

“ANNE DİLİ” ARAYIŞINDA MİNÖR BİR ROMAN: *HAYAT BİR KERVANSARAY*

Senem Timuroğlu

“Anne Dili’ Arayışında Minör Bir Roman: *Hayat Bir Kervansaray*”. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi* 33 (Mayıs- Haziran 2010): 61-68.

Emine Sevgi Özdamar’ın, Türkiyeli bir yazar olarak Almanca yazdığı, küçük bir kızın ağzından üç kuşak ailesinin ve 50’li yılların Türkiyesi’ni anlatan yarı otobiyografik romanı *Hayat Bir Kervansaray İki Kapısı Var Birinden Girdim Birinden Çıktım*, 1991 yılında Almanya’nın en saygın ödülü olan Ingeborg Bachmann ödülünü aldığı hem Almanya’da yaşayan ve Almanca yazan Türkiyeli bir yazar olması hem de romanının konusu bakımından Özdamar’ın nasıl değerlendirileceği, hangi edebiyata dahil edileceği Alman ve Türk eleştirmenler tarafından tartışılır oldu. Türk edebiyatı antolojilerinde yer almayan Emine Sevgi Özdamar’ın, Türkçeye henüz iki yapıtı çevrilmiştir. Alman edebiyatı antolojilerinde de ikincil sayılabilecek bir konumdadır.

1946 yılında Malatya’da doğan yazar, on iki yaşında Bursa Şehir Tiyatrosu’nda Molière’in “Kibarlık Budalası” adlı oyununda sahneye çıktıktan sonra tiyatrocuya olmaya karar verir. Almanya’ya işçi olarak yazılıp Bertolt Brecht’in öğrencisi Benno Besson’la çalışmak üzere 1964 yılında Doğu Berlin’e gider, onun baş asistanı ve oyuncusu olur. Bir buçuk yıl sonra tekrar Türkiye’ye döner ve Muhsin Ertuğrul, Haldun Taner gibi isimlerle tiyatro çalışmalarını sürdürür. Sekiz yıllık bir aradan sonra 1976 yılında tekrar Berlin’e döner. Besson’la çalışmalarını Paris’te devam ettirirler. Tiyatroda çizdiği desenler ve yaptığı kuklalar, kolajlar Avignon’da Jean Villar Müzesi’ne konur, Sorbonne Üniversitesi üniversiteyi bitirmemesine rağmen ona doktora yapma olanağı tanır. Almanya’nın önemli tiyatrolarında, ünlü yönetmenlerle çalışır, Viyana’da, Paris’te, Berlin’de sahneye çıkar. Dört tiyatro oyunu, yazının konusu olan romanı dışında 1998 yılında yayınlanan *Haliçli Köprü* ve 2003 yılında yayınlanan *Tuhaf Yıldızlar Dünyaya Bakıyor* adlı iki romanı ve kısa öykülerden oluşan iki kitabı var. Yapıtları on beş dile çevrilir. *Hayat Bir Kervansaray*’la, Alman diline katkılarından ötürü Almanya’nın en prestijli ödülllerinden Ingeborg Bachmann ödülünü alan ilk Türkiye kökenli yazar olur.

Özdamar’ın kategorize edilememesinin bir nedeni, gerek yaşamıyla gerek yapıtlarıyla Almanların kafasındaki göçmen Türk işçi profiline uymamasıdır. *Hayat Bir Kervansaray*’da Almanca yazan diğer Türkiye kökenli yazarlar gibi gittiği ülkede işçi olarak çektiği zorlukları, iki kültür arasında kalmışlığın getirdiği sorunları yazmadığı, Türkiye’yi yazdığı için Alman eleştirmenlerce “misafir işçi edebiyatı”na sokulmaz. Bazı Batılı eleştirmenler *Hayat Bir Kervansaray*’ın başarısının Batılı okuyucunun kafasındaki Şark imgesini beslemesinden ileri geldiğini öne sürer. “Remembering Anatolia in Germany: Özdamar and Zaimoğlu” başlıklı makalesinde Mark Kirchner, “Alman okur için Özdamar’ın romanının başlığı olan *Hayat Bir Kervansaray*, deve ve pazar imgelerini çağırıştırır, ‘Şarkın kalbindeki imgelerdir’ bunlar” (228) diyerek romanın başlığından itibaren oryantalist imgeyi ürettiğini savunur. Nilüfer Kuruyazıcı gibi bazı Türk eleştirmenler yapıt Türkçeye çevrildiğinde dil ve anlatımdaki çok kültürlü yapının kaybolduğunu, bu yüzden Türk okurun Alman okurla aynı tadı alamayacağını söyler:

Ne yazık ki romanın, iki boyut içeren dilinden Alman okurların aldığı [özgün] tadı onu Türkçe okuyanların alması olanaksızdı. Çünkü Türkçe söylendiğinde,

dilin 'Almanca boyutu' ortadan kalkmış, geriye yalnız sıradan bir Türkçe kalmış, dildeki çok kültürlülük yitirilmişti. (aktaran Ali Osman Öztürk)

Ben *Hayat Bir Kervansaray*'ın iki dilliliği, göçebe durumu ve kendi sesini arayan bir kadın yazarın yapıtı olması bakımından minör edebiyat ve dışıl yazın pratiği çerçevesinde okunmaya uygun bir yapıt olduğunu düşünüyorum. Minör edebiyatı dışıl yazın kavramıyla bir arada düşünen ve hatta bu patikayı izleyerek Emine Sevgi Özdamar'ın yapıtlarını inceleyen kimi araştırmacılar olmuştur. Sohelia Ghaussy¹ bu araştırmacılardan biridir. Özdamar bir röportajında kendisine neden Almanca yazdığı sorulduğunda kendi ana dilinde sevgi kaynakları kuruyan sözcüklerini yabancı bir dilde iyileştirmek için Almanca yazdığını söyler. Yabancı bir toprağa göç etmek, bırakılan toprakların hiyerarşisinden, rollerinden sıyrılmayı beraberinde getirir. Bu da insana kimliğini, dilini yeniden kurma olanağı verir. Bu anlamda yabancı dil Özdamar'a, bir özgürlük olanağı tanımış, çocukluğunun geçtiği topraklara dönerek dilini ve kimliğini yeniden oluşturma yolculuğuna çıkmıştır. Türkçe "Ana dil" söyleyişini Almanca'ya birebir çevirerek ilk kitabına başlık olarak koyduğu, annenin ıslak, sıcak dili anlamına gelen *Mutter Zunge* "Anne dili", yazarın ana dili dışında bir dil arayışında olduğunu imler. Aynı röportajında "insan kendi ülkesinde de anne dilini kaybedebilir" diyen Özdamar'ın *Kervansaray*'ının ana dilinden uzakta bir "anne dili" arayışının yapıtı olduğunu düşünüyorum. Bu arayış, toplumsal kimliğin oluşumu ve iktidar ilişkileriyle yakından bağlantılıdır. Ben bu yazıda göçebe konumu, yabancı bir ülkede azınlık olması, kadın olması ve yarattığı melez dil dolayısıyla yazarın yapıtına Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "göçebe özne", "kadın-oluş" ve minör edebiyat anahtar kavramlarıyla yaklaşacağım. Ve romanı, dışıl bir kimliği ve dili yeniden yaratması bakımından Hélène Cixous başta olmak üzere Fransız postyapısalcı düşüncenin bir kavramı olan "écriture féminine" yani bir "dışıl yazın" pratiği olarak okuyacağım. Türkçe çevirinin, yazarın melez dilini iki dillilik açısından yansıtmadığı bir gerçektir. Ancak yapıtı oluşturan ses, ritim, müzikalite, tekrarlanan yapılar ve sözlü kültüre ait masallar, tekerlemeler, dualar, kadınlara ait müstehcen argo, metinlerarasılık, farklı bir gerçeklik, zaman ve beden algısı, güçlü kadın kahramanlar dışıl bir dilden bahsetmek için yeterlidir.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin* adlı yapıtlarında minör edebiyat tanımını şöyle yaparlar: "Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır" (25). Buradaki minör, sayıca değil iktidar ilişkileri bağlamında anlaşılmalıdır. Majör yani güce sahip olan beyaz burjuva erkeği ise minör, güç hiyerarşisinde aşağıda olanlardır: kadınlar, çocuklar, işçiler, göçmenler, v.b. Deleuze ve Guattari, *Mille Plateaux* (Bin Yayla) adlı yapıtında "kadın-oluş" üzerinde durur. Deleuze ve Guattari'ye göre, bütün oluşlar kadın oluşla başlar; kadın-oluş sayıca üstün olmasa da iktidarı elinde bulunduran, her türlü varlığı kendi ölçütlerine göre belirleyen majör bir biçim olan erkekten başka türlü bir düşünme potansiyeline sahip olduğu için önemlidir. Kadın-oluşla tanımlanmış bir kimliğin içine oturmamak, konumlanmış bir özne olmamak dilin kimliğin ifadesi değil, kimliğin yaratılması için bir araç olmasına, sınırlı benlik imgelerinden kurtulmaya ve meydan okumaya olanak sağlar. Bu anlamda minör edebiyatla

¹ Ghaussy, Sohelia. "Das Vaterland verlassen: Nomadic Language and "Feminine Writing" in Emine Sevgi Ozdamar's *Das Leben ist eine Karawanserei*". *The German Quarterly*, Vol. 72, No. 1 (Winter, 1999), pp. 1-16.

kadının kimliğini yeniden oluşturmak için yeni bir dil arayışında olduğu dişil yazı arasında yakın bir bağ kurmak mümkündür. Bu anlamda Özdamar, iktidarı elinde bulunduran patriyarkanın yani majör olanın dilinde hem kadın olarak hem de etnisite olarak azınlık olduğu için yapıtlarıyla minör edebiyata dahil edilebilir.

Hayat Bir Kervansaray'da küçük bir kız, annesinin karnında doğacağı şehre trenle giderken anlatmaya başladığı öyküsünü on yedi yaşında işçi olarak yazıldığı Almanya'ya gitmek üzere bindiği trende sonlandırır. Küçük kızın adı yoktur. Babasının "aslan kızı", annesinin "şeytan kızı", ninesi için "kardeş", köydeki dayısının gözünde "şehir kızı", ilkokul öğretmeni için "kuyruklu Kürt"tür. Öyküsünü ailesinin üç kuşak tarihiyle Türkiye'nin 1950'li yıllarda tek partili dönemden çok partili döneme ve Amerikan yaşam tarzına geçişini politik, ekonomik ve toplumsal yönleriyle harmanlayarak anlatır. Babasının işi dolayısıyla Malatya'dan büyük şehir İstanbul'a göç eden aile, 50'li yılların Türkiye'si'nin istikrarsız ortamında işleri yolunda gitmeyen babanın peşinden İstanbul'dan Bursa'ya ve Ankara'ya taşınır. Bu anlamda romanın başlığının kapılar dolayısıyla imlediği hareket göç, yolculuk, geçiş, değişim temalarıyla romanın sonuna kadar sürer. Özdamar, "büyülü gerçekçilik" olarak adlandırabileceğimiz bir teknikle erkeklerin dünyasının gerçekliğinden farklı bir gerçeklik kurar romanında. Béatrice Didier, *L'écriture-femme* adlı yapıtında "Başka bir gerçekliğin arayışında, kadınlar tercihlerini bazı estetik kategorilerde yapmışlardır: akli düzenlemeyi, gerçek ile doğaüstü, mantıkla gerçekdışı arasındaki ayrılmayı, bölünmeyi sorguladıkları şiirsel, olağanüstü onları çeker" (20) demektedir. Romanda gerçekle gerçeküstü arasında yaratılan çatlaklar şiirsel ve olağanüstü bir gerçekçilikle doldurulmuştur. Kızın annesinin karnından öyküsünü anlatmaya başlaması; doğduktan sonra tırnaklarının düşmesi, bunun şifasız bir hastalığın belirtisi olduğuna inanan kadınların onu mezara koymaları; kızı mezardan ninesinin kurtarması, her taşınmadan önce kızın ölmesi ya da bayılması ve göçtükleri yeni şehirde gözlerini açması romanda yaratılan büyü atmosferine örnek olarak verilebilir.

Özdamar, *Hayat Bir Kervansaray*'da kullandığı dil taktikleriyle kültürel, etnik ve cinsiyetçi söylemlerle belirlenmiş "kadına", alternatif bir dişil ses oluşturmayı başarır. Türkçe deyimleri Almancaya birebir çevirerek yerleşikleşmiş anlamları yerinden eder; Deleuze ve Guattari'nin deyimleriyle söyleyecek olursak "yersizyurtsuzlaştırır"; böylece Alman okur için yaratılan imgeler şaşırtıcıdır; tüm mantığın dışındadır. Bu aynı zamanda kendi dilinin otoritesi olan okuyucunun elinden gücünü almak anlamına gelebilir. Anlamlarından edilen sözcüklerin başında Latin alfabesiyle yazılmış Arapça dualar gelir. Romanın güçlü karakterlerinden biri sekiz çocuğu ve üç kocasını hastalıktan kaybetmiş gök gözlü bir kadın olan Ayşe nine, yüzyıllardır kadınların başrolde olduğu sözlü geleneğin sesinin temsilcisidir. Yaşlı ve kadın oldukları için iktidardan iki kere yoksun olan ninelerin yaratıcılığının ifadesi olan masallardan, inanışlardan, şifa reçetelerinden oluşan geleneğin de taşıyıcısıdır. Küçük kız duaları ilk defa Ayşe ninesinden duyar; sözcüklerin anlamını bilmiyordur, ninesinin de bildiğinden kuşkuludur (40). Dualar Alman okur için Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi "yersizyurtsuzlaşmış olan ses ya da sözcüklerin kat ettikleri yoğunluklardır artık" (33). Çünkü "dilini gösteren dışı, yoğun bir kullanımı"dır söz konusu olan; ritim ve ahenkten oluşan bir gürültü. Nine kendisinin de anlamını bilmediği sözcükleri, torununa aktarırken dönüştürüyor, kendinin kılıyor, böylece dualar iki kadın arasında bir iletişime dönüşüyor, artık İslamın retoriğini temsil etmiyorlardır. Bir başka dini sözcük, romanda sık sık yinelenen Deleuze ve Guattari'nin de dediği gibi yinelendikçe bir anlamsızlık çizgisine varan (32), anlamı kadınlar tarafından bilinmeyen "Bismillahirrahmanirrahim", kız için gündelik yaşamda tekrarlanan, sıkıştığında onu kurtardığına inandığı sihirli bir sözcükten başka bir şey değildir.

H      Cixous, dişil yazıda sesin ayrıcalığına vurgu yapar; dilin s  zselle  tirilmesi annenin yüceltilmesiyle ilişkilidir. Cixous'nun "Medusa'nın G  l    'nde belirttiği gibi ses, anne ile   ocuk arasında ritim ve sesin egemen olduğu bütünlük anlarını simgeler. Cixous için ses, erkeğin diline, Lacancı anlamda sembolik düzene girilmeden önceki anlardır. Seste "az da olsa her zaman besleyen ve iyileştiren ve ayrılığa direnen anne vardır"(44). S  zellekle ilişki dişil yazını "(babanın) yasa öncesi bir şarkı yapar". Bedenin ilk erotik hazzı aldığı bastırılmış anların mahrem olan dilidir. Romanda ay    e  i çekirdeğinin sesi "  ıt  ıt  ıt  ıt" (78-79); subay öğrencilerin müziğinin temposu "t  st tat tat t  st tat tatara" (129) ya da tespihin sesi "  ık  ık  ık" (62) gibi sık sık karşılaşılan onomatopeler, kahramanların söyledikleri şarkılar, erkekler ve kadınların koro halinde söz alması, ritimli tekrarlanan sözcükler dişil yazında sesin ayrıcalıklı konumuna örnektir. Böylece Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi "her türlü simgesel, hatta anlamlandırıcı ya da yalnızca gösteren dil kullanımının karşısına, tamamen yoğun bir dil koy[mu  ]"(29) olur yazar.

Hayat Bir Kervansaray'da erkeklerin dilinin, dolayısıyla toplumsal olanı, sembolik olanı simgeleyen İslam'ın, Cumhuriyetin ve Türk edebiyatı kanonunun söylemiyle, kadınlara ait ritmik, tekrarlara dayanan,   arkı ve sestten oluşan sözlü kültürün söylemi arasında metinlerarası bir diyalog gerçekleşir. Julia Kristeva, *La R  volution du langage po  tique* adlı yapıtında dilde iki konum tespit eder; ritmik olandan kaynaklanan, libidinal, ödipal öncesi deneyimi temsil eden semiyotik ile toplumsal olanı temsil eden sembolik biçimleri. Kristeva'ya göre dili üretken bir sürece dönüştüren bu ikisi arasında gerçekleşen diyalogdur. Toplumsal olan sembolik anlamla semiyotik olan bilinçdışının arzusu arasındaki metinlerarası diyalog     nc   bir eşiği işaret eder. Toplumsal kimliğin oluşumunu bir süreç olarak mümkün kılan budur. Mikhail Bakhtin'in parodi ve maskeleymeden oluşan karnaval kavramından esinlenen Kristeva, bu tarz bir diyalogun kadınların erkeklerin dilini, edebiyatını, söylemini parodik ilişkiyle kendilerine mal etmesini sağlayacağına ve kimliklerini bir performans olarak olu  a sokabileceklerine inanır. Bu tarz bir diyalogda "soylu" bir metin kadınların dilinde parodi tekniğiyle sıradan bir olaya d  n    r. Yergisel bir amaçla dönüştürülerek g  l  n   kılınır ve yeni bir söyleme olanak sağlar. Romanda İslami söyleme ait "Bismillahirrahmanirrahim", "Maşallah", "İnşallah", "Vallahi Billahi", "Tövbe tövbe" gibi sözcükler, Deleuze ve Guattari'nin *Minör Bir Edebiyat İçin* adlı yapıtlarında belirttikleri gibi bir anlamsızlık çizgisine vardırılabilecek kadar yinelenirler ve kadınların gündelik yaşamının dilinde sıradanla  arak temsil ettikleri söylemi iktidar koltuğundan ala  a  ı ederler. Bedensel ihtiyaçlarla dini öğeler yan yana getirilerek dinin kutsallığı parodile  tirilir: "Ma-  allah, bu gece amma horladın, Ayşe Hanım"; "Ma-  allah, miden amma çok rakı alıyor, Mustafa"(68); "Tövbe, tövbe, niye namaz kılarken osurayım" dedi ninem (70). Cumhuriyet söylemini temsil eden    renci andı bit salgını yüzünden tıraşlanmış kafalarıyla, ba  larını gövdeleri üzerinde zor taşıyan öğrenciler tarafından söylenir (76). Bu imge Cumhuriyet'in sağlıklı ve gürbüz gelecek nesillerinden bir hayli uzaktadır. Cumhuriyet söylemine ve Türk edebiyat kanonuna ait, erkek egemen dili temsil eden metinler, yapıtın arayışında olduğu sesin ahengini adeta bozmaktadır. Cumhuriyet Bayramı'nda bandonun çaldığı "Papatya gibisin beyaz ve ince"nin müziği topallıyordur, "sesler topallıyor, dans eden öğrenciler topallıyordu" (77) Köşk kız okulda şiir yarışmasında Ahmet Haşım'ın "Merdiven başlıklı şiirini okurken "okuyordum ama kulağıma topallayan bir şarkı gibi geliyordu" (199) der. Erkeğin dili, annenin akışkan, döngüsel dilinin yanında aksayan, topallayan bir ses olarak belirir. Ses, annenin bedenine dönüş simgeler. Dişil yazının en önemli özelliklerinden biridir bedeni yazmak.

Hayat Bir Kervansaray'ın kahramanı, annesinin onu doğurmak için trenle Malatya'ya yaptığı yolculukta annesinin karnında bedenini yazmaya başlar:

İlk asker camı indirdi, su aldı, anneme verdi, annem suyu içti, ben karnında şöyle dedim: Burada çok fazla su var, babamı göremeden boğuluyorum, yiyecek bir şeyler versene. Hiçbir şey gelmedi, bir kordonu ısırdım ve annemin dudağını ısırdığını gördüm. Bir asker gözlerini iri iri açarak, 'Ne var bacı? Bir şey mi oldu?' diye sordu. Annem, 'Hayır, burası soğuk,' dedi. Ben karnında şöyle dedim: Burası da soğuk ve karanlı ve ıslak ve de devamlı başımı çarptığım bir sürü şey var. (6)

"Medusanın Gülüşü"nde Hélène Cixous, "metin, bedenimdir" (44) dediğinde hem sözcüklerin maddi varlığına vurgu yapar hem de dişil yazının kadının bedeninin dili olduğuna. Cixous'ya göre kadın kendini yazmalı, kendini ve bedeninin ne hissettiğini ve bu bedenin dilde nasıl yazılacağını keşfetmelidir. Cixous "bedeni sansürlemek, soluğunu ve sözünü sansürlemek demektir. Kendini yaz. Bedenin duyulmalıdır" (42) der. Cixous, Lacan'ın psikanalitik paradigmasından hareketle çocuğun, erkeğin yönettiği sembolik dil düzenine girebilmesi için annenin bedeninden ayrılması gerektiğini dolayısıyla genel olarak kadın bedeninin ve cinselliğinin dilde temsil edilmeyen, fallusmerkezli düzende konuşulamayan ve yazılamayan olduğunu belirtir. Kadın bedenini dişil yazının ana kaynağı yapmak güçlü alternatif bir söylemin yaratılmasına olanak sağlar. Edebiyatta erkek gözünde parçalanmış olarak temsil edilen kadın bedeni, kadının bedenini deneyimlerinden hareketle, içeriden bir bakışla yazması sonucunda bir bütünlüğe kavuşabilir. O yüzden beden kadının kimlik arayışında en önemli yere sahiptir. Kadınlar kendi bedenleri üzerine konuştuklarında ya da yazdıklarında dilin yapısı kendiliğinden değişir, çünkü dildeki konumları değişmiştir; etken özne konumuna geçmiş olurlar. Çocukluğa dönüş bir bütünlük arayışından ileri gelir; kimlik arayışına katkısı olur: Annenin bedenine dönüşü, memeye ve anne bedeniyle bir olmaya dönüşü simgeler. Cixous, dişil dilin mürekkebi için anne sütü metaforunu kullanır: dilin "kaynağı tükenmez süttür" ve "kadın beyaz mürekkeple yazar" (44). Kız annesinin bedeniyle bir oluşunu yazmaya başlayarak beden-oluşunu gerçekleştirir. Cixous, kadın bedenini annenin bedeniyle ve kadın cinselliğiyle ilişkilendirir. Erkeklerin dilinde kadınların cinsel hazları bastırılmış, yadsınmış ve temsil edilmemiştir. Onun için kadın kendi cinselliğini keşfetmeli ve Cixous'nun Lacan'dan ödünç aldığı bir kavramla söyleyecek olursak "jouissance"ını yazacak yollar bulmalıdır. Luce İrigaray'a göre kadınların "jouissance"ı çoklu haz bölgelerine dayanır; erkeğin tek, fallik hazı gibi değildir. Dil ve "jouissance" arasında bir benzerlik ilişkisi kuran İrigaray, dişil dilin çok yönlü, her yöne giden, yayılan bir üslubu olmasını buna bağlar. Romanda kahraman cinsel hazı diğer kızlarla birlikte keşfeder. Küçük kızın arkadaşıyla birlikte ilk hazı keşfedişi, annesinin şarkı söyleyen sesi eşliğinde çocuksu bir ritüel havası içinde anlatılır:

Sokaktan kibrit kutuları ve yenmiş çikolatalardan kalma yaldızları topladık ve odaya getirdik. Yandaki kapının ardında annem gramofon eşliğinde şarkı söylüyordu. Ben ve kan kardeşim külötlarımızı indirdik ve yere, gündüz topladığımız kutuların ve yaldızların arasına yattık. Birimiz ötekinin alnına oturdu. (22)

Dört kız arkadaşıyla yağmur yağdığı için evde oturmak zorunda kaldıklarında keyifli bir oyun keşfederler:

Bir anneyle babanın yatak odasında, dördümüz yan yana yattık. Eteklerimizi yukarı kaldırdık, külotlarımızı indirdik, birimiz elini yanında yatan kızın bacaklarının arasına, kutu denen yere koydu, o kız da elini öbür yanda yatan kızın kutusuna koydu. Hem sağ hem sol el kullanılıyordu. Gülmemek için kendimizi tutmaktan dudaklarımız titreyerek, tek söz söylemeden, birkaç saat yatakta yatıp tavana baktık. Eve gitmek gerektiğinde, koro halinde ‘Yarın bunu yine yapalım’ dedik. (54)

Küçük kız kolektif keşfettikleri bu haz oyununu ninesine çekinerek söylediğinde ninesi kızı “bu bir şey değil, senin yaşındayken ben de köydeki kızlarla şap şap yapmıştım” der. Bu, kadınlar arasında nesiller boyu tekrarlanan bir deneyimin nineden torununa aktarılışıdır: “Ninem şap şap derken, birkaç kere el çırpı, şap şap diye ses çıktı. Bu kutu tutmacanın adını bilmek çok güzeldi, adı Şap Şap’tı” (55). Şap, şap erkek dilinde karşılığı olmayan bir deneyimin sestten oluşan bir temsildir. Romanda kadın bedeni küçük kızın ergenliğe geçiş deneyimleri sırasında yazılmaya devam eder. Erkek söyleminde bir hastalık, bir utanç, bir kir olan adet kanaması romanda kız tarafından olumlu, yazma ve şarkı söyleme edimleriyle birlikte yaratıcı bir geçiş deneyimine dönüştürülür. Kadınlar arasında “hala” olarak adlandırılan adet kanaması için annesi kızı patiska bezler diker ve diğer çamaşırlardan ayrı, erkeklerin gözünden uzağa asması için içinde kavun karpuz olan küçük bir odaya çamaşır ipi gerer. Kız bu odada uyumaya başlar: “Gece mumlar yakıyor, yatakta oturuyor, bir şeyler yazıyor, kâğıtları soda kokan hala bezlerinin arasına çamaşır ipine asıyordum....Kendimi severek kokluyordum, kağıdı severek kokluyordum” (242). Kız kendine erkeğin gözünden bakmaz, adet kanamasından dolayı utanmıyor ya da kendinden iğrenmiyordur; kendini severek kokluyordur. Geceleri bu odada yazdıktan sonra hep aynı klasik Türk şarkısını söyler. Çocukluktan ergenliğe geçişi simgeleyen adet kanaması bedeninin sesini yazmak ve dinlemek anlamına gelen yazı ve şarkı metaforlarıyla deneyimlenir. *Hayat Bir Kervansaray*’da “jouissance”ın mekânı kızın ailenin kadınlarıyla birlikte gittiği hamamdır: “Amlar gezegeni, güneşli bir anne karnı (36)”. Küçük kızın kendi bedeniyle ilişkiye geçtiği, kadın bedenlerinin geçmişlerini, şimdilerini, geleceklerini gördüğü, samimi bir sosyalleşme alanıdır: “kilometrelerce saç, kilolarca meme, karın, kırkayaklar, suyla kaplı mermer üstünde yürüyorlardı”(36).

Hayat Bir Kervansaray, güç ilişkileri hiyerarşisinde altta olanların, annelerin, yaşlı kadınların, kız çocuklarının sesini yansıtır. Erkek karakterler ikincil konumda yer alırlar. Béatrice Didier’nin, *L’écriture-femme* adlı yapıtında vurguladığı gibi dişil edebiyatta erkek figürler güçlerinden yoksun ve siliktirler. En iyi ihtimalle bir arzu nesnesi değillerse, genelde toplumsal bir gereksizlik ya da en kötüsü bir engeldirler (29). *Hayat Bir Kervansaray*’ın erkekleri iktidar sahibi, değişmez erkek kimliklere sahip figürler olarak çıkmazlar karşımıza. Erkekten kadına, çocuğa dönüşürler. Baba Mustafa, para ve güç sahibi otoriter bir aile babası değil, işlerinde becerikli olmayan, nine için bir “boş gezenin boş kalfası”, “bir deli oğlan” (46), anne Fatma için muzırlık peşinde koşan bir çocuktur (175). Ailenin kadınların gözünde “Mustafa saf bir adam”, “Mustafa dürüst bir adam”, “Mustafa bir Kazanova”, “Mustafa delinin teki”dir (46). Mustafa romanda bir görünür, bir kaybolur. Hapse girer, başka şehre iş aramaya gider ya da gece kulübündedir. Romanda var olduğunda ise genellikle bir sorunu da beraberinde gelir; ya alacaklılarından kaçmak için ya da iş kurmak için aile taşınmak zorunda kalır. Ayşe nine köyünü bırakıp deli oğlunun peşinden geldiği için her gün söylenir. Mustafa kendilerini ziyarete gelen anneye para, babaya öğüt veren dayının yanında bir kadına dönüşür: “babam onun önünde kendisi gibi oturmuyordu, bir erkeğin önünde oturan bir

kadın gibi oturuyordu, alçak sesle, elleri bacaklarının üstünde” (243). Onları ziyarete gelen dayı ise ikinci kez geldiğinde bir kadına dönüşür: “O an dayım bir kadına dönüştü, şimdi ondan bir teyze kokusu geliyordu” (246). Romanda iki kere erkeğin kadına karşı güç uygulamasına rastlarız. Birincisi Mustafa’nın sokakta bir oğlana baktığı için küçük kıza tokat atmasıdır. Çok pişman olur “elim kırılıydı da sana vurmasaydım, günahkâr babanı bağışla benim fındık kızım” (61) diyerek pişmanlığını dile getirir. İkincisi ölümle sonuçlanacak kadar vahim bir olaydır. Kızın dedesi Çerkez Ahmet beş karısından biri olan Fatma’nın annesini karılarından birinden olan oğlunun öldüğü gün düğüne gittiği için cezalandırmak üzere atının arkasına bağlayıp sürükleyerek ölümüne neden olmuştur. Ancak tüm roman boyunca yaptığı pişmanlığını çeker: “Bir şey dedemin canını dişleri arasında tutuyordu. Anneme sık sık Fatma kızım beni bağışladı mı acaba diyordu. Sonra gözlerinden yaşlar geliyor, sümüşüne karışıyor, bacaklarının arasından yere damlıyordu” (228). Dede Çerkez Ahmet gücü eskide kalmış, yaşlı, erkeklik iktidarından yoksun bir figürdür artık.

Emine Sevgi Özdamar’ın *Hayat Bir Kervansaray* adlı romanı, patriyarkal egemen söylemi sorgulamasıyla, “kadın” bedenini ve yaratıcılığını yazmasıyla, susturulmuş kadın ifadesinin sesi olmasıyla minördür. Gilles Deleuze ve Félix Guattari’ye göre minör, sayıca az olanın dilini değil, hiyerarşik güç yapısında aşağıda olanın, bu gücün altında ezilenin, dolayısıyla kadınların, sınıfı, etnik kökeni ve cinsel tercihi farklı olanların, delilerin, çocukların, hayvanların dilini, bu dilin edebiyatını simgeler. Dolayısıyla *Hayat Bir Kervansaray*, dişil kimliği majör dilin (erkek dili) belirlenmiş tanımlamalarından sıyrarak yeniden oluşa soktuğu için, hiyerarşik iktidar piramidinde altta kalanların sesi olduğu için minör edebiyat olarak okunmalıdır.

Kaynaklar:

Cixous, Hélène. “Le Rire de la Méduse”. *L’Arc* 61(1975): 39-54.

Deleuze, Gilles ve Félix Guattari. *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin*, İstanbul: YKY, 2001.

_____. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

Didier, Béatrice. *L’écriture-femme*. Paris: Puf, 2004.

Kirchner, Mark. “Remembering Anatolia in Germany: Özdamar and Zaimoğlu”. *Turkish Literature and Cultural Memory*. Almanya: Harrassowitz Verlag, 2009. 225-233.

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

Özdamar, Emine Sevgi. *Hayat Bir Kervansaray*. İstanbul: Turkuvaz, 2008.

Öztürk, Ali Osman ve Umut Balcı. “Herta Müller ve Emine Sevgi Özdamar’da Dilsel Yapıların Kullanımı”. *II. Uluslar arası Karşılaştırmalı Edebiyatbilim Kongresi. Kuram - Alımlama Estetiği ve Yeni Yaklaşımlar (7-8 Eylül 2006, Kongre Bildirileri)*. Yay. Haz. Binnaz Baytekin. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 2006. 35-49.