İldeniz 'in şiirinin nereden konuştuğu ve toplumsal cinsiyet kurgusuna dair neler söylediğinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

1.4 Varsayımlar

Araştırmanın, Türkân İldeniz'in Türkiye'de feminizm ile ilgili hareketlenmelerde durduğu noktayı aydınlatacağı; şiirinde kullandığı imge ve mekânların toplumsal cinsiyet kurgusu ile bağının anlaşılacağı varsayılmıştır.

1.5 Sınırlılıklar

Çalışma, Türkân İldeniz'in *Taşra Kızının Deliceleri*, *Havva Çıkmazı* ve *Buz Altında Yanardağ* isimli basılmış üç şiir kitabına dahil olan şiirlerle sınırlanmıştır.

1.6 Tanımlar

Cinsiyet: Kadın ya da erkek olma durumunun birbirinden farkı; biyolojik ve genetik ifadesidir.

Toplumsal Cinsiyet: Toplumdaki kadın ve erkekler için uygun görülmüş rol, davranış kalıbı ve görevlerdir (Ecevit, 2021).

Feminizm: Cinsiyetçi sömürüyü ortadan kaldırmaya çalışan bir harekettir; kadın ya da erkek olsun cinsiyetçiliğin toplum aracılığıyla herkesi mağdur ettiğini kabul eder ve bunu sona erdirmeyi amaç edinir (Hooks, 2016).

Ataerkil sistem: Erkek iktidarı anlamında kullanılan, bir kültürel düzenleme olarak kadınların denetim altına alınmaları sonucunu üreten erkek egemen sistem; patriyarka (Berktaş, 2012).

Mekân: Bir ürün olarak düşünölen mekân üretim ilişkilerine içkin, toplumsal ilişkilerin dayanağı kabul edilen diyalektik bir kavramdır (Lefebvre, 2014).

Kamusal Alan: İnsanlar arasında etkileşimin yaşandığı ortak alanlardır ve devlet veya devlet dışında kalan kurumların politikalarını ürettikleri alanlardır.

Özel Alan: 'Ev'in toplumsal üretimden ayrı düşünölmeye başlaması ile birlikte ev, kadının soyunun devamını sağlayacağı yere dönüşmüştür. Böylece yeni bir ev işi/emeğı ortaya çıkmıştır ve annelik ile aileyi önceleyen bu mahrem alan özel alan şeklinde ifade edilmektedir (Savran, 2013).

Bölüm 2

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Türkân İldeniz'in Hayatı ve Eserleri

1938 doğumlu olan şair, ilkokul ve ortaokulu, doğduğu şehir olan Düzece'de tamamladıktan sonra İstanbul'da Kandilli Kız Lisesi'ne devam etmiştir. 1957'de İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne giren İldeniz, 1959 yılında evlilik sebebiyle eğitimini yarıda bırakmak durumunda kalmış ve çalışma yaşamına 1963 yılı itibariyle basın yayın alanında memur olarak başlamıştır.

Şair, henüz ilkokuldayken bile şiirler okumaya başlamış ve okuduğu okullarda bununla ön plana çıkmıştır ve 1956'dan itibaren şiirleri çeşitli dergilerde yayınlanmaya başlamıştır. İldeniz'in; *Seçilmiş Hikâyeler*, *Varlık*, *Dost*, *Volkan*, *Hisar* gibi çeşitli dergilerde ve gazetelerde şiirleri yayınlanmıştır.

Türkân İldeniz bir sene ara ile peş peşe iki kitap yayınlamıştır. 1966'da *Taşra Kızının Deliceleri*, 1967'de ise *Havva Çıkmazı* isimli iki şiir kitabından sonra uzun süre suskun veya küskün kaldığı söylene de belli aralıklarla çeşitli dergilere şiirler göndermiştir. Onun suskun ya da küskün kalışı üzerinden geliştirilen söylemler, bir kadının şiirin nesnesi olmaktan çıkıp, öznesi, yaratıcısı konumuna gelişinin erkek egemen toplumsal akıl tarafından yorumlanması olarak nitelendirilebilir. Zira bu 'suskunluk dönemi' sırasında yazdığı şiirleri kitaplaşarak *Buz Altında Yanardağ* isimli kitaba dönüşmüştür.

1950 kuşağı şairlerinden olan Türkân İldeniz, döneminin şair ve yazarları ile görüşmüş olsa hiçbir edebî odağı benimsemeye dönük şiirler yazmamış, her zaman kendi özgün yolunu çizmeye çalışmış, toplumdaki hiçbir meseleye duyarsız kalmamış ve meselelere toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinden yaklaşmış toplumcu bir şairdir. Türkân İldeniz'in şiirlerinde dönemin sosyal ve siyasal yapısını izlemek mümkündür.

“Ömrümü şiire adadım kimseye vermem” dizesi onun şiire adanmış yaşamının bir özeti niteliğindedir. 27 Mart 2022 tarihinde, PEN Türkiye şiir ödülü İldeniz'e verilmiştir.

2.2 Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kavramı, biyolojik olan cinsiyetten farklıdır. Sosyokültürel anlamda toplumun kadın ve erkeği biri birinden ayırma şekli ve onlara yüklenen toplumsal rolleri betimlemek için kullanılır. Feminizm üzerine çalışanlar açısından, eşitsizlik sorgusu yapmaya veya cinsiyetler arası güç ilişkisini anlamaya yönelik bir kavram olarak kullanılmaya başlamasıyla önemi artmıştır.

Toplumsal cinsiyetin kendisi -başlangıçtan beri var olan, her yere yayılmış- tüm görüngüler için belli birçok ikilikleri 'doğuran' olarak görülebilmekte ve toplumsal cinsiyet teorisi genellikle bedenselliğin yeniden düşünülmesine katkıda bulunmaktadır (Marcos, 2000). Toplumsal cinsiyetin biyolojik ve toplumsal temeli arasında genelde bir karşıtlık bulunduğunu söyleyen Mathieu (2007), cinsiyetin farklı toplumlara göre her zaman iki ya da tek olacak şekilde bulunduğunu ifade eder ve çoğu toplumda toplumsal cinsiyetin ikiye bölünmesi; normal ve normlaştırılmış biçimiyle ikiye bölünmüş cinsiyetle örtüşmek zorundadır.

Yani toplumsal cinsiyetin, cinsiyeti tercüme ettiğini ifade etmeye çalışmakta ve toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında olması gereken uyumdan söz etmektedir.

Cinsiyet, insanın doğuştan getirdiği -biyolojik- cinsiyetiyle belirlenen demografik bir yapıdır. Bu yapının anlamını, insanların sahip oldukları nüfus cüzdanları örneğiyle somutlaştırabiliriz. Toplumsal cinsiyet kavramı (*gender*) ise kadın erkek oluş hallerine toplum veya kültürün yüklediği anlamlar ve beklentiler yığınının ifadesidir; kültürel yapıya denk gelir ve doğuştan getirilen cinsiyet özelliğiyle (biyolojik yapıyla) ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içerir (Dökmen, 2009).

Toplumsal şartlar sebebiyle iki farklı kültürel nitelik taşıyan kadın ve erkek birbirinden yaşam deneyimi bakımından da ayrışır. Cinsel kimlik gelişimi, ailesel süreçlere, her iki cinsiyetin yerine getirmek zorunda kaldıkları toplumsal zorunluluk ve sorumluluklarla şekillenir; çocukluktan itibaren gerçekleşen bu koşullanma cinsler arasında ruhsal açıdan sürekliliği olan bir ayrım yaratır (Milett, 2018). Dolayısıyla cinsiyetle ilgili her şey söz konusu toplumsallaştırma üzerinden şekillenmekte ve toplum belirlenimli öğrenilmiş reaksiyonu ifade etmektedir.

Bora (2012), kadın ve erkek olarak iki cinsin birbirinden keskin çizgilerle ayrıldığı ve bu ayrımın ise asla sorguya açık olmadığı toplumun ürünü olan hikâyeye toplumsal cinsiyet kalıbı adını verir. Ona göre insanları çeşitli şekillerde ikiye bölen bu hikâyenin tarihi oldukça eskiye dayanır.

Toplumsal cinsiyet, belirli bir toplum düzeninde, cinsler için o toplum açısından uygunluk gösteren davranışların kültürel kategorizasyonudur. Bu sebeple toplumda kadınlar ve erkekler aynı olayları farklı deneyimlerler (Berktaş, 2012).

Butler'a göre toplumsal cinsiyetin oluşmasında temel etken olan aracın kendisi de bu kalıba özgüdür. Yani toplumsal cinsiyet kavramının, kendine özgü bir düzenleyicisi bulunmaktadır. Butler, norm ile yasayı bu anlamda birbirinden ayırır çünkü ona göre normun işleyişi bağımsız ele alınamaz. Norm, toplumsal cinsiyetin toplumsal özne tarafından bedenlendiğini gösterir ve toplum tarafından anlaşılabilirliğini yönetir. Toplumsal cinsiyet mekanizması eril ve dişili üretimi ve doğallaştırılmasını gerçekleştirir fakat bu kavramların yapı-bozuma uğratılması da bu mekanizmaya içkindir (Butler, 2004).

2.2.1 Mekân Tartışmaları ve Toplumsal Cinsiyet

Bu bölümde mekân ile ilgili tartışmalar, kamusal özel alan ayrımı ve mekânın toplumsal cinsiyet ile olan ilişkisi üzerinde durulmuştur.

2.2.2 Kamusal Alan-Özel Alan Ayrımı

Kamusal alan ile özel alan kavramlarının, feminist literatürde tartışılmaya başlandığı tarih çok uzak bir geçmişe rastlamasa da temeli Antik Yunan'dan itibaren gözlenebilen düalizme denk düşen bir ayrımı ifade etmektedir (Ersöz, 2015). Eski Yunan'da ortak yaşamsal faaliyetler zorlukların aşılmasında önemli bir noktadaydı. Zorunluluk-yoksunluk ilişkisi irdelenmişti ve özgür olmak bu zorunluluktan kurtulmuş olmak demektir. Özgür olmanın bedelinin ödeteleceği varlıklar, kadınlar ve kölelerdi. Özgür erkek, ailenin reisi olarak çeşitli alanlarda benzerleriyle görünebildiği oranda özgürdü ve özgün yaşama bireyi götürecek yol, politik topluluğun yolu olmaktadır. Modern devrimlerle birlikte mekân kavramı yeniden tanımlanmış, yurttaşlık ve egemenlik kavramı yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalar doğa-kültür tartışmaları ile örtüşmekteydi. Böylelikle özel alan aileye kadar küçültülmüştür çünkü ekonomi ikili kavrayışla toplumsallaşmaktadır. Ayrı alanlar toplumsal rolleri beslemiş, kamusal alan saygı görünürken, kadın nesne konumuna itilmiş, özel alana mecbur bırakılmıştır

(Lamoureux, 2015). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet rolleri ile kamusal alan- özel alan ayrımı birbiriyle örtüşmüştür. Özel kamusal tartışmaları 60'lı yıllardan sonra tüm egemenlik ilişkilerinin esasen politik bir mesele olduğunu vurgulayan *Özel olan politiktir* sloganı ile sekteye uğramış ve bu sloganla kadınların politik alanda meşru taleplerine yer açmıştır.

Geuss (2007), kamusal-özel ayrımının netliğinin devam ettiğini çünkü bunun hâlâ büyük oranda hayatın siyasi ve felsefi alanında önem arz ettiğini ifade etmektedir. Yazara göre kamusal alanın 'iyi' veya 'değerli' ve karşıtının 'kötü' veya 'yanlış' olması, özel alan için kullanılan kavramların kamusal alanda kullanılaben benzememesi aradaki farkı göstermektedir fakat ikisi açısından da net bir ayırmadan ziyade örtüşen karşıtlıklar bulunur. Bu ayırım işe erişim ve mülkiyetin sınırlandırılmış olup olmaması ile alakalıdır.

Bahse konu ayırımı özel alandan ev; kamusal alandan ise evin dışında kalan diğer mekânlar (meydan, park, sokak vb. ortak alanlar) kastedilmektedir. Kadın bedeninin baskı altına alınıp sömürülmesi, doğurganlıklarının kontrol altına alınmasının bir sonucu olarak tartışılmaktadır. Bununla birlikte annelik, kadının yegâne görevi olarak görülmektedir ve böylece kadının özel alanda işgücü olarak görülmemesi, emeğinin ücret karşılığının olmaması kadınların daha düşük ücretle daha ağır koşullarda çalıştırılmasına sebep olmaktadır. Kadının annelikle yani doğurganlıkla ilişkilendirilmesi, kamusal alanda varlık göstermesinin önünde engel olmaktadır. Dolayısıyla kadınların sokağa, siyasete ve sanata yaklaşımı olumsuz karşılanmaktadır (Sirman,2020).

2.3 Dünyada Feminizm Tartışmaları: Tarihsel Süreç ve ‘Dalga’lanmalar

Feminizm, temelde kadınların tarihsel süreç içerisinde ezilmelerinin, eşitsiz durumlarının ortaya çıkarılıp irdelenmesi, patriyarkal düzenin deşifre edilerek sorgulanması, eril normlarla düzenlenen cinsiyetçi politikalara karşı yeni bir söz söyleme ihtiyacı üzerinden şekillenmiş bir akımdır. Feminizm, cinsiyet sömürsünü ortadan kaldırmaya çalışan hareket olarak tanımlanmaktadır (Hooks,2016). Hooks için feminizmin tanımını bu şekilde koymak, erkeği düşmanlaştırıcı algıya alan bırakmadığı için değerlidir. Ataerkil erkeklik ona göre erkekler için de oldukça zordur ve problemin adını “cinsiyetçilik” olarak belirlemek öznenin kadın ya da erkek oluşu ile ilgili hiçbir şeyi değiştirmemektedir. Buna göre feminizm sadece erkeklerle sağlanmaya çalışılan bir eşitlik değildir.

Feminizm, kadınların sorunlara ‘savaşçı bağlanma’ yaklaşımı olduğu üzerinden tanımlanmakla birlikte kimileri için ise kadınların kurtuluş yolunda verilen her türden teorik ya da pratik emektir (Naiman, 1988).

Feminizm daha çok 20.yy’da kullanılan ve 1960’lardan itibaren günlük dile yerleşen bir tabir olarak, kadınların dezavantajlı konumlarını ortadan kaldırmaya çalışması gereken, devrimci ve reformcu siyasi stratejileri benimseyen bir harekettir (Heywood, 2013). Kavram kökeni yeni olsa da Heywood, feminizmin tarihinin Eski Yunan ve Çin Medeniyetine kadar götürülebileceğini; bununla birlikte İtalya’da 1405’te kadın eylemlerini kaydeden kitap olan Le Livre De La Cite Des Dames (Hanımefendiler Şehrinin Kitabı)’ın birçok feminist fikir barındırdığını ifade etmektedir. Fakat Mary Wollstonecraft’ın 3 Ocak1792’de feminist düşüncenin temeli sayılabilecek A

Vindication of the Rights of Woman (Kadın Haklarının Savunusu) isimli çalışması başat eser kabul edilir. Elbette bu tarihten önce feminist denilebilecek birkaç kitapçık bulunmaktaydı. Feminist talepleri dile getiren pek çok kadın da bulunmaktaydı. Örneğin Olympe de Gouge, Claire Lacombe gibi isimler öne çıkmışlardı. Dönemin aydınlanmacı düşüncesi, akla uymayan ve matematiksel olmayan her şeyi ikincil konuma iten erkek aklın düşüncesini oluşturmaktaydı. Böylece 17. Ve 18. yüzyıllar, kadının anneliği ve doğurganlığı; evin de bir tecrit alanı üzerinden düşünüldüğü dönemdi ve ardından Sanayi Devrimi ile birlikte de kamusal alan ile özel alan ayrımının netleşmeye başladığı görülmekteydi (Donovan, 2019).

Feminizm, 18. yüzyıl İngiltere’inde ortaya çıkan, oy hakkı elde etme talebine dayanan bir hareket olarak; oy hakkı elde edildikten sonra (ABD 1920, Britanya 1928) ise cinsiyet farklarının görünür olma talebi ile kamusal alanda erkeklerle eşit haklara sahip olma üzerinden örgütlenen bir hareket olarak tanımlanır (Marshall, 2005). Bu hareketin gelişim evrelerini ifade etmek ve süreci daha iyi kavrayabilmek için ise dalga metaforu kullanılmıştır.

Dalga, bir metafor olarak ilk defa Martha Weinmar’ın 1968’de yazmış olduğu bir makale ile gündeme gelmiştir ve hem bir bölünmeyi hem de bir önceki teorik tartışmayı içinde taşımayı ifade ettiği şekilde yorumlanmıştır. Buna göre birinci dalga Seneca Falls Bildirgesi ile başlatılmaktadır ve bu dalgada kölelik karşıtlığı, oy hakkı gibi meseleler üzerine yoğunlaşmıştır. Birinci dalganın en önemli ve somut kazanımı ise oy hakkı olmuştur. İkinci dalga, “Kişisel olan politiktir” sloganı üzerinden şekillenmiştir ve özel alana, ev içi cinsiyet rollerine ve cinsel özgürlüğe yoğunlaşmıştır. Ataerkinin kadını nasıl çevrelediğini göstermeyi başaran ikinci dalga

feministleri eğitimde eşitlik, doğum kontrolüne erişim gibi birçok yasal kazanım elde etmiştir (Habib, 2019).

Bu dönemin hemen öncesinde (1940 öncesi dönem), Batılı feministler siyasi ve medeni haklar ile uğraşırken SSCB’de kadınlar erkeklerle birlikte devrim hazırlığı içerisindeydiler ve Alexandra Kollontai kadınların doğum öncesi ve sonrası sürecinde çalışma koşulları ile ilgili eleştiriler sunan ve şartların düzeltilmesini talep eden bir oluşum kurmaktaydı. Bolşevik Devrimi’nin ilk kararları kadınlara ücretsiz sağlık hizmeti sunmak, evlilikte kocanın egemenliğine son verilmesi ve boşanma meselelerine dair eşitlikçi olmak ile ilgiliydi (Michel,1993). Almanya, İtalya ve İspanya gibi ülkelerde ise bu dönemde kadının ev içindeki anne/doğuran rolünü perçinleyen ve nasyonal-sosyalist devlete hizmet etmesi gereken varlıklar olması yönündeki bakış açısı sistemleştirilmiştir. Nazi Almanya’sı çocuk-mutfak-kilise eksenli bir slogan benimsemişti. II Dünya Savaşı sonrası dönemde kadınlar, sömürgecilik karşıtı faaliyetlerde bulunmuşlardı (1993:80).

1940 sonrası, Beauvoir’ın etkisi ile gelişen ikinci dalga dönemidir. Özel alanın mahremiyetinin aslında dönüştürülmesi gereken politik bir alan olduğunun vurgusu yapılır. Birinci dalganın eylemlilik alan ve araçları düşünüldüğünde ikinci dalgada özel olanın da politik olduğu vurgusuyla mücadele alanı genişletildi ve bununla birlikte sanat, edebiyat ve felsefede cinsiyetçilik aranmaya başlandı. Fakat ikinci dalganın tüm dünyada aynı zamanda ve aynı etki biçimiyle ortaya çıktığını söylemek güçtür.

İkinci dalga feminizmin içerisinde birçok açıdan yeni meselelerin konuşulması yeni soruları beraberinde getirdi ve modern anlamda yeni bir dalganın sesleri işitmeye

başlandı. Üçüncü dalga, feminizmin ikinci evresinde görmezden gelinen veya tartışılmayan konular üzerinden 90'lı yıllarda gelişmiş ve kadınların kendi içindeki etnisite, ten rengi veya kültür farkları üzerine yoğunlaşmıştır.

Üçüncü dalga feminizminden Bell Hooks'un ikinci dalganın 'fark' eksikliği üzerinden ele aldığı eserlerinden sonra bahsedilmeye başlanır. Daha önceki tartışmalarda yer bulamayan LGBTQ bireylerin de feminizmde yeri olduğu tartışılmaya başlanır.

Üçüncü dalganın en çok öne çıkan isimlerinden biri Judith Butler'dır. Butler, kadın merkezli bir dünya tahayyülü sunmaz ve 'performatiflik' kuramını öne sürer. Birey çoğu zaman toplumsal cinsiyet gerçekliği hissine kapılır ve kişinin anatomisine dair bir şeyler bildiğini düşünür. Dolayısıyla belli kategoriler üzerinden düşünmek zorunda kalarak gördüğümüz şeyin bizi tam anlamıyla doğruya ulaştırmadığını ifade eder (Butler, 2019). Yani toplumsal cinsiyete dair bildiklerimiz değişken, üzerinde oynanabilen gerçeklerdir ve iktidar dinamiklerinden yalıtılmış değildir.

Post-yapısalcılığın etkisiyle gelişen üçüncü dalga feminizm, ilk iki dalganın göremediği fark vurgusundan hareketle daha çok 'öteki'ni görmeye çalışan yani toplumda kimlik, etnisite, renk gibi unsurların göz önünde bulundurulduğu, dolayısıyla kapsayıcı olmaya çalışan bir harekettir.

Günümüzde dijitalleşmenin getirdiği siber-feminizmden ve tarihselleştirilebilen kadın-doğa analogisiyle şekillenen, eril düzenin savaş-talan pratiğine karşı doğa-kadın üzerinden gelişen bir feminizmden söz edilebilmektedir.

2.4 Türkiye’de Feminizm Tartışmaları: Tarihi Gelişimi, Kazanımlar ve Dalgalar Meselesi

Feminizm, kadınların eşit hak talep etmeleri üzerinden şekillendirilen bir akımdır ve kadının ilk çağlardan bu yana süregelen ikincil konumunda patriyarkanın rolü üzerinde durmaktadır (Özbudun, 1984). Türkiye’de yakın bir tarihe kadar, Kemalist reformların, kadınları, toplumda kurtardığı ile ilgili bir görüş birliği vardı. Kadınlar böylece, başka ülkelerdeki gibi mücadele vermeye ihtiyaç duymamışlardı. Her şeyden önce Cumhuriyet tarihinin ilk partisi olacakken ilgiyi azaltacağı gerekçesiyle kapatılan “Kadınlar Halk Fırkası” ve bunun üzerine Nezihe Muhiddin’in başında bulunduğu Türk Kadınlar Birliği’nin kurulması bu anlamda önem arz etmektedir (Altınay, 2013). Dolayısıyla Türkiye’de sonradan birinci dalgaya denk gelecek feminizm anlayışı Kemalizm iktidarı ile pek uyuşmamaktadır (Zihnioglu, 2003).

Türkiye’de feminist hareketlenmeler ve yayınlar Osmanlı İmparatorluğu’nda da görülmekteydi. Hayganuş Mark, Nuriye Ulviye Mevlan gibi feministlerden ve Zabel Yesayan, Nezihe Muhiddin gibi feminist fikirleri olan kadınlardan bahsedilebilmekteydi. Osmanlı İmparatorluğu pek çok etnik ve dini gruptan oluşan bir imparatorluktu. İlk kadın derneğinin 1864’te Nazlı Vahan’ın kurması (Fukaraperver Kadınlar Cemiyeti) veya ilk kadın yayınının Rumca *Kipseli* isimli dergi olması şaşırtıcı değildir (Özdemir,2020).

Ulus devlet sürecine geçilirken yaşanan olaylar, feminizmin tarihinin daha sadeleştirilmiş ve etnik açıdan arındırılmış olarak ilerlediğini göstermekte ve yalnızca Türk-Müslüman kadınların kısıtlı tarihini sunmaktadır. Özdemir, incelemesinde Trouillot’un “*sessizleştirme*” kavramından bahsetmektedir. Sessizleştirme ya da

susturma, -kasıtlı veya kasıtsız olsun- hatalı olmaktan çok daha etkilidir. Tarihte, bir olay olarak dahi görülmeyen devrimler vardır veya bazı olayların adlandırılması bile baştan bir yorumun sonucudur (Trouillot, 2015). Feminizmin Türkiye’de izini sürerken yararlanılan “susturma” kavramı bize feminist tarih yazımının önemini de göstermektedir.

Osmanlı’da 1839 ve 1908’den sonra modernleşme başlamış ve gelenekselin modernle bir sentezi oluşturulmaya çalışılmıştır. Erkek reformcular, kadın haklarına ve kadınlarla ilgili sorunlara yönelmiştir. Diğer yandan muhafazakârlar da bunu tam aksine, bir tehdit olarak görmüştür (Kandiyoti, 2013).

Modernleşmeyle birlikte kadınların hak talepleri gün yüzüne çıkmaya başlamıştır ve Avrupa’daki hemcinsleriyle ilişki kurdukları, onlardan etkilendikleri görülmüştür. 1913’te çıkarılmaya başlanan *Kadınlar Dünyası* isimli dergiye Fransızca ek çıkarılması bu duruma bir örnek oluşturmaktadır (Çakır, 2021). Bu modernleşme ile gelenek arasındaki gerilim, kadınlar açısından bir sessizlik ortamının oluşmasına neden olur. Cumhuriyet dönemiyle, kadınlara çeşitli siyasal hakların verilmesi ayrıca bir kadın hareketine ihtiyaç duyulmadığı yönünde bir algı oluşturulur. Kadın mücadelesi Türkiye’de bu tarihlerden itibaren 60’lı ve 70’li yıllara kadar sessiz kaldıktan sonra sosyalizmin etkisi altına girmiş ve sınıf vurgusu öne çıkmıştır. Kurulan kadın dernekleri de sosyalist derneklerin çatısı altındadır. 80’li yıllara gelindiğinde Türkiye’de kadınlar feminizm ile gerçek bir karşılaşma yaşarlar ve toplumsal cinsiyet rollerini, bilinç yükseltmeyi sorgulayabilecek alan bulurlar. Kadınların bilinç yükseltme ve feminizmi deneyimlerken aslında farkında olmadıklarını aktaran Özdemir, ilk bir araya gelişlerin kendiliğinden olduğunu ve bunun sonucunda da önemli şair ve yazarların birlikte, Türkiye’nin ilk yazarlar kooperatifini kurduğunu

aktarır (2020:299). Bu kooperatifin (YAZKO) kuruluşunun ardından feministler kamusal alana ilk kez *Somut Edebiyat Dergisi*'nin dördüncü sayfası ile çıkarlar ve ardından da *Kadın Çevresi Yayınları* kurulur (2020:309). Bu dönemden sonra CEDAW imza kampanyası, *Dayağa Karşı* kampanyası, *Mor İğne* gibi çeşitli kampanyalar görülür. 90'lı yıllardan sonra öne çıkan kurumsallaşmayla, kooperatif ve kolektif oluşumlar devam eder ve kadınlar zenginleşen bir birikimle örgütlülüklerini ortaya koymaya çalışırlar.

Bora (2020) Feminizmin dalgalar meselesinin çoğu yazara göre farklılık gösterdiğini söylemektedir. Buna göre örneğin Kristeva için tutum anlamında kullanılan dalga, birbirini izleyen değil, zamansal olmayan fakat iç içe geçebilen tutumlardır. Fakat Bora'ya göre dalga meselesinin belli zamanda belli konularla eşleştirilmesi, konunun yüzeysel ele alınmasına ve feminizmin yanlış şekilde kavranmasına neden olabilmektedir (Bora, 2020).

Dalga meselelerini konuşmak ve herhangi bir tarihsel zemine oturtmak çoğu feminist tarafından tartışılmaktadır. Batı Avrupa'ya ait bu kavram, Batı'da dahi kolaylıkla kullanılmamış, bazı noktalarda muğlak kalmıştır. Birinci dalga erkeklerle eşit vatandaşlık üzerinden ele alınmış; ikinci dalgada kadınların kız kardeşlik vurgusu ve toplumsal kurgu öne çıkmış; üçüncü dalga ise kadınların da kendi içerisinde farklılıkları olduğunun önemseneceği üzerinden şekillenmiştir. Üçüncü dalgada artık kız kardeşlik değil, öznenin sadece kadın olmadığı bir durum söz konusudur. Türkiye'de ise 'dalga'nın karşılığı pek bulunmamaktadır. Kazanım bulunmakta fakat dönem açıp kapatacak düzeyde veya dalga şablonuna oturtulabilecek şekilde olduğu düşünülmemektedir (Coşar, 2012). Türkiye'de Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemi ilk dalga olarak sayıldığında 70-80'li yıllara kadar sessiz bir süreç geçirilmiştir.

80'lerde ortaya çıkan sürece de ikinci dalga denilebilir; fakat Avrupa merkezli dalga meselesine pek uyduğu söylenemez. Feminizmi belli bir şablona sığdırmak oldukça zor görünmekte fakat su ile ilgili bir metaforla ifade edildiği için gel-gitleri olan, ilerleyen; dönem dönem yükselebilen özelliği düşünüldüğünde belki daha anlamlı hale gelecektir. Bora (2020: 511) su ile ilgili bir sözcük kullanılacaksa, bu noktada 'akıntı'yı önermektedir.

2.5 Mekân ve Edebiyat

2.5.1 Mekân

Mekânın sözlük anlamı mesken manasında oturulan yer, mahal; uzay şeklinde açıklanmaktadır (Devellioğlu, 2007). Arapçadan dilimize geçen mekân sözcüğü 'kevn'den (kef-vav-nun) türemiş bir sözcüktür ve bir oluşu, 'olunan' konumu ifade etmekte, varlıkla ilintili olarak, bir yerde varlık gösterme manasında kullanılmaktadır. Her şeyin içerisinde bulunduğu bir hazne olarak tanımlanan mekân, içerisindekilerle var olmakta ve onlardan bağımsız düşünülemez. Bazı düşünürler mekânın bir sonu olduğunu iddia ederlerken bazıları için mekân sınırsız ve sonsuzdur (Cevizci, 2021). Mekân insanı çevreden ayıran bir boşluktur ve insanın çeşitli eylemliliklerine olanak sağlamaktadır (Hasol, 1979).

Mekân tartışmaları, Eski Yunan'da Platon ve Aristoteles'ten öncesine dayandırılmaktadır. Genellikle evren, boşluk, varlık, varlığı açıklamakta kullanılan ilk prensip ile birlikte ele alınmış ve varlığın tuttuğu yer, alan, hareket ve zamanla ilişkilendirilmiştir. Empedokles'in ilk prensip ile ilgili dört unsuru değişmezdir ve mekânda hareket halindedir. Değişim, dört unsurun boşlukta (mekânda) hareket halindedir. Yani mekân, değişimi ortaya çıkaran hareketi sağlayan alandır. Anaxagoras ve Herakleitos'a göre oluş, mekânda düzenlenir. Demokritos, hareketi açıklayabilmek

adına ‘boşluk’u (*to kenon*) kabul eder ve bu hareket için önemlidir (Koç, 1984). Eski Yunan’dan beri tartışılmakta olan mekân, kapsayıcılığı ile irdelenmiştir ve mekânda boş bir yer bırakmamaya çalışan cisimler (birbirlerine) itilip boş bir alan bırakmamaya çalışır (Platon, 2015).

Aristoteles, mekânı kütle ile açıklamaktadır. Cisimlerin dışında bir ‘yer’ vardır ve dolayısıyla her cisim bir ‘yer’de bulunur. ‘*Khaos*’u ilk nesne olarak kabul eden Hesiodos’u doğrular ve ona göre varlığın var olmasının ilk koşulu mekândır fakat mekân bir cisim değildir. Mekânın uzunluk, genişlik ve derinlik olmak üzere üç boyutu bulunur ve dolayısıyla cisimler onunla belirlenmektedir (Aristoteles, 2001).

Mekân, Newton’da mutlak ve değişmezdir; hareket etmez ve sabit kalır. Göreli mekân ise hareketlidir ve onu belirleyen şey, duyularımızdır. Dolayısıyla Newton, mekân ve zamanın sabit olduğunu ifade etmektedir çünkü zaman ve mekân kendileri ile birlikte başka şeylerin yerleridir; hareket etmeleri olanaksız ve abestir. Leibniz’a göre mekân, mekândaki şeylerden bağımsız değildir fakat onlara göre önceliği de bulunmamaktadır. Kant’ın mekân anlayışı Saf Aklın Eleştirisi’nden hareketle dışsal sezgimizin temelindeki zorunlu tasavvurdur (Koç, 1984).

Mekân, yalnızca fizikle ilgili bir boşluk-nesne ilişkisi değildir ve insanlardan bağımsız düşünülmemektedir. İnsan ilişkileri mekânı, mekân da insan ilişkilerini etkilemektedir. Urry (2018), ‘yer’ kavramı ile düşünür ve ona göre yerlerin ‘kendilikleri’ bulunmamaktadır. Bununla birlikte toplumsal ilişkilerde tüketilen bir kavram olarak ‘yer’, tüm teorilerde işe koşulan bir kavram olmasına karşın, ‘yer’ ile ilgili herhangi bir tanımlama yapılmamıştır ve bu kavram kuramsallaştırılmaya muhtaçtır. Yerlerin tüketimi, mal tüketimi ile ilişkilidir ve imajlar, belli yerlerde bulunan belli ürün ve

hizmetlerle anlam bulmaktadır. Toplumsal yaşam, mal-hizmet tüketimi ile yer arasındaki ilişkiyi kendinde birleştirmektedir.

Heidegger (2020), *Varlık ve Zaman*'da zaman kavramını öne çıkarmakla birlikte bir etkileşim ve deneyim yeri olarak ele aldığı 'yer'i, varlıktan ayrı düşünmez. Heidegger'de mekân *dasein* kavramı ile açıkladığı 'varoluş'un etkileşim içinde olduğu yerdir; varlığın etkileşim yeridir.

Nalbantoğlu'nun (2005), modern zaman kavramı olarak nitelediği kavram olan mekân, zaman ile birlikte ele alınmaktadır. Heidegger'den aktardığı, nehrin iki yakasını birleştiren 'köprü' örneği düşünülünce varlığın, bir yerin varlığı ile mümkün olabileceğini ifade etmektedir.

Mekân, şimdiye kadar boş bir çerçeve, 'içeriksiz bir içerik' olarak tartışılmış ve alt bir kategori olarak ele alınmıştır. Mekân, pasif, boş bir 'şey', 'ürün' anlamı taşıyan; karşılıklı tüketim anlamında kullanılan bir mefhum değil, ilişkiler bütünü belirtir ve üretici güçlere dahildir. Mekân, toplumsal bir üründür ve tek başına kalamaz -aksi halde boş soyutlama olur- ve diyalektikleşir. Üretim tarzı, toplumsal ilişkilerle birlikte kendi mekânını üretmekte ve örgütlemektedir. Dolayısıyla üretim tarzının toplumsal ilişkileri mekâna yansıttığı söylenebilir. (Lefebvre, 2020). İktidar mekânı araçsallaştırır, işçi sınıfını dağıtmak, iktidara tâbi kılmak ister ve üretim ilişkilerini düzenlemek için kullanır. Lefebvre'e göre tarihe odaklanan Marksizm'de aşırı bir zaman vurgusu vardır ve bu mekân ile dengelenebilir. Urry (2018:103), Marks'ın işçi sınıfı örgütlenmesi tartışmasında toplumsal ilişkilerin zamansallık vurgusunu kabul eder fakat mekânsal yönünü göz ardı etmediğini aktarır. Çünkü işçi sınıfı örgütlülüğünde gerekli koşul, kentteki işçilerin birbirine mekânsal yakınlığıdır. Fakat

Marksizm, kent dışındaki odakları gözden kaçırmaktadır (Urry, 2018). Bahse konu düşünürlerin ortaklaştığı esas mesele, tarihi, politikayı incelerken mekânın gözden kaçırılmaması ve başat unsur olarak ele alınması gerektiği üzerinedir. Harvey'e göre (2008) uzam ve zaman toplumsal yapılardır ve bunların üretimi için *diyalektik ütopyacılık* arayışı başlamalıdır. Harvey Lefebvre'in, içe kapalılıkları sebebiyle ütopya fikrine karşı çıktığını ifade eder fakat onun için bu sorunun varsaydığı otoriteden sürekli kaçmak olanaksızdır ve bizi mücadeleciler romantikliğinin sürüklediği bir sonsuzluk olmaktadır.

2.5.2 Mekân ve Edebiyat İlişkisi

Mekân, tek başına ele alınabilen, statik bir kavram değil hem ürün hem de üretici olarak diyalektik bir kavramdır. Üretime, neden ve sonuç olarak müdahale eder ve *toplumlarla birlikte* değişir. Dolayısıyla bir tarihi vardır. Zihinsel ile kültürel olanı; toplumsal ile tarihsel olanı birbirine bağlar (Lefebvre, 2014).

Harvey'e göre (2019) ise mekân ontolojik olarak değil, toplumsal bir boyut olarak ele alınmalıdır. Bu anlamda mekân, insanı biçimlendirir ve insan tarafından biçimlendirilir. Harvey, mekânları içerisinde cansız nesnelere olduğu bir boşluk olarak değil, toplumsal süreçleri içeren bir alan olarak görmektedir.

Mekânın bireye sunduğu pratik ilişkiler, mekânın yalnızca bir yönünü açıklamaktadır. Mekânlar bilinçli veya bilinç-dışı hafızanın arketipidirler (Narlı,2014). Barınma değerleri bilinçdışına ve bilinçdışı da mekâna mutlu bir şekilde yerleşir (Bachelard, 2017). Psikanaliz bu anlamda bilinçdışına yardım etmekte ve varlığı harekete geçirmektedir. Bachelard'a göre varlığı bilinçdışının alanından dışarıya çıkmaya, serüvenlere atılmaya çağırır ve dolayısıyla varlığı dışarıya çağırarak mekânların tümü analiz edilmelidir.

Birey, anne karnında varoluşun ilk mekânından bu yana kendisine bir mekân bulma ihtiyacı içerisinde arayışlara girmiştir. Duyularımız mekânı algılama kanalları olarak mekânla doğrudan ilişki içerisinde. Sanat için öncelikli bir konumu olan mekân, sanatı icra edebilmek için sanatçının ihtiyaç duyduğu temel unsurlardan biridir.

Toplumsal süreçlerden bağımsız olmayan sanatçı, bu süreçleri eserine doğrudan yansıtır. Bu süreçler içerisinde mekânın işlevi edebiyatta da yeni mekânlar açılmasına olanak sağlayabilmektedir. Örneğin Turan (1997) Batı'da roman türünün, şato ve kale kentlerin artık görülmediği, feodalitenin silindiği dönemde, kentsoyluların toplumsal yaşama ortaklığı ile ortaya çıktığını ve dolayısıyla roman ile kent ilişkisinin modernizmle oluştuğunu söylemektedir.

Lefebvre (2014) şairlerin çukur, uçurum, doruk, zirve gibi mekânları ihmal etmediklerini ifade etmektedir. Örneğin derinlik ve yükseklik, karanlık ve aydınlık gibi zıtlıkları şeytan-tanrı temelinde ele almışlardır. Bu anlamda Lefebvre, mekân- dil ilişkisinin araştırılmaya muhtaç olduğunu söylemektedir.

Edebiyat, mekânın hafızası ile insan arasında ilişki kurarak zamanlar arasında bir köprü yaratmaktadır. Edebiyatın mekâna etkisi, mekânsal bir hafıza oluşturulup bunun geleceğe taşınması açısından önem arz etmektedir. Dolayısıyla mekân, hatırlamanın şifasına ihtiyaç duyar (Yılmaz, 2020).

Edebi bir anlatı içerisinde olaylar bir mekânda geçer; karakterler belli mekânlarda yaşarlar. Edebiyatta mekânın ister yazarın bakış açısından isterse kahramanın algısı üzerinden olsun bir betimleme, fiziki çevreyle bütünlük kurmaya yarayan bir unsurdur.

Walter Benjamin (2002) “İçmekân, sanatın sığınağıdır” der. Ona göre içmekân, bireyin içerisinde bulunduğu evren değil aynı zamanda onun koruyucu çeperidir ve mekânda yaşamak, ona dair izlerin vurgulanması demektir.

Pallasmaa (2016), edebiyatın ya da daha geniş bir ifade ile sanatın hayal kurdurma gücünün, bizim sanat eserindeki mekâna deneyim ve çağrışım yoluyla girebilmemize bağlı olduğunu ifade eder. Birey, sanat eserini deneyimlerken sanat eseri ile arasında bir alışveriş gerçekleşir ve algılar esere yansır. Sanat eserinde mekânın işlevselliği üzerine Pallasmaa, şunları söylemektedir:

Bellek bizi uzak şehirlere geri götürür ve romanlar bizi, yazarın sözünün büyüsünün yarattığı şehirlerde gezdirir. Büyük bir yazarın odaları, meydanları ve sokakları, gezip gördüğümüz herhangi bir şehrinkiler kadar canlıdır; Italo Calvino'nun görünmez kentleri dünyanın kentsel coğrafyasını ebediyen zenginleştirmiştir. San Francisco şehri Hitchcock'un Vertigo'sunun montajı aracılığıyla katman katman açılır; başkişinin adımlarında, unutulması güç binalara gireriz ve onları onun gözünden görürüz. Dostoyevski'nin büyümlü sözleriyle 19. yüzyıl St. Petersburg'unun yurttaşlarına dönüşürüz. Bizler bizzat Raskolnikov'un şoke eden çifte cinayetinin odasında; Mikolka ve sarhoş arkadaşlarının bir atı öldüresiye dövmelelerini, delice ve amaçsız hunharlığa engel olamamanın hüsraniyle seyreden izleyicileriz.

Edebi anlatılarda bireyi, toplumu veya duygulanımları anlatırken mekâna öncelikli olarak ihtiyaç duyulmaktadır. Edebiyata içkin yaratıcılık ve kuşku, toplumsal cinsiyet ve iktidarın ortaya çıkardığı sonucun anlaşılmasına olanak sağlar. Edebi eserin anlatı araçları toplumsal cinsiyet üzerinden dayatılan hegemonik inşayı okuyabilmede ve bu hegemonyayı reddetmede önemlidir (Kaygusuz ve İbrişim, 2019). Dolayısıyla bu durum, mekân ile ilgili olarak yazınsal bir ürünü incelerken toplumsal süreçleri anlamamız açısından elimizde güçlü bir enstrümanın oluşmasını sağlamaktadır.

Mekân kavramı roman hikâye gibi türlerde başat unsur olarak kullanılmaktadır. Fakat şairler için de duygu ve düşünceler evreninde şiirsel bir mekândan söz

edilebilmektedir. Dil, kendisini varlığın bir mekânı olarak ifade eden yaklaşıma göre oluşun anlam bulduğu bir yerdir ve şaire bu anlamda yol açmaktadır (İlhan, 2019).

Mekân, roman ve hikâye olduğu gibi şiirde de tartışılır duruma gelmiştir. Şiirde mekân, diğer anlatı türlerinde olduğu şekliyle fiziksel mekânı değil; şairin çeşitli anlamlara dönüştürerek dile getirdiği estetik kavramlar için kullanılan soyut mekânları da içermektedir. Bununla birlikte şiirde geçen mekânların anlam değerinin dışında şairin, yaşadığı mekânları kavrayış biçimi de şiire etki etmektedir. Dolayısıyla mekâna dair imge ve simgelerin bu anlamda değerlendirilmeleri gerekmektedir (Şimşek, 2018).

Bölüm 3

YÖNTEM

Yapılan araştırma, niteldir ve araştırmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. TDK'ye göre (2022) doküman belge anlamına gelmektedir. Dolayısıyla doküman analizi belge incelemesi olarak da ifade edilmektedir. Nitel araştırmalarda arşiv verileri ya da araştırma sırasında araştırmacının kaydettiği veriler doküman olarak kullanılabilir. Bu dokümanlar yazılı, işitsel veya görsel olabilir. Yazılı belgeler mektup, günlük gibi kişisel olabileceği gibi kitap, gazete veya dergi gibi kurumsal belge de olabilir (Corbetta,2003). Yazılı belgelerden elde edilen veriler kodlanarak anlamlı parçalar halinde kavramsallaştırılır. Veriler dikkatlice tekrarlı şekilde incelenip tümevarım yöntemiyle genel temalara ulaşılır (Akbulut, 2012).

Yapılan nitel araştırmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Türkân İldeniz tarafından yazılan ve bugüne kadar yayınlanmış kurumsal belgeler olan *Taşra Kızının Deliceleri*, *Havva Çıkmazı* ve *Buz Altında Yanardağ* isimli üç kitap doküman olarak incelenmiştir ve araştırmada gözlem ve görüşme gibi başka veri toplama araçlarından yararlanılmamıştır.

Araştırma, planlı bir şekilde toplanmış verilerin bir sorun odağında tarafsız analizi ve çözüm yolu bulma uğraşdır. Dolayısıyla gerçeğin ortaya çıkarılması için yapılan iş de bilimsel araştırmacılıktır (Saray, 2008).

Belirli bir konuda yazılmış eserler hakkındaki analize, doküman analizi denilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2008). Nitel araştırmalarda doküman tek başına incelemeye alınacağı gibi problem durumuna dair yazı veya diğer görsel materyaller çalışmaya dahil edilebilmektedir. Doküman analizi, belli kavramlar çerçevesinde verilerin anlaşılır biçimde düzenlenmesidir. Genellikle mevcut verileri incelerken herhangi bir kategori bulunmadığında kullanılır. Bunun için öncelikle verileri anlamlı parçalar haline getirip adlandırmak gerekir ve bunların sağlıklı bir şekilde bir araya gelmesi önemlidir (Akbulut, 2012).

Yapılan araştırma nitel olmakla birlikte Türkân İldeniz'in bugüne kadar yayınlanmış olan üç şiir kitabı (*Taşra Kızının Deliceleri*, *Havva Çıkmazı* ve *Buz Altında Yanardağ*) doküman olarak ele alınmış ve doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada Türkân İldeniz'in *Taşra Kızının Deliceleri*, *Havva Çıkmazı* ve *Buz Altında Yanardağ* isimli bugüne kadar yayınlanmış üç şiir kitabının içerisinde bulunan şiirlerden mekân ilgisi bulunanlar fişlenmiştir. Mekâna dair olan dizeler ve şiir bölümleri fişlere yazılmış, bölümlerin hangi mekânla ilişkili olduğu eklenmiş ve daha sonra bu fişler sınıflandırılarak toplumsal cinsiyetle bağlantılarının olup olmadığı incelenerek başlıklar halinde ele alınmış ve sonuç bölümünde çözümlenerek yorumlanmıştır.

Bölüm 4

TARTIŞMA VE YORUMLAR

4.1 Türkân İldeniz Şiirinde Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Edebiyat ve Mekân Bağlamında Analizi

Bu bölümde Türkân İldeniz şiirlerindeki mekânlara bakılmış ve bu mekânlar toplumsal cinsiyet rolleri açısından irdelenmiştir ve bahse konu mekânlar toplamda altı başlık altında incelenmiştir.

4.1.1 Edebiyatın Kutsal Mekânına Bir İtiraz: Yanardağ

Dağ, Türk edebiyatında oldukça sık kullanılan, anlam alanı geniş bir imgedir. Şamanizm’de dağlar ruhların oluştuğu, doğumun ve yaşamın gerçekleştiği kutsal fakat yaşamın içinde olan yoğunlaşma ve arınmaların yaşandığı alanlardır (Eliade, 1999).

Tek tanrı inancı ile ilintili olarak, yaratıcının yaratmış olduğu en yüce varlıklardan biri olarak kabul edilir. Gökyüzüne en yakın doğa mekânı olduğu için de edebiyatta sık sık kullanılmış ve edebi türlerde yer bulmuştur. Sümerlerde, Mısırlılarda, Fenikelilerde, Eski Yunan’da, Babil’de, Hristiyanlık, Yahudilik ve -nispeten daha az da- İslamiyet’te dağ kutsal olarak ele alınmış, hatta dünyanın merkezi olarak algılanmıştır. Tanrının da ikametgâhı dağlarla ilişkili olan yerlerdedir. Zira dağ mekânı tanrıyla iletişim kurmanın yeri ve kolay bir yoludur (Tanyu, 1973).

Bir dağ olarak Olympos, tanrıların ve tanrıçaların mekânı olsa da diğer dağlardan ayrılır. Eski Yunan’dan değil, Anadolu dillerinden geldiği söylenmekte ve genellikle

bir dağın yüksekliğini belirtmekte kullanılmıştır. Bu sebeple Anadolu ve çevresinde sayısız Olympos dağı vardır. Bu dağ, destanlarda; şölenlerin, toplantıların yapılabildiği çeşitli sorunların konuşulduğu önemli bir dağdır (Erhat, 1996).

Güçlü bir metafor olarak dağ, edebî anlatıların tümünde kendine bu anlamda yer bulabilmiştir. Sığınmalar, toplantılar, arayışlar, inzivalar, kaçışlar hep dağda ve daha dönük gerçekleşmektedir.

Şiirde dağ mekânı, şairler tarafından farklı şekillerde kullanılabilir. Buna göre dağ, özgürlük, güzellik, kaçış mekânı, kırsal sevginin ifadesi, başka hayatların temsili, umut, özlem, sıkıntı, yalnızlık gibi farklı formlarda görülebilir (Narlı, 2014).

Türkân İldeniz, Türk edebiyatında çoğunlukla kutsal mekân olarak işlenen dağın çeşitli şekillerde kullanıldığını belirtir. *Ölümsüz* isimli şiirinde dağ, sesi yankılayan bir coğrafi unsurdur:

Düşer yıldız geceye
Güzelliğin duyulur
Duyulur dağda yankılanan sesin

Güzelliğin ve sesin yankılayıcısı olarak dağ, burada kutsallığıyla değil, iletken ve erişilebilir olmasıyla tanrıların mekânı olmaktan çok sıradan bir insan mekânı olarak işlenmiştir.

Toplumcu bir bakışla yazdığı *Odağında Yandığımız Cehennem'de* dağın ardında herhangi bir tanrı veya fantastik unsur değil, kum denizi vardır. *Sevdik İnsanı Halk Halk* şiirinde dağlar birer tanıktır ve herhangi bir kutsallık taşımazlar. Toplumsal

mesajlar açısından irdelendiğinde yanardağ sözcüğünün tabiatın bir parçası olmaktan çok, giderek büyüyen bir toplumsal öfkenin benzetme unsuru olduğu görülmektedir.

Şair, dağ imgesini güzelliğin bir şahidi, ortaya çıkmasının aracı olarak görüyor olsa da alışlagelmiş kutsal dağ onun şiirlerinde yoktur. Güçlü olmakla birlikte oldukça erişilebilir, yankı veren, tanık olan unsurlardır. Toplumcu anlayışla yazdığı şiirlerinde, halk için uğraş verenlerin bir yanardağ benzetmesiyle anlatıldığı görülmektedir:

Onlar,
halk yaşamak, yaşatmak uğruna,
daha da şahlanan cerağ
Onlar.
Buz altında yanardağ

Türkân İldeniz yanardağ benzetmesini *Yankı II* şiirinde de kullanmıştır. Burada yine halk için uğraş veren bir kahramanın -bu kahraman bedeni ile de betimlenmiş- çıkışlarını tasvir etmektedir. Yanardağın, dağ imgesinden farklı olarak protest bir anlam içerdiği, bir itirazın, karşı gelişin ifadesi olduğu görülmektedir. Bu karşı çıkış, *Yankı II* şiirinde haklı için uğraş veren bir kahramanın iken, *Taşra Kızının Deliceleri V* isimli şiirinde cehennem sözcüğü ile birlikte kullanılarak kendi bedeniyle, cinsiyet kimliğiyle çıkışını betimlemiştir:

Yirminci yaş yangınları taşıyorum boylu boyunca
Her yanım ateş her yanım çakmak çakmak
Bir delice yuvarlanıyor melas kanım – şelale gibi
Volkanlar cehennemler diye öğrendiğin ne varsa
gör işte onlar benim şimdi.

İldeniz, şiirlerinde alışlagelmiş kutsal dağ imgesini bozarak onu güçlü fakat sıradan, yankı veren coğrafi bir unsur olarak ele alır. Onun şiirlerinde kutsal ruhların veya tanrıların gezindiği dağlar yoktur. İldeniz'in bir coğrafi mekân olarak yanardağı genel olarak toplumsal olaylara bir reaksiyon niteliğindedir ve bununla birlikte kendi bedeninin, cinsiyet kimliğinin ortaya çıkaracağı bir reaksiyonu da betimlemektedir. Bu anlamda yanardağ, kendisini temsil eden bir tehdit unsuru olarak karşımıza çıkar ve “*Ben, Havva'nın çağımızdaki şekli*” dizesiyle ve ‘yaklaşanım yanacağı’ ifadesiyle anlam tamamlanır.

4.1.2 İldeniz'in Suları ve Sularla İlişkili Mekânlar

Dünyanın her şeyden önce sularla kaplı olduğu dünya mitlerinin birçoğu gibi Türk efsanelerinde de her şeyden önce su vardır. Yaratılış destanı da böyle başlar ve bir efsaneye göre Bay Ülgen dünyayı yaratmak için suya iner. Türklerde deniz genel bir ifadedir, ırmak, göl ve okyanusu da içerir ve Yakut efsanesinde her yeri kaplayan deniz temel bir motiftir; denizin ötesinde ruhlar, tanrılar vardır (Dinç, 2001).

Şamanizm'de oldukça geniş bir yeri olan denizin ruhu olduğuna inanılır. Mistik bir yolculuğu, av hayvanlarının gömüldüğü yeri, ruhun bedenden ayrılışını ifade eder; ölümler denize gönderilir. Güneydoğu Asya'da deniz öbür dünyanın simgesidir. Deniz altına inişler ise birçok Sibiryâ şamanının kıyafetlerinde sembolize edilir (Eliade, 1999).

Deniz, edebiyatta oldukça geniş bir su kütlesi olmak dışında çok çeşitli anlam alanına sahiptir. Deniz, “büyüklüğün, genişliğin, derinliğin ve bolluğun” ifadesidir; hazine gibi zengindir, gark veya helâk edici özelliği olan ve cömertliği de gözyaşını da simgeleyebilen bir imgedir. Bununla birlikte genellikle balık, gemi, kayık, girdap gibi

ilintili özelliklerle ele alınmaktadır ve bir damlası ile denizin kendisi kullanılarak çoğunlukla zıtlık sanatından yararlanılmıştır (Pala, 2005).

Dinginlik, aşk, sonsuzluk gibi duygulanımların yoğunluklu ifade biçimi olabilmiştir ve edebiyatın tüm dönemlerinde kendisinden yararlanılmıştır. Örneğin I. Yeniciler’de Oktay Rıfat, denizi kendi hayat evrelerine göre farklı anlamlara gelecek şekilde işlemiştir. “Ölüm” ile ilişkilendirdiği şiirinde ölmek eylemi denizde gerçekleşir. Deniz mekânı burada ölüm ile yaşamın, beden ile ruhun birbirinden ayrıldığı yerdir. Fakat bu, şiirin yazıldığı dönemde şairin hayata karşı ifade biçimi halinde karşımıza çıkmaktadır. Orhan Veli, yaşama sevincini ifade etmek için “Ayrılış” isimli şiirinde dalgayı kullanır. Deniz ise hayata bağlılığı ifade etmektedir. Yaşam sevinci, karşıtıyla birlikte de görülmektedir ve “hayatın zor yönleri”ni de yanında getirmektedir (Sazyek, 1996).

Yahya Kemal, edebiyatta deniz imgesini en çok kullanan şairlerden biridir ve denizin ihtişamı ve evrendeki sınırlılığının üzerinde yarattığı acıyı anlamakta, insanla deniz arasında bir analogi kurmaktadır. Örneğin “Açık Deniz” şiirinde deniz, sınırları aşma üzerinden işlenmektedir (Kaplan, 2007).

“*Sessiz Gemi*” de ise deniz yolculuğu ölümdür. Ölüm, “uçuş” ile birlikte işlenmekte, geçiş su ile havanın birleşiminin ardından uçuşla noktalanmaktadır. “Deniz Türküsü” şiirinde ise kaçış ile ölümün birleşip tamamlandığı imgesel bütünlükle ortaya çıkmaktadır (Tanpınar, 2007).

Denizin şiirdeki kullanımını Narlı (2014), birkaç maddede toplamıştır: doğaya kaçma, sığınma mekânı olarak deniz; coğrafi unsur olarak deniz, kozmik imgelerin evreni

olarak deniz; yaşama sevincinin ifade biçimi olarak deniz. Buna göre Yahya Kemal, denizle kendi ruhu arasında bağ kurar. Narlı, su ile özdeşleşen Fuzuli'yi bu anlamda hüznünden arınmak isteyen ve mistik mekân olarak deniz kıyısındaki Yahya Kemal'e benzetir. Her ikisinde de deniz ya da su metafizik özdeşleşme alanıdır. Ahmet Haşim'de ise sevgili ile deniz birlikte tasavvur edilir fakat Haşim'de su yansıtma işlevi görmektedir ve aynı zamanda sükûnet mekânıdır. Cahit Sıtkı Tarancı'da ise su ile ilgili imgeler kaçış mekânlarını imler. Bu alanlar hayal alanıdır, doğaldır fakat hayal her zaman mutlu bir hayal değildir. Ölümü, ümitsizliği de ifade eder (Narlı, 2014).

Bachelard (2006), *Su ve Düşler* isimli, imgelem üzerine çalıştığı eserinde bilimsel, edebi ve mitolojik yansımalarını temellendirerek suyun tözsel imgelerini inceler ve kategorize eder. Dört element düşünüldüğünde suyun ateşe göre daha dışıl olduğunu ve kalıcılığını ifade eder fakat su ateş ve toprak gibi coşku uyandırmaz. Bu yüzden tehdit altındadır. Diğer taraftan da bir damlanın dünya yaratmaya muktedir olduğunu ifade etmektedir. Bachelard; durgun suyu, tatlı suyu, nehri, gölü, tuzlu suyu birbirinden ayırır. Durgun su ya da gölü Narkissos ile açıklamaktadır. Nehir cinsel işlevi ve kadın çıplaklığını imlerken, öfkeli olduğunda su eril özellik kazanır, kin tutar ve cinsiyet değiştirir. Ateş de bu şekliyle fakat diğer yandan maddesel unsurların birleşimi, zıtlıkların birliğiyle yine dışıl niteliği ortaya koyar ve ateşle suyun birleşimi biri diğerini arzulayan iki imgenin birleşimi olarak okunmalıdır.

Türkân İldeniz'in "*Kaçak*" adını verdiği, üç kitapta toplam sekiz şiir olarak yayımlanan şiir dizisinin tamamında deniz mekânı bulunmaktadır. Şiirinin bireysel yönünü oluşturan "*Kaçak*", şairin bir tür manifestosunu oluşturmakta ve kaçma eylemine gerek toplumsal gerekse bireysel türlü sebepleri bir zemin olarak

sunmaktadır. Bu anlamda şair şiirlerinde, bulunduğu mekândan çıkmak istemektedir fakat yollar tutulmuştur ve o aklına kaçma fikrini koymuştur:

Beni kimse korkutamaz artık, durduramaz bu yerde,
Çünkü aklıma koydum, çünkü kaçacağım

“Kaçmak” fiiline genellikle “evden çıkmak” düşüncesi de eşlik eder. Kaçışta dışsal engeller söz konusudur ve Kaptan’dan bu engellerin onda yarattığı bunalmışlığın nedenini anlamasını ve empati kurmasını ister. Şair için kaçmak, gemiye binebilmek ile büyük oranda tamamlanacaktır. Bindiği geminin kendisini götüreceği bilinmezlik ülkeleri ya da kıyı gibi mekânlar onu çağırarak gibi bir işlevsellikle kullanılır. Gideceği yerin bilinmemesi şairi korkutmaz, onun korktuğu yer evdir ve evin dışına çıkarken kendini tehlikede hissettiği sokaktır. Her ikisinde farklı tehlikeler kendisini beklemektedir. Deniz, bu anlamda şaire geminin seyrettiği bir yol olarak görünmez.

Rıhtım, her şeyin geride bırakıldığı fakat şairin kendisinden sıyrılıp yeni bir benlik kazanmasında önem arz eden bir eşik mekânıdır. Rıhtıma vardığında her şeyi geride bırakabilecek iken yenilenmek isteyen poetik ben bu kez de düşüncelerinden, bir iç hesaplaşmadan korkar. Bahse konu korku yollarda onu bekleyen korku değil daha çok içsel bir sorgulamanın getirdiği korkudur:

Usandım hep kendimle karşılaşmaktan yine öyle olmasın
beni gölgem karşılaşsın rıhtıma vardığımda
her şeyden önce kendimden kaçış bu, ben yenilenmek istiyorum.

Kaçak IV’te şair kendini gemide bulur. Denizin üzerinde şairin yarattığı imge, ateş ile suyun birleştiği noktada ortaya çıkar. Bachelard’ın bahsini ettiği karşıtların birleşiminin -ateş ve suyun- dişil niteliği ortaya koyması durumuna uymaktadır:

İşte nasıl oldu şimdi anlatamam
bir büyüün içinde buldum kendimi
Gemide buldum Kaptanın gözlerinde
Aldı beni baş köşeye oturttu kaptan
Stronboli’de bir ateş şöleni
Elim uyur kaptanın elinde

Stromboli, kendisiyle aynı adı taşıyan adada aktif bir yanardağdır. Şair Stromboli, Vezüv gibi yanardağ isimlerini benzer biçimde şiirlerinde kullanmaktadır. Su ve ateşin birlikteliğine uygun “*Rüya*” isimli bir başka şiirinde şair, iki unsuru bir araya getirmektedir:

[...]
Yaşadıkça yaklaşıyorum sandım-oysa
Suyun ateşle uyumsuzluğu gibisin
[...]
Ateş gemilerini bir bu ürkütür

İldeniz’in şiirlerinde gemi, aşkın mekânıdır. Deniz, gemi ve ilintili imgeler aşk ve beden ile ilişkilendirilmiştir. *Kaçak* şiirlerinde poetik benin aşka yüklediği anlamlar deniz, gemi ve Kaptan ile ilgilidir:

Aşk denince kaptan gelir aklıma duramam
Tutar bir sigara yakarım
Bir günde bilerseniz
Ne çok sigara yakarım

Güverte ise bedenle ilişki kurulan bir seyir yeridir. Şairin *saçını bayrak* ettiği yerdir. Burada izlenmekten duyulan narsistik hazdan bahsedilebilir. Lacan, bakışın işlevinden söz ederken- ‘*ayna evresi*’nden hareketle- sahnedeki izlenen varlıklar olduğumuzu ve

bu durumun bizde bir bilinç oluşturduğunu söyleyerek “bakılan” varlıklar haline geldiğimizi ifade etmektedir. Kadın, bu bakılma halinden, görünür olduğunu bilmekten doyum alır (Lacan, 2013). Freud’un libidinal haz olarak adlandırdığı, Lacan’ın ayna evresi ile ilişki kurduğu bu durumdan, feminist sinema da yararlanır. Smelik, Mulvey’den aktarımla narsistik görsel hazı Lacan’ın ego oluşumu ve ayna evresi kavramı ile ilişkilendirir. Çocuk, ayna yansıması ile bütünleşik ‘kendi’ni anlar ve haz duyar. Film seyircisi de perdede mükemmel ‘kendi’ imgesi ile özdeşleştirilir ve narsistik hazza ulaşır. Fakat sinemada *skopofili* ya da *dikizci narsisizm* dışı karakteri nesneleştirir (Smelik, 2006).

Bachelard ise bu noktada, daha önce de bahsedildiği gibi “*Su ve Düşler*”de konuyla ilgili olarak durgun suyu, pınarı ayna ile ilişkilendirerek onun cinsel işlevinden ve narsisizmle ilişkisinden bahsetmektedir. İldeniz’in “*Rüya*” isimli şiirinde yine pınar, gökyüzüne yansıması ile birlikte görülmektedir:

Ezeli sevgisini saygıyla sunan salkım söğüt
Eğilip her damlayı öperek
Okyanusa ağırlar

Fakat tatlı su, her zaman yansıtma işlevi ile karşımıza çıkmaz. Hırçın nehir, Bachelard’ın cinsiyet değiştiren sularını hatırlatır: köprüleri yıkar ve tüm güzel şeyleri ulaşılmaz kılar:

O hırçın nehir
Köprüleri yıkmış
Bahar karşı kıyıda

İldeniz’in sudan kastı çoğunlukla denizdir. Deniz, onda umut mekânını oluşturmaktadır.

4.1.3 Tekinsiz Arayış Mekânı Olarak Yol ve Şairin Kaçak Şiiri Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Reddi

Dünya edebiyatının ortak konularından biri olan ‘yol’ metaforunda temel mesele arayıştır. Yol ya da yolculuk, bir mekândan çıkmayı gerektiren yeni bir mekândır. Bu terk eyleyiş, içsel de dışsal da olabilmekte, bazen sebep bazen ise sonuç olabilmektedir. Yolculuklar çeşitli sebeplerle yapılır: bir amaca ulaşma, kavuşma, bir şeyden kaçma. Bu sebeple ister şiir ister düz yazı olsun her metinde karşımıza çıkabilmektedir (Yalçınkaya, 2007).

Propp’a göre arayış ev mekânından çıkışı gerektirir. Kahraman, bir arayış için kaybolur ve bu kayboluş için bir eksikliğe ihtiyaç duyulur. Dolayısıyla arayışın ortaya çıkması için masalların bir yokluğun açığa çıkmasıyla, bir eksiklikle başlaması gerekir ve eksikliği hissedilen şey, aramaya çıkarılır. Eksiklik bazen içten ortaya çıkmakta bazen de dıştan yaratılmaktadır (Propp, 1985).

Türkân İldeniz *Cılız Haykırı* şiirinde bir çağrıya karşılık veremeyen dışarı çıkamayan, kendi kurtarıcısına erişemeyen bir mekândadır. Kapılar kilitlidir; yollara pusular kurulmuştur ve onun haykırısı cılız kalmaktadır:

Kapılara beş kilit birden vurdular
Işıkları söndürdüler karanlıktayım
Örümcek ağlarıyla bağlandı ellerim
Dört duvarla çevrildi yörem
-Bana kalsa şimdi gelirim-
Yollara pusu kurdular – bekleme
Bekleme sakın gelemem

Yol, İldeniz'i mutlu yarınlara götüremez, pusludur. Yolun sonunda şair, kendisini neyin beklediğini bilmektedir. Kendisini bekleyen son, mutlu bir son olmayacaktır. Yolun sonu karanlıktır fakat ömrü boyunca *evrende yerini aradığını* ifade edecektir.

Karmaşık yollar mutlu yarınlara puslu

Beyazın unutulmuşluğunda...

Gözümde kömür düşünceler bundan yana

Bundan yana kördüğüm düşüncenin dört yanı

Her yolun sonunda bir çığlık

Her son dolambaçlı, her dolambaç haydutlu.

Yol, kimi zaman şairi yanında olmak istediği kişiden ayıran bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Şair, '*Kaçak*' isimli şiirlerinde yol mekânının taşıdığı engellerden korkmakta, karanlık kişilerin yolları tuttuğunu ifade etmektedir. Fakat olduğu mekândan da ayrılmak ve Kaptan'ın yanına gitmek istemektedir. '*Kaçak*' şiiri Attilâ İlhan'ın 'Kaptan' şiiri üzerinde kurulmuştur ve bir arayışın ürünüdür. Şairin poetik 'ben'i *Kaçak* şiirlerindeki arayışlarında bir erkeğe seslenir. Kaptan, kimi zaman onun kurtarıcısı, kimi zaman ise rehberidir ve şair kaptanla birlikte aynı gemide, aynı güvertede olmak istemektedir (Yeşilyurt, 2019).

Tarih, yolculuk yapan erkek kahramanlarla doludur. Edebiyat, arayış halinde, kentlerde sürekli yürüyen erkekleri yazmıştır. Lauren Elkin'in "*Flanöz, Şehirde Yürüyen Kadınlar*" adlı eseri üzerine yazan Şenel (2019), yürümenin dönüştürdüğü erkekleri yazan edebiyatın, kadınlar söz konusu olduğunda suskun kaldığını, fakat kulak verildiğinde -gelenekler tersini söylese de- sokaktaki kadınlara kulak vermenin bulunduğumuz mekân açısından feminist bir tavır olduğunu aktarır.

Bir mekândan ayrılmayı gerektiren yol da kendisinden ayrılan mekân da poetik ben açısından tehlikelidir. Fakat yine de poetik ben, yola çıkmayı göze alır:

Beni böyle sıkı tutma n'olursun
Yoluma süngüler dikme
Çevir gözlerini öyle durmasın
İncelen çok şey var aramızda
Bırak artık burda noktalansın
Sürdürmekte fayda yok, kesme yolumu gideyim
Senin ikliminde açmıyor çiçeklerim.

Yol, tehlikeli olsa da kaçışın ve dolayısıyla arayışın mekânıdır. Poetik benin ilk adımından sonra sırada yolun tehlikeleri vardır. Eril tahakküm mekânından kurtulan poetik ben için yol veya sokak tekin bir mekân değildir fakat kendi benliğini bulabilmesi için çıkması gerekmektedir:

Gölgeni yıkma yoluma
bocalıyorum
Kasırgalar yaratma öyle çılgınca
[...]
Geçitlerde yol vermez yabancılar
Derim ki kimse aranmadı böylesine
Kendini bulmak için
Benim kadar
Benim kadar hiç kimse

Toplumsal cinsiyet, kadın ile erkeğe verilen rollere uygun mekânları belirler. Kadınlık rolleri, kadının içinde bulunmaya zorlandığı ve kendisinden beklenen davranışlar sergilemesi gereken alana hapseder ve bu durum kamusal alan karşısında özel alanı, kültür alanına karşı tabiat alanını, düzene karşı kaosu ortaya çıkarır. Eril tahakkümün

kadın için çizdiği sınırlardan çıkmak pek mümkün değildir (Akal, 1994). Bu sınırları aşan kadın, toplumda dışlanır ve cadılaştırılır.

4.1.4 Türkan İldeniz Şiirlerinde Havva'da Cisim Bulan Günahkâr Bedenin Sahiplenilmesi ve Yeniden Yaratımı

Beden kavramı, biyoloji ve tıbbın konusu gibi görünse de dinlerin, iktidarın, felsefenin ve psikanalitiğin yoğun ilgisinin mekânı olmuş ve yüzyıllardır üzerine teoriler üretilmiş bir kavram olarak hâlâ tartışılmaktadır.

İnsanın varlığının maddi bileşeni olarak tanımlanan beden, Sokrates ve Aristoteles'te amaca yönelik gözetilmesi gereken bir araç, Pythagoras'ta dünyevi olana bağlayan bir tuzak; sonraki dönemlerde mekanik bir sistem ve 20.yy'a gelindiğinde artık bireyin dünya ile olan etkileşim ortamı olarak ele alınmıştır (Cevizci, 2021). Descartes'ın *cogito ergo sum* ile ortaya koyduğu özne dışında ve özne tarafından doğrudan kavranan gerçeklik fikri, özne-nesne ayrımının dolayısıyla kartezyenci zihin-beden ikiciliğinin de ilk kaynağı olmuştur (Turner, 2014).

Eski Yunan'daki ruh-madde ikiliği ataerkil düzendeki boyutu ile ruh-beden ikiliğinin 'beden' tarafının 'aşağı' kısmına tekabül etmesini ve dolayısıyla bedenin denetimini meşrulaştırmasına neden olmuştur. Bedensel arzu ile kadının özdeşleştirilmesi ise bütün tek tanrılı dinlerin ortaklaştığı bir noktada durmaktadır. Erkek egemen bağlamlarla kadının bedeni ve doğurganlığı denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Bu anlamda kutsal metinler, toplumsal cinsiyet rollerine somut içerik kazandırmış ve onları meşrulaştırmanın kapsayıcı aracı olmuşlardır. Yaratılan ahlaki söylem, iktidar ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini güçlendiren bir araç haline gelmiştir (Berktaş, 2012).

Beden, özne ve iktidar, birbirinden bağımsız tartışılmamaktadır. Foucault'ya göre (2012) sürekli bir dolaşım halinde olan iktidar, özne ile olan bağımlı beden üzerinden kurgulamaktadır. İktidar, öznenin her türlü değerini onun bedeninden hareketle yapmak durumundadır ve beden, kendini gerçekleştirecek olan iktidar için bir mekân haline gelmektedir. Yani özne-iktidar ilişkisinde beden, kilit bir noktada durmaktadır. Bedenin hapsedildiği ve denetim altında tutulduğu alanlarla birlikte iktidarın işlevini sürdürdüğü tüm alanlar için kapatılma tanımı geliştirilmiştir (Foucault, 2006).

Arendt, bedeni doğurganlık ve emek yolu ile yaşamın faili olarak görmektedir. Doğanın metabolizmasını oluşturan beden, türün yeniden üretimini ve ihtiyaçların giderilmesini sağlamaktadır. Kadınlarla kölelerin bedeni emek alanında cisimleştirdiklerini ifade eder ve dolayısıyla bu durum özel mülkiyetin paradigmasını oluşturmaktadır (Kristeva, 2012).

Bedenin, merkezi bir konumda tartışılmaya başlamasının temel sebeplerinden biri de toplumsal çözümlemede bir haz nesnesi konumunda olmasından kaynaklanmaktadır. Beden, modern tüketim toplumunda hem tıbbi hem de estetik açıdan temel hedef haline gelmektedir. Cins, cinsellik ve cinsiyet tartışmaları odağında feminizm, bedenin sosyal teoride öne çıkmasında önemli katkılara sahiptir ve ataerkil ideolojinin toplumsal zeminde kendini gerçekleştirişini açığa çıkarmaktadır (Işık, 1998).

Beden, sosyolojinin ihmal edilmiş bir alanıdır ve ideoloji, din gibi disiplinler beden üzerindeki denetim ve dizaynı elinde bulundurmanın önemli bir mesele olduğuna dikkat çekilmektedir. Kimlik ve farklılaşmanın göstergelerinden olan 'beden' ideolojinin, iktidar ve dinlerin direnme alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Teorisyenler

bedeni uzunca bir süre ihmal etmişlerdir. Fakat Nietzsche, toplumsal eylemde bedenin bir iktidar kaynağı ve toplumsal eylemin koşulu olarak ele almıştır (Aktay, 2003).

Nietzsche için beden kendisini denetlemek isteyen iktidara karşı bir direniş mekânıdır. Dolayısıyla Nietzsche, diğer düşünörlere kıyasla beden kavramına daha olumlu bir yerden yaklaşmıştır. Her bedenin mekânın tamamına egemen olmaya çalıştığı tespitini yapmaktadır fakat diğer bedenlerle çatıştığı durumlarda iktidar için iş birliği yapabileceğini de göstermektedir. İktidar, bedeni denetlemeyi amaçlar; dinler de beden üzerine kurdukları bu denetimde kendilerini üretir ve somutlaştırır. Bilim dalları da benzer şekilde beden üzerinde denetim kurmanın iktidar aracına dönüşmektedirler (Aktay, 2003). Dolayısıyla beden, doğurganlık gibi meseleler de iktidar politikalarına eklemlenmektedir.

Beden, toplumun yansıdığı bir mekân olan edebiyatta karakterlerin yönetimiyle gösterilmektedir. Her metinde okuyucunun karşılaştığı beden, kendi bedeninin olasılıklarını gösteriyor olması bakımından önemlidir. Edebî metinlerde karakterler bedenleri, fiziksel özellikleri ile ortaya konmaktadır. Her karakterin belli bir fiziksel özelliğı bulunmakta ve onun yaşayış ve eyleyiş tarzı bedenine yansımaktadır. Gayrı meşru işler bedeni çirkinleştirecek şekilde işlenmekte ve buna ses de dahil olmaktadır. Bedeni tamamlayan bölümler olan yüz, ağız, göz, saç, boy, bel gibi tüm bölgesel tasvirler tamamlayıcı unsur olan mekânla bağlantılı olarak işlenmektedir (Narlı, 2009). Yani bireylerin karakter yapısı, bedensel özelliklerinde cisimleşir; bedensel özellikler de çevreyle birlikte anlatıda karakteri tamamlar. Sosyal problem değıştikçe beden betimlemeleri de farklılık gösterir.

Cixous (2008), kadınlara dair hiçbir şeyin kadınlarca yazılmadığını, kadınların cinselliği, erotizmi, beden bölgelerine dair hislerini ve keşiflerini hep erkeklerin yazdığını ifade eder. Çünkü kadınlara, bedenlerine dair yüz çevirmeleri istenmiştir. Kadın, bedeni ile yazmalıdır; ancak bu şekilde eril kodları ortadan kaldırabilir.

Türkân İldeniz şiirinde beden, toplum baskısının ve bu baskıdan kurtulmaya dönük bir isyanın da net bir biçimde görüldüğü *Taşra Kızının Deliceleri* isimli ilk kitabındaki aynı isimli şiirlerinde yoğun olarak görülmektedir. Bu şiirlerinde şair, kendini yakıcı bir güç olarak görmektedir. Şiirlerinin tümüne egemen olan ve onun dişil yazınının temel metaforu haline gelen yanardağ, burada da karşımıza çıkmakta ve bir tehdit unsuru olarak kurgulanmaktadır:

Yirminci yaş yangınları taşıyorum boylu boyunca
Her yanım ateş her yanım çakmak çakmak
Bir delice yuvarlanıyor melas-kanım şelale gibi
Volkanlar cehennemler diye öğrendiğin ne varsa
Gör işte onlar benim şimdi.

Gör işte nicedir Titan'ın çalamadığı
Işığı ben alıyorum gökten kor halinde
Bedenime giyiyorum sımsıkı
Bedenim onun'çün güzel böyle.

Bahse konu şiirde kendini '*Havva'nın çağımızdaki şekli*' olarak nitelendiren şair, kendini Âdem ile Havva hikâyesine atıf ile konumlandırmakta ve çağdaş bir Havva figürü oluşturmaktadır. Âdem ile Havva hikâyesi, bizi insanlığın başladığı ilk zamanların anlatısına götürmektedir. Üç dinde de karşımıza çıkan ilk insanlardan biri olan Havva, bütün insanların anası olarak gösterilmektedir (Erhat, 1996). Âdem,

Havva'dan önce yaratılarak tüm varlıklara isim koyma vasfını da edinmiştir ve bu isimlendirme oldukça güçlü bir eylemdir. Anlatıda Havva, baştan çıkarıcıdır ve yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulmuş ve insanlığın düşüşüne yol açmıştır. Anlatıya göre Adem'in kaburgasından yaratılan Havva, cinsellikle ilgili ilk günahı da işleyen kişidir. Günahın kaynak ve nedeni anlaşılınca denetim altına alınması gerekenler de ortaya çıkmış olur. Havva'nın suçu üzerinden onu acı içinde çocuklar doğuracak olması onun cezası olarak gösterilir (Berktaş, 2012).

Berktaş, kadınların kendi özgün kimliklerini oluşturmak için bu tür mitlerden arınmaları gerektiğini ifade etse de İldeniz, bedeni ve cinselliği olumsuzlayan Âdem ve Havva yaratılış mitinden yararlanmıştır. Fakat İldeniz'in bu mitten yararlanması, hatta kendini Havva üzerinden tanımlaması onun dini-eril merkezli mitleri yapı söküme uğrattığı ve bir karşı çıkış niteliği kazandırarak yeniden yarattığını göstermektedir.

Taşra Kızının Deliceleri isimli ilk kitabında *Havva'dan Beri* isimli şiirinde kadının kendi benliğinden bîhaber oluşundan yakınmaktadır. Şaire göre kadınlar, birbirleri ile girdikleri yarış içerisinde kendilerini göremezler ve kadınların aslında kendilerini görmeye ihtiyaçları vardır. Cennet-cehennem mekânlarını imleyen sözcükleri kullanarak yine toplumsal cinsiyet kalıpları üzerinden karşı-söylem oluşturmaktadır:

Kadın kadın nasıl duyurmalı seni sana
Sen dur ben geçeyim yarışmasında
Hiçliğin her şeye başlangıç yani nasıl yeterli
Ama Meryem'ler Âmine'ler neden habersiz kendinden
Oysa sizdiniz gözlerim kapalı gördüm sizi
Tüm köprüleri geçerken cennet bahçelerinden

Şairin *Havva Çıkmazı* isimli ikinci kitabında, yaratılış metinlerine bir gönderme bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet kalıplarının kaynağı olarak görülen Havva'lık şaire göre bir çıkmazın içerisinde bulunmak anlamına gelse de şair bunu alaşağı etmiştir. Şairin Havva'lığı, şiirlerinde cinsel imgeleri ve bedene ait unsurları özgürce kullanabiliyor olması üzerinden değerlendirilebilir.

Havva'lığı üstlenen şair, sonucundan tüm insanlığı sorumlu tutmuştur. *İlk Günah* isimli şiirinde kadının ilk günahının aslında kendisinin yokluğunda işlendiğini ifade etmektedir:

Elmaya el uzanırken koptu en büyük kavga
Her görülen yılanı zehirleyin
Yılan ilk dişiyi günaha itmekten suçlu
Şimdi artı sonsuzdan eksi sonsuza değin
İnsanlık Havva'nın günahlarından sorumlu

Şairin üçüncü kitabının adı da olan *Buz Altında Yanardağ*, şairin kendi poetik kimliğini betimlediği aynı zamanda bedenini tarif ettiği imge olarak birçok şiirinde kullanılmıştır. Su ve ateşin karşıtlığını anımsatan ifade kitaptaki birçok şiirinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır:

Öylesine sürüldü ki yüreğim buzullara
Öğrendim ateş yakmasını suda

İldeniz'in beden ve bedene dair kullanmış olduğu bölümlerin en yoğun olduğu şiirler, her üç kitabında yazdığı *Kaçak* isimli şiirlerinde görülmektedir. Şair, *Kaçak* şiirlerinde arayışını kendi benliği, aşkı ve bedeni üzerinden gerçekleştirmektedir. Kimi zaman kendi benliğinden tamamen sıyrılmak ister kimi zaman ise Kaptan'a yetişmek

arzusundadır. *Kaçak VI'da* aşkını su ve ateş karşıtlığı üzerinden anlatmaya çalışmaktadır:

Ak ve zengin aşk çeşmesinde sular
Yangın yüreklere sebil olmuş çağlıyor
Havuzunda her dilden para var,
Aşkına göre kimi sönmüş kimi kor
Üç kere öptüm de öyle attım
Benim para su içinde yanıyor

Kaçak VII şiirinde şair gemilerin içerisindeki aşkını yakmaması için Kaptan'a çağrı yapar, aşkını dile getirerek bedensel özelliklerini ortaya koyar:

Tanrı sonra hesap sorar
Batırma gemileri Kaptan
İçinde ben yoksam
Aşkım var

İki örgü kayar iki omzundan Tiber'in
Birini Vatikan tarar ötekini Roma
YA bu benim saçlarım ya bu
Yıkanması defne yapraklı sularda

Orada ben hep kenar gezdim
Hep Ortada konuştu Papa
Anlamadım ama sezdim
İnsanlar yaşamalı diyordu aşkla.

Aşk denince Kaptan gelir aklıma duramam
Tutar bir sigara yakarım
Bir günde bilerseniz

Ne çok sigara yakarım

Buz Altında Yanardağ'ın Hayrola Yakışıklım şiirinde beden mekânını izlemek mümkündür. Deniz üzerinden çağrı yapan şair, beden mekânına dair birçok unsuru kullanmakta ve dişil bir söylem yaratmaktadır:

EVET:

Ey deniz, kucakla beni, sar bütün kollarınla

Öp iştahla iştahla

Sabahın sabahıma karışsın

Akşamın örtsün tenimi

Dehlizlerine çek beni

Şehvetinde kavrulayım, savrulayım, kaybolayım

Sende bulayım kendimi

Ten ateşim yansın hep SULAR TAPINAĞINDA

Diyordum bazen

Yine de derim ama

Yok yok ısrar etme, şimdi gelemem

Bak hicivlerini civcivledi

Taksime başladı bile NEYZEN.

Türkân İldeniz'in beden mekânına dair kullanımı, tasvir ve göndermelerinin çoğunun deniz ile ilgili mekânlarla birleştiği; çoğunlukla Kaptan ile açığa çıktığı görülmektedir. Havva ve kadın bedenini ısrarla ele alışı, kadınca bir yerden konuşuyor olması ve dişil dili yakalama gayesi ile açıklanabilir. Şair, kitaplarına -dar ve geniş anlamda- toplumda kadın olmanın zorluklarını, toplumsal cinsiyet kalıplarını dert edinmiş ve Havva'nın 'suçunu' üstlenerek özgün şiir dilini yakalamaya çalışmıştır.

4.1.5 Türkân İldeniz Şiirinde Evin Ayrılma Mekânı Olarak Tasarlanması ve Evleşen Evren

İkamet edilen her mekân 'ev'in özünü kendinde barındırır. Varlık, barınabileceği bir yer bulduğunda hayal gücünü işletmeye, korunma güdüsüyle kendine duvarlar örmeye başlayacaktır. Varlık, evin hudutlarını görünür hale getirmek için uğraşacak ve evde hayalleri ile yaşayacaktır. Ev, bizim ilk evrenimizdir (Bachelard, 2017).

Farabî'nin, insanı küçük bir evren olarak algılayan bakış açısına göre mekân, insanla bütünleşen bir varoluş halidir (Göka, 2001). Mekân, insanla birbirinin varlığını tamamlayan ve insandan ayrı düşünülemeyen bir kavramdır. İnsanın mekânı algılama biçimi, kendisini algılama biçimini açık etmektedir. Edebiyatta kullanılan dilin, kurgulanan olayın ve kahramanların mekânla belli bir öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla bir eserin anlaşılabilirliği açısından da mekân, bakılması gereken önemli bir noktadır.

Edebiyatımızda evlerle ilgili birçok şiir yazılmıştır. Ev, poetik öznenin kullandığı güven verici bir imge olarak dış dünyanın kaosuna karşı çizilen sınırdır ve bu sınırı koruyucu bir mekân olarak işlenmiştir. Temelde barınma anlamı ile birlikte çocukluk mekânı, mesafe koyma, hafıza ve yeni bir dünya arayışı ekseninde ele alınmıştır. Bu noktada Türk edebiyatında 'ev' üzerine en çok şiir yazan ve evler şairi olarak anılagelen Behçet Necatigil'den bahsetmek gerekmektedir. Necatigil'in şiirlerinde ev; bazen geçim sıkıntısı çeken insanların dürüst bir hayat sürmek için onları kamusal alanın keşmekeşinden kurtaran bir sınır, bazen de aile özleminin ve sınırlanmışlığın mekânını ifade etmektedir. Dört duvar olarak nitelediği ev yeri gelir hücreye dönüşür. Eşyalar, evi daraltan unsurlardan biriyken sorumluluk da diğer kanadını oluşturmaktadır (Alparslan, 2003).

Narlı 'ya göre (2014) poetik özne evi ile kendi içerisine oturmayı öğrenir. Narlı, 1930-1950 yılları arasındaki şairler üzerinde yaptığı çalışmada şiirde ev ve ev ile ilgili imgeleri kullanan otuzdan fazla şairin şiirini incelemiş ve ev imgesini kullanan şairlerin çoğunlukla evin samimi, güven verici şiirini yazdığını ifade etmiştir. Eve dair olumsuz anlamı olanların ise çoğunlukla evin getirdiği sorumluluk ve sınırlılığı üzerinden ele aldığını ifade eder. Fakat Narlı, bu dönemde ele aldığını ifade ettiği şairlerin ikisi dışında tamamını erkek şairler oluşturmaktadır; dolayısıyla eve dair kullanılan imgelere bakıldığında çoğunun erkek bakış açısıyla anlatıldığı; evin eril merkezli toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bir 'yuva'yı anlattığı söylenebilir.

Virginia Woolf (2019), *Kendine Ait Bir Oda* adlı eserinde, kadının yazın ile uğraşacaksa bir odasının olması gerektiğini söyler. Kadının üretebilmek için bir iç mekâna, ortak kullanım alanlarının haricinde bir yere ihtiyacı vardır. Bu ifade ile Woolf, kadınların edebiyatta daha az görünür olmalarının ve eksik temsillerinin sebebini irdelemektedir. Kadınların eksik temsillerinin sebeplerinden biri, kadının özel alana mahkûm bırakılıp yazma imkanından yararlanamıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Yazma deneyimini yaşayabilen kadınlar ise özel alan-kamusal alan gerilimini yapıtlarına yansıtılmaktadırlar. Jale Parla, kadın romancıların mekân-yazı ilişkisini yazarların karakterlerle kurduğu cinsiyet özdeşliği ekseninde incelemektedir. Ona göre kadın yazarlar, dar mekânların gerilimlerini, bu mekânlardan kaçıp yine bu mekânlara sığınarak yaşarlar. Kadınlar bir edebi anlatıda otoriteyi kadın bedeninden hareketle tartışmaya çalışabilmektedirler. Ya bir tür güvenlik kaygısıyla erkek anlatıcıya başvurabilmekte -böylelikle anlatıyı daha inandırıcı kılmaya

çalışmakta- ya da histerik erkeğin benlik parçalanmasını göstermeye çalışmaktadırlar (Irzık ve Parla, 2011).

İnsan varlığının ilk dünyası olan ev, hayal kurmayı barındırmakta, hayal kurucuyu ise korumaktadır ve geçmişte oturduğumuz evler yitip gitmezler. Onların anıları birer hayal olarak yeniden yaşarız ve ev, “hareketsiz çocukluğu” kucaklayan bir imgeye dönüşmekte; huzurlu bir hayal kurmayı sağlamaktadır (Bachelard,2017).

Ev, dışarı ile içerisinin; özel alanla kamusal alanın ayrıldığı sınırı da çizmektedir. Dolayısıyla iç-dış geriliminin yaşandığı bir odaktır. Bu gerilimde kadın, ev içerisinde görünmeyen emeği üreten kişidir. Görünmeyen emek, toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesinde harcanan, kadının evde kendine bakan veya bakamayan hane halkına verilen yemek, temizlik gibi karşılıksız olarak verilen doğallaştırılmış bir emektir ve gündelik hayat içerisinde görünmezleşir (Acar-Savran ve Demiryontan, 2012).

Türkân İldeniz şiirinde ev genel anlamda dar, içinden çıkılması gereken sıkışmışlık mekânıdır. *Taşra Kızının Deliceleri* isimli ilk kitabının *Taşra Kızının Deliceleri IV*. İsimli şiirinde, görünmeyen emeğin, toplumsal cinsiyet rollerinin üretildiği bir ev tasvirinde bile kendisine, dış dünyayı izleyebileceği pencereye ait uçarı bir perde bulmaktadır:

Evim iki göz oda
Samanlı dam- sıvalı balçık
Perdeler alabildiğine uçarı
Siz uykunuzun en koyusunda yaşarken
Ben hamaratça
Süpürüyordum yerdeki hasırı

Ciliz Haykırı şiirinde şair kendisini çağıran sese karşılık veremez çünkü ev onun için oraya zincirlerle bağlı olduğu, içinden çıkılmaz bir dört duvar halidir ve oradan kaçmak için yeterli gücü kendinde bulamaz. Ev, kapısına kilitler vurulan bir tehlike mekânı; yollar pusuların kurulduğu tekinsiz bir yerdir:

Kapılara beş kilit birden vurdular
Işıkları söndürdüler karanlıktayım
Örümcek ağlarıyla bağlandı ellerim
Dört duvarla çevrildi yörem
-Bana kalsa şimdi gelirim-
Yollara pusu kurdular bekleme
Bekleme sakın gelemem.
Şu zincirleri bir kırabilsem
Parça parça edebilsem pencereleri
Belki kurtulurum
Karsız yollarda belirmese izim
Kin saçan gözler kovalamasa peşimi
Yanında olurum
Senin olurum.

Şairin şiirlerine rengini veren ve onun poetikasını oturttuğu zeminde bulunan kaçmak ve arayış, kendini çevreleyen dört duvar evden çıkmakla başlar. Evden çıkmak, sokağın tehlikesi ile karşı karşıya olmak demektir fakat şair, yine de arayış isteğini *Ak-Kara* şiirinde arayışını tek cümle ile ifade etmektedir:

“Evrende yerimi aradım ömrüm boyunca”

Şair, sokağın tehlikesine rağmen yenilenme ve kendini dönüştürme arayışı ile evden çıkmayı göze alır. Arayış mekânı, gemi veya rıhtımla cisimleşir. Gemi ve deniz ile ilgili, şairin kendini ve aşkını aradığı mekânlar şairin *Kaçak* şiirlerinde ortaya

çıkılmaktadır. Şair *Kaçak III* şiirinde söz konusu arayışı ve evden çıkmayı kendinden kaçma-yenilenme arzusu ekseninde ele almaktadır:

Ben bir gece evden çıkacağım
kolumda çantam, peşimde yalnızlığım olacak.
Şüphesiz sokaklar korkunçtur o saatte
şüphesiz köpek havlamaları yalayacak eteğimi
nöbet tutmuş haydutlar göreceğim köşe bucak
kapı girdilerine sığınıp soluksuz gizleneceğim şüphesiz
sonra bir çığlık gibi rıhtıma koşmak.

Usandım hep kendimle karşılaşmaktan yine öyle olmasın
beni gölgem karşılaşsın rıhtıma vardığımda
her şeyden önce kendimden kaçış bu, ben yenilenmek
istiyorum

Ev, içerisinde birlikte yaşadığımız bireylerle kurduğumuz ilişkinin bir aynasıdır. Kurduğumuz ilişkiler ise toplumdaki bağımsız değildir. Şair, ev üzerinden toplumdaki yaygın eril-egemen yargıları sorgulamaktadır. Şairin ikinci kitabı olan *Havva Çıkmazı*'nın *Yarış* isimli şiirinde erkek çocuk doğurmanın bir ayrıcalık sayıldığı eril-egemen toplumlarda kadının Âdem'in kaburgasından yaratıldığı anlatıdan hareketle aşağı konumunu irdelemektedir ve kendi üzerinden kadınlığın baştan beri üvey bir yaşantı olduğunu ifade etmektedir. Ona göre kadınlar bu yüzden yarış halindedirler. Fakat bu, şairin kadınlık denizinde boğulması demektir:

Demek ben doğunca ağladı evin saçakları
Ezik ninnilerde sorumsuz boşadı babam anamı ha
Tahtı mı vardı acep kendinden sonraya kalacak
Ya da şehzadeler bekleyen tacı
Gerçek tartı oysa -çölde nasıl değerliyse vaha-

Yargılar doğru olunca değerlidir ancak

Havva Çıkmazı'nın *Sokak Kızı* isimli şiirinde şair, günlerini çevreleyen dört duvardan bahsederken evi anlatmaktadır. Dört duvardan kurtulmak, sokağa çıkmakla mümkün olmaktadır. Fakat şair, Havva'nın suçunu üstlenmesine paralel bir şekilde kendisi için sokak kızı ifadesini kullanmaktadır. Kadınlar için tekin bir mekân olmadığının farkında olmakla birlikte, evden çıkabilmek sokağa çıkmayı göze almakla mümkün olmaktadır. Sokak tehlikelidir ve şair için özgürlüğe varış noktası değildir. Sokağa çıkıp özgürce dolaşabilmek şairin düşünde gerçekleştirdiği bir eylemdir:

Ben sokak kızuyım
Günleri çevreleyen dört duvarın
Özgürlüğünü sokaklarda bulur düşüncem.
Ölümcül sağırılıkların bitiminde
Fırtınalara açılır pencерem
...

Ben sokak kızuyım
Anlamsız uykuları yutar gözlerim
Şavk dağıtırım güneşe inat bedavadan,
İster alır ister almazsınız,
İyimsер ellerimde sokağın çamuru donar,
Deniz suyunda ısıtır heykel yaparım ondan
Et, kemik veririm ödünç
Açar göğsünü kalbimi koyarım
Gecedен esvap diker, göz takarım yıldızlardan
Konuşur benimle, siz duymazsınız.

Şairler, poetik kaygılarını mekânla, mekâna dair istiarelerle anlatırlar. Ev, bu kaygıları anlatmanın yollarından biridir. Bachelard, doğduğumuz evin -anılardan öte- fiziksel

olarak içimize kaydedildiğini ifade eder. Geçmişte yaşadığımız evler, içimizde yıkılıp gitmezler ve eski evlerin anılarını yeniden yaşarız (Bachelard, 2017).

Bachelard'a göre “*ev, şairin hareketsiz çocukluğunu kucaklar*”. Türkân İldeniz'in *Buz Altında Yanardağ* kitabının içerisinde bulunan *Gelme Sakın Perişan Olacağım* şiirine bakıldığında şairin çocukluğuna dair ev imgesinin kucaklayıcı bir sevinç mekânı olmadığı görülmektedir:

Şimdi
uzaktan
gülüp geçtiğim
Ne mi çıkar güneş tutulmasından
Nasıl mı çocukluğum
Ben o zamanlar da böyle üşürdüm
Evlerde katı yönetimli kuklalar
çatışmalara hazırlar saygımı

Bu şiirle şairin, çocukluğuna dair ev imgesinin ona otoriteyi anımsattığı görülmektedir. Evin bir tehdit unsuru olarak görülmesinin başlangıç noktası çocukluktur. Şairin hiç yaşayamadığını ifade ettiği çocukluğu, buyruklarla doludur fakat şair “*dur dediler dinlemedim*” dizesi ile bu otoriteye karşı gelişini ifade etmektedir.

Türkân ildeniz, evi dört duvar olarak niteleyen tasvirlerle anlatmaktadır. Onda ev, toplumsal cinsiyet rollerinin üretildiği, sıkıntılı bir mekândır. Çocukluk anılarında dahi otoritenin kendisini rahatsız ettiğini ifade etmektedir.

Ev, Türkân İldeniz'in ayrılma mekânıdır. Arayış ya da kaçmak, evden ayrılmayı gerektirir. Şairin ifade ettiği biçimde evren, onun arayış mekânını oluşturur. Sokağın tehlikesini göze alarak arayışını gerçekleştirmeye çalışan poetik ben evden çıktığı anda evdedir.

4.1.6 Cennet-Cehennem ve Kovulma Öyküsü Üzerinden İldeniz'in Kutsal Mekânları

Cennet, Müslümanların ahirette gidecekleri “gölgelik bahçe” anlamına gelen mekândır. İstenilen her şeyin gerçekleştiği, asla yaşlanılmayan bir mekân olan cennet, edebiyatta “behişt” adı ile de kullanılmıştır. Güzel olan yerlerle ilgili bir benzetme olarak ve sevgili ile ilişkili mekânları ifade etmek için kullanılmaktadır. Cehennem ise günahkârların acı içinde azap çekeceği bir mekândır ve cehennemin birçok sıfatı ateş ile ilgilidir. Edebiyatta genel olarak ayrılıkla ilişkilendirilerek kullanılmıştır (Pala, 2005).

Üç tek tanrılı dinde de benzer anlatıya sahip olan öyküye göre günahı ilk işleyen ve bunun sorumlusu olan kadın Havva'dır. Havva ve Âdem, yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulmuşlardır. Çamurdan yapılan Âdem ve onun kaburgasından yaratılan Havva, aynı şekilde cezalandırılmazlar (Berktaş, 2012).

Bu eşitsizlik öyküsü ile ilgili olarak, ilk günahın kovulma sonucunu doğuran suçunu üstlenen İldeniz, bununla alışlagelmiş anlatıyı tersyüz etmektedir. Şiirlerinin birçoğunda yer vermekle birlikte Havva, ikinci kitabına adını da vermektedir.

Taşra Kızının Deliceleri V. Şiirinde kendisiyle cehennem arasında analogi kuran şair, kendisini Havva'nın da yerine koymaktadır:

[...]

Bu yaşıta çekin benden, benden kork, benden sakın

Ben Havva'nın çağımızdaki şekli

Şair tanrı ve dua sözcüklerini sıklıkla kullanır. Burada tanrı veya dua şairin şiire dair dileği ile ilgilidir. *Son Dua* şiirinde, şairin duası ölmeden önce güzel bir şiir yazma adına poetik bir kaygı ile yapılmıştır. Şair ölümsüzlüğü, sağlam bir şiir kurabilmekle bulabileceğini düşünmektedir ve bunu tanrıdan istemektedir:

Ararım nice yıldır

Çaresini ölümsüzlüğün

Ulusundan bir şiir ver şimdi

Sonra al canımı istersen!

Şiir Sen Benim Her Şeyimsin isimli şiirinde, şair cennet ve cehennemi bir kenara bırakır, tanrının onun canını almasını istemez. Çünkü ömrünü şiire adamıştır:

İsteme benden canımı Tanrım

Ne cennet ne cehennem

Ömrümü şiire adadım

Kimseye vermem

Şairin ilk kitabı olan *Taşra Kızının Deliceleri* isimli kitabın *İlkel Çıplaklığında Örtülü*

Havva isimli şiirinde Havva'nın bedeni üzerinden kendi bedenini tanımlar:

Kanım Havva'nın kanı, etim afsundur benim

Sonra etkisiz kalır yakınmaların

Gelme üstüme üstüme

İlkel güzelliğinde ne varsa Havva'nın

Giyimlerle kat kat saklı

O zamanlar şölenlerde esrik olmak kımızdan

Ya da şimdi Yorgo'nun afyon yüklü şarabı

tenimin alevinde Şamanlar döndürürse her sefer

Neden kıskanırsın kıskanma ki aldatmıyayım
giyimler mi dedin kat kat inanma yalan
vitrinde seyretmiş olacağım
[...]
Türlü zamanları türlü inançlarla aldattım
benimle başladı oh işte benimle bu oyun
Doyumsuz kavgamız var ya kavgalı doyumsuzluğumuz

Anlaşılmaz gibiliği hayır ama hem olsun

Ben bunu önce de söylemiştim
Havva elmayı sunarken Âdem'e
Kanım o kan etim afsunlu benim
Gelme üstüme üstüme

Havva'dan Beri isimli şiirde, dini konuları gereği kutsal isimler olan Meryem ve Âmine üzerinden başlangıç noktası belirleyerek kadınların kendinin farkında olması gerekliliğinden söz eden şair, toplumsal açıdan hiçleştirilen konularının aslına her şeyin başlangıcı sayılabilecek bir gücü barındırdığını ifade etmektedir:

[...]
Kadın kadın nasıl duyurmalı seni sana
Sen dur ben geçeyim yarışmasında
hiçliğin her şeye başlangıç yani nasıl yeterli
Ama Meryemler Âmineler neden habersiz kendinden
oysa sizdiniz gözlerim kapalı gördüm sizi
Tüm köprüleri aşarken cennet bahçelerinden

Türkân İldeniz'in ikinci şiir kitabı olan ve doğrudan cennetten kovuluş öyküsüne gönderme yapan *Havva Çıkmazı, Yarış* isimli bir şiirle başlamaktadır. Şiirde ebem

kuşuğı ismi ile geçen gkkuşuğı ile bir halk inanişından yola çıkılarak cinsiyet değiştirme isteği irdelenmiştir.

Gkkuşuğı birçok kültürde benzer mitolojik özellikleri barındırmaktadır. İnsanlığın “düşüşü”nden sonra yer ile gök arasında kalan köprü olarak düşünülmüştür. Şamanizm’de de bir köprü olarak tasavvur edilir ve şamanlar bu köprüyü kullanarak yukarı tırmanırlar (Eliade, 1999). zerinden atların geçtiği bir yol veya köprü olarak dşnlen gkkuşuğı kutsal sayılmakla birlikte Anadolu kültüründe altından geçildiğinde cinsiyetin değişeceğine erkeklerin kadın, kadınların ise erkek olacağına inanılmaktadır. *Yarış* şiirinde saçları üzerinden şairin toplumsal cinsiyete dönük eleştirisinin vücut bulduğu görülmekte, toplumsal cinsiyetinin rahatsız edici boyutunu, çocukların altından geçmek için yarıştıkları ebemkuşuğı ile aktarmaktadır:

[...]

Dinsin yağmur göreyim bir ebem kuşuğını
Geemezsem eğer, mezardan kaldırmak anamı
-Erkek evlat doğurmamış-
Hay benim de saım kısa olmalıydı.

[...]

Şiirin devamında şair, ebem kuşuğının altından geçerek bütün cinsiyet özelliklerinden kurtulmak isteğini ifade etmektedir. Âdem’in kaburgasından yaratılan Havva öyküsünün yalan olduğunu dolayısıyla bu baştan kaybedilmiş oyunda birikmiş kazanımlarını toplayacağını belirtmektedir:

[...]

Neden mi geçeceğim ebem kuşuğını -kurtulmak-
Kurtulmak cümle özelliğiyle onlardan
Çünkü tek kaburgadan yaratıldığım yalan
Çünkü tehlike oynar boyuna elleri

Şimdi hepyekler yenilgisinde yıkıntım büyükse
Birazdan birikmiş düşüşleri toplayacağım -bilsinler ki-.

Havva Çıkmazı'nın *İlk Günah* şiiri yine kovulma öyküsüne gönderme ile kurulmuştur. Şair, ilk günahın, kendilerinin iradesi dışında kadınlara atfedilen bir kurgu olduğunu ve Havva'nın günahının tam da bu sebeple insanlığın günahı olduğunu ifade eder. Şair için cennetten kovulma, işlendiği varsayılan günahlardan dolayı değil, bunun üzerine şekillenen günahlardan dolayı gerçekleşmiştir:

[...]
İlk yalan, ilk haram, ilk günah
Biz yoklukta yokken var oldu
Canavar kahırların siyahlığınca siyah
Bu ulu leke ifritçe
O günden alınımıza vuruldu

Elmaya el uzanırken koştun en büyük kavga
Her görülen yılanı zehirleyin
Yılan ilk dişiyi günaha itmekten suçlu
Şimdi artı sonsuzdan eksi sonsuza değin
İnsanlık Havva'nın günahından sorumlu.

Tanrısal Kalıtım isimli şiirinde şairin sunduğu kozmik tasvir içerisinde Havva üzerinden aldığı özelliklerini dile getirmektedir:

[...]
Çözülmez sırrı ellerimde ölümün
Son mezar taşı isimsiz
Gönlümde gömülü güzelliğin tamamı
Siz hiçbir şey vermediniz
Ben ta... Havva'dan aldım alacağımı.

Buz Altında Yanardağ kitabının *Ölümsüzlük Otu* şiirinde Âdem ve Havva'nın yaratılışları birer oyuncu gibi sahneye çıkışlarıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Herkesin konuk olduğu bu sahnede oyunun neden oynanacağını ve bu kurgunun nasıl son bulacağını kimse bilmemektedir. Şair, çeşitli arayış mekânlarıyla ölümsüzlüğü aramaktadır fakat onu bulan yoktur. Gılgamış'ın, ölümsüzlüğün sırrını Sümer kralı Utnapiştim' den istemesi ve bunun üzerine bir otu bulmaya yönlendirilmesinin hikâyesinden bahsedilen şiirde onun otu bulmuşken bir yılan tarafından elinden alınması anlatılarak Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluş öyküsündeki çeldiren yılanla bir analogi kurulmak istenmektedir. Cennetten kovulan Âdem ve Havva, artık ölümlü olmuş ve cezalandırılmışlardır. Bu cezalandırılmanın Havva açısından boyutları da farklı olmuştur.

Türkân İldeniz şiirleri incelendiğinde, Âdem ve Havva anlatısına çokça başvurduğu görülmektedir. Şiirlerinde Havva'nın suçunu-günahını üstlenen poetik ben, kendi iradesi dışında gerçekleşen bu tür bir kovuluş ve cezalandırma hikâyesini reddeder. Şaire göre Havva'nın bu anlamda bir suçu yoktur; eğer ortada bir suç varsa bu, tüm insanlığa aittir. Bu haliyle İldeniz; şiirlerinde cennet-cehennem gibi kutsal mekânları, toplumsal cinsiyet eşitsizliği kaygısının bir tür tarihi niteliğinde olan anlatı ile ifade etmeye çalışmış ve üç şiir kitabında bu kaygının izlenebileceği şiirler yazmıştır.

Bölüm 5

SONUÇ

1950 kuşağının toplumcu şairlerinden Türkân İldeniz'in bugüne kadar yayımlanmış olan *Taşra Kızının Deliceleri* (1966), *Havva Çıkmazı* (1967) ve *Buz Altında Yanardağ* (2021) isimli üç şiir kitabının içerisindeki şiirler toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisi açısından incelenmiştir.

Çalışmada şairin toplumsal cinsiyetle ilişkili kullandığı mekânlar ele alınarak şairin geliştirdiği edebi anlayış üzerine bir analiz yapılmış ve İldeniz'in mekân kullanımlarıyla vermeye çalıştığı toplumsal mesajların Türkiye'de kadın hareketinin geldiği nokta ile olan bağı incelenmiştir.

Dönemin edebiyat odakları ile iletişim halinde olmasına karşın kendine özgü poetik bir yol izleyen şairin şiirlerinde verdiği biyografik ipuçları onun hem toplumcu duyarlılığını hem de kadın meselelerine bakışını ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda İldeniz, yanardağ mekânı ile toplumsal çıkışlarını ve kadının toplumdaki yerine yönelik bir itirazı ifade etme yolunu seçmiştir. Kitabının adında da kullanmış olduğu bir imge olan yanardağ, edebiyatın alışılmış kutsal dağının çok dışında, şairin kendi bedeni, varlığı ile özdeşleştirdiği bir mekândır ve kadın meselesinin yakıcılığının bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır.

Şairin şiirlerinde en çok kullandığı mekânlardan bir diğeri deniz ve onunla ilişkili yerlerdir. Deniz, şairin kendisini çevreleyen dört duvardan kaçış rotasının önemli bir noktasıdır. Denize ya da rıhtıma vardıktan sonra yenileneceğini düşünse de bu mekân onun tam anlamıyla varış noktası değildir. Orada aşkı ve kendini bulabileceğini düşünür fakat bilinmezlik ülkelerine de yol almak istemektedir. Dolayısıyla kaçmak ve aramak eylemleri üzerinden şekillenen mekânlar şairin poetik ekseninde yer almaktadır ve şair, arayışının hiç bitmeyeceğinin farkındadır. Dolayısıyla arayış mekânlarının tümü şair için ‘ev’leşecektir.

Dört duvar olarak betimlediği ev, şair için kendisinden kaçılan mekân olarak kurgulanmaktadır çünkü toplumsal cinsiyet rollerinin üretildiği ilk mekândır.

Beden mekânı şairin aşk ile ilişkilendirdiği mekânlarda kendini gösterir. Kendini ve aşkı bulma, şairin -yüzyıllardan beri akıl karşısında ötelenmiş olan- beden ile gerçekleştirdiği bir eylemdir.

Türkân İldeniz’in kendisi ile özdeşleştirdiği Havva ve cennetten kovulma öyküsü üzerinden görülen cennet ve cehennem gibi soyut-kutsal mekânlar, kadının toplumsal cinsiyet kurgusu içerisindeki konumunu açık eden, bir kadınlar tarihi niteliğindedir. Fakat bu tarih, Havva’ya yüklenen suçun sorumluluğunu tüm insanlığa dağıtmakta ve onun suçsuzluğunu ortaya çıkarmaktadır ve poetik ben kendi kadınlığını Havva üzerinden kurmaktadır.

Türkân İldeniz’in ilk iki kitabının yayınlandığı dönem düşünüldüğünde dalga metaforu ile kategorize edilmeye çalışılan feminizm henüz tartışılmaya başlanmamıştır. Birinci dalgaya oturtulmaya çalışılan seçme ve seçilme hakkı üzerinden düşünülen feminist

hareket, bu kazanımından sonra sessiz ve uzun bir dönem geçirmiştir. Türkân İldeniz'in şiirleri, bu sessiz ve uzun dönem içerisinde, ele aldığı konuların yakıcılığı üzerinden düşünüldüğünde yanardağ metaforu ile tanımlanabilir. Feminizmin ikinci dalgasının alt yapısının edebî alanda bilinç yükseltme denemeleriyle 1980'lerde ortaya çıktığı düşünüldüğünde onun şiirlerinin ikinci dalgaya ışık tutacak nitelikte olduğu söylenebilir. İldeniz, kadın hareketinde herhangi bir noktada feminist duruşunu ifade etmemiş, buna dair doğrudan beyan vermemiş olsa da onun şiirlerinden hareketle üretmeye çalıştığı toplumsal cinsiyet söylemleri üzerinden fiili bir feminizmden söz edilebilmektedir.

KAYNAKLAR

Acar-Savran, G. (2013). "*Beden Emek Tarih*": *Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat Kitap.

Akal, Cemal B. (1994). *Siyasi İktidarın Cinsiyeti*. Ankara: İmge Kitabevi.

Akbulut, Y. (2012). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Eskişehir: Açık Öğretim Fakültesi Yayını No: 1619.

Alkan, A. (1999). *Toplumsal Cinsiyet ve Kent Planlaması*. SBF Dergisi, 54:1-29

Alparslan, G. (2003). *Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Mekânın Poetikası*. Türkbilig s:5

Altınay, Ayşe G. (2013). *Vatan Millet Kadınlar*. İstanbul: İletişim yayınları.

Aristoteles (2001). *Fizik*. (Babür S, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. (Kunal O., Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Cemal A., Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berktaş, F. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berktaş, F. (2012). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Bora, A. (2020). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Tarihi. Cilt 10: Feminizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, A. (2012). *Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar*. (Der. Çayır, K. & Ayan Ceyhan, M.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 175: 50-70.
- Butler, J. (2004). *Feminizm, Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri*. (Şafak B, Çev.) Cogito Sayı 58, Bahar, 2009.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Ertür B, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cantek, Funda Ş. (2021). *Feministbellek: “Mekânın Cinsiyeti”*. (Son erişim: 24.01.2023). <https://feministbellek.org/mekanin-cinsiyeti/>Cevizci, A. (2021). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cixous, H. (2008). *Sandık, Sessiz Kadınlığın Dili: Medusa’nın Kahkahaları*. Toprak A., Çev). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, s.19
- Coşar, S. (2012). *Amargi Feminizm Tartışmaları, Feminizme Farklı Yaklaşımlar ve Üçüncü Dalga*. İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Der.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dinç, A. (2001). *Deniz Türküsü- Deniz Şiirleri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Donovan, J. (2019). *Feminist Teori*. (Bora A., Ağduk Gevrek M, Sayılan F., Çev.)

İstanbul: İletişim Yayınları.

Dökmen, Z. (2009). *Toplumsal Cinsiyet- Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul:

Remzi Kitabevi.

Ecevit, Y. (2021). *Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Temel Kavramları Eğitim Materyali,*

Türkiye’de Katılımcı Demokrasinin Güçlendirilmesi: Toplumsal Cinsiyet

Eşitliğinin İzlenmesi Projesi Faz II.

<https://ceidizler.ceid.org.tr/dosya/toplumsal-cinsiyet-esitliginin-temel->

[kavramlaripdf.pdf](https://ceidizler.ceid.org.tr/dosya/toplumsal-cinsiyet-esitliginin-temel-)

Eliade, M. (1999). *Şamanizm- İlkel Esrime Teknikleri*. (Birkan İ, Çev.). Ankara: İmge

Kitabevi Yayınları.

Erhat, E. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ersöz, Aysel G. (2015). *Özel Alan Kamusal Alan Dikotomisi: ‘Kadınlığın Doğası’ ve*

Kamusal Alandan Dışlanmışlığı. Sosyoloji Araştırmaları Dergisi Cilt 18,

Sayı:1 (Nisan 2015): (80-102).

Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü*. (Ergüden I, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. (Kılıçbay M. A., Çev). Ankara: İmge Kitabevi.

Geuss, R. (2007). *Kamusal Şeyler Özel Şeyler*. (Koçak G., Çev) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Göka, Ş. (2001). *Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü İnsan ve Mekân*. İstanbul: Pınar Yayınları.

Habib, İ. (2019). *Feminizmin Farklı Dalgaları Üzerine Bir Özet*. Boğaziçi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Kulübü Kadın Gündemi Güz 2019-37. Son erişim: <http://feminisite.net/index.php/2019/12/feminizmin-farkli-dalgaları-uzerine-bir-ozet/>

Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*. (Gambetti Z, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Harvey, D. (2019). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (Moralı M, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hasol, Doğan (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Heidegger, M. (2020). *Varlık ve Zaman*. (Ökten K, Çev). İstanbul: Alfa Yayınları.

Heywood, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler*. (Akın Ş, Çev.) Ankara: Adres Yayınları.

Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir*. (Aydın E, Kurt B, Özgün Ş, Yıldırım A, Çev.) İstanbul: BGST Yayınları.

Irzık ve Parla (2011). *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları

- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı-Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- İlhan, A. (2019). Mekân Algısı ve Şiirsel Mekânın Kaybı
<https://www.ekdergi.com/mekan-algisi-ve-siirsel-mekanin-kaybi/>
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar- Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (Bora A, Sayılan F, Tekeli Ş, Tapınç H, Özbay F, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, M. (2007). *Şiir Tahlilleri I- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaygusuz S. ve Gündoğan- İbrişim (2019). *Gaflet-Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları* (Der). İstanbul: Metis Yayınları
- Koç, Y. (1984). *Determinizm ve Mekân*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kristeva, J. (2012). *Kadın Dehası*. (Mertoğlu Oğur Z, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı- Seminer 11. Kitap*. (Erdem N, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2020). *Mekânın Üretimi*. (Çev.: Ergüden, I.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Marcos, S. (Der). (2000). *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*. (Sibel Özbudun S.,

Şafak B. ve Çayla İ., Çev). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Akinhay O, Çev.) Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Mathieu, N. C. (2015). *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. (Haz.Hirata, H & Laborie F.& Doare H& Senotier D.). (Acar-Savran, G., Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Millet, Kate (2018). *Cinsel Politika*. (Selvi S, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Naiman, J. (1988). *Marksizm ve Feminizm- İki Ayrı Kuram*. İstanbul: Amaç Yayıncılık.

Nalbantoğlu (2005). *Nedir Mekân Dedikleri*. III. Disiplinler Arası Mimarlık- Felsefe Toplantısı Notları.

Narlı, M. (2009). *Tanzimat Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme*. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. Ocak-Haziran 2009: 165-177.

Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân- Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Şiir Mekân İlişkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özbudun, S. (1984). *Niçin Feminizm Değil*. İstanbul: Süreç yayınları.

Özdemir, E. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. (Haz.: Saygılıgil F.). Ankara: Dipnot Yayınları.

- Pala, İ. (2005). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2016). *Tenin Gözleri-Mimarlık ve Duyular*. (Kılıç A. U., Çev.). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi YEM yayınları.
- Platon (2015). *Timaios*. (Akderin F, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Saray, M. (2008). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri El Kitabı*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi yayınları.
- Savran G. A., Demiryontan (2012). *Kadının Görünmeyen Emegi*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Savran, G. A. (2013). *Beden Emek Tarih- Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Saygılıgil, F. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Saygılıgil, F. (2013). *Mekânın Cinsiyeti*, Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi, Cilt 5, No 1, 2013 ISSN: 1309-8012 (Online).
- Sazyek, H. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sirman, N. (2020). *Modern Türkiye 'de Siyasi Düşünce*. Cilt 10-Feminizm. İstanbul: İletişim Yayınları.

Smelik, A. (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi-Ve Ayna Çatladı*. (Deniz Koç D, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Rıfat M ve Rıfat S, Çev.). İstanbul: BFS Yayınları.

Şenel, B. (2019). *Flanöz: Şehri Adımlayan Kadınlar ve Yürümenin Dönüştürücülüğü Üzerine*. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 6(1): 238-247.

Şimşek, Y. (2018). Cahit Külebi Şiirlerinde Mekânın Poetikası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11, 60:185-198.

Tanpınar, Ahmet H. (2007). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanyu, H. (1974). *Dinler Tarihi Araştırmaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü (2022). <https://sozluk.gov.tr/Son> erişim tarihi: 02.01.2023
15:10

Trouillot, M. R. (2015). *Geçmiş Susturmak- Tarihin Üretilmesi ve İktidar* (Zeybek S, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Turan, G. (1997). *Roman Kentler*. Cogito (Yaz) Sayı:8. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turner, B. S. (2014). *Klasik Sosyoloji*. (İdil Ç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Urry, J. (2018). *Mekânları Tüketmek*. (Öğdül, R. G., Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Virginia, W. (2018). *Kendine Ait Bir Oda*. (Öztürk N, Çev.). İstanbul: Yabancı Yayınları.

Yalçinkaya, Ş. (2007). *Yol Metaforu ve Klâsik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları*, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Sayı: 13, Ocak/2007.

Yeşilyurt, T. (2019). *Türkân İldeniz'in "Kaçak" Adlı Şiirinde Bir Kadının Kendini Bulma Süreci*. International Journal of Social Science Doi Number: 74 , p. 187, Spring 2019.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, Ebru B. (Der.) (2020). *Şehir Üzerine Düşünceler II- Şehir ve Edebiyat*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Zihniöglü, Y. (2003). *Kadınsız inkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası*. Kadın Birliği, İstanbul: Metis Yayınları.