



T.C

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**NİLGÜN MARMARA VE DİDEM MADAK ŞİİRİNİN  
FEMİNİST BAĞLAMDA MUKAYESELİ  
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Murat ÖZDEMİR**

**155160137**

Danışman: **Yrd. Doç. Dr. Ürün ŞEN SÖNMEZ**

**İstanbul, 2017**



T.C

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**NİLGÜN MARMARA VE DİDEM MADAK ŞİİRİNİN  
FEMİNİST BAĞLAMDA MUKAYESELİ  
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Murat ÖZDEMİR**

**İstanbul, 2017**

## KABUL ve ONAY

Murat ÖZDEMİR tarafından hazırlanan “Nilgün Marmara ve Didem Madak Şiirinin Feminist Bağlamda Mukayeseli İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, savunma sınavı tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

(Danışman)

Üye:

Üye:

Üye:

Üye:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge ve şekillerin kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

T.C.  
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ  
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

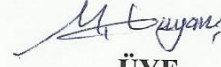
10/11/2017

Enstitümüz Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans programı öğrencilerinden 155160137 numaralı **Murat ÖZDEMİR** "İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**NİLGÜN MARMARA VE DİDEM MADAK ŞİİRİNİN FEMİNİST BAĞLAMDA MUKAYESELİ İNCELENMESİ**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 12.10.2017 tarih ve 2017/19 sayılı toplantısında seçilen ve Sefaköy Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin 39. maddesi gereğince (30.) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~oyçokluğu/oybirliği~~ ile ~~Kabul/Red veya Düzeltme~~ kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 3 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.



**DANIŞMAN**  
YRD.DOÇ.DR ÜRÜN ŞEN SÖNMEZ



**ÜYE**  
PROF.DR.MUHARREM DAYANÇ



**ÜYE**  
PROF.DR.MUHAMMET YELTEN

## YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Nilgün Marmara ve Didem Madak Şiirinin Feminist Bağlamda Mukayeseli İncelenmesi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17/10/2017

**Murat ÖZDEMİR**

## ONAY

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun **3** yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

17/10/2017

**Murat ÖZDEMİR**

## ÖZET

### NİLGÜN MARMARA VE DİDEM MADAK ŞİİRİNİN FEMİNİST BAĞLAMDA MUKAYESELİ İNCELENMESİ

MURAT ÖZDEMİR

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ürün ŞEN-SÖNMEZ

Kasım, 2017 – 142 sayfa

Türk edebiyatında şiir üzerine yapılan çalışmalar, genellikle şairlerin tek bir yönünü ortaya koymuştur. Şiire, şair bağlamında bakılması konusunda *kadın şairler* daha ilgi çekici bir konumda bulunurlar. Türk edebiyatındaki hâkim eril dil ve söylemle *kadın şairler* kategorisi oluşturularak kadınlara yönelik ilk ayrımcılık yapılmıştır. Bu bağlamda kadın şairlere yönelik eleştirilerde ciddi problemlerle karşılaşılır. Kadın şairler üzerine yapılan değerlendirmeler ve tespitler genellikle onların hayatları üzerine temellendirilmekte ve yapılan metin ile ilgili yorumlamalar eksik kalmaktadır. Kadın şairlerin şiirleri sadece *annelik* ve *kadın duyarlılığı* olarak ele alınmakta ve bu da edebiyat eleştirisi alanında büyük bir boşluk oluşturmaktadır.

Bu tezde Türk edebiyatının iki önemli şairi Didem Madak ve Nilgün Marmara'nın şiirlerinin, toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine, patriyarkaya dair eleştirel bir farkındalık sergileyen teori olarak da tanımlanan feminist teori bağlamında karşılaştırmalı incelenmesi umulmaktadır. Şiirlerin analizi *feminist teori* merkezli yapılmış olup öz yaşam öykülerinden de yararlanılmıştır. Şairlerin *kadın odaklı* hayata, edebiyata bakışları incelenmiş ve toplumsal cinsiyet, iktidar, beden, cinsellik, mekân gibi unsurlara bakış açıları karşılaştırılmış; ataerkil egemen sistemin doğurduğu eril dilin kadın şiiri ve poetikası üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Nilgün Marmara, Didem Madak, Feminizm, kadın edebiyatı, şiir.

## ABSTRACT

### COMPARATIVE EXAMINATION OF NİLGÜN MARMARA AND DİDEM MADAK POEM'S IN FEMINIST CONTEXT

MURAT ÖZDEMİR

Master Thesis, Department Of Turkish Language And Literature

Constultant: Assistant Professor Ürün ŞEN-SÖNMEZ

November, 2017 – 142 pages

Studies on poems in Turkish literature have often revealed one aspect of poets and remained inadequate. *Women poets* are more interesting in the context of poetry in poet's position. The dominant masculine language and discourse in Turkish literature made the first discrimination for women by creating a category of women's poets. In this regard, criticism of *women's poets* is faced with serious problems. Reviews and assessments on women's poets are often based on their lives and the interpretations are incomplete. Poetry of women poets is only addressed as *maternal* and *female sensitivity*, which constitutes a large gap in the field of critical literature.

In this thesis, two prominent poets of Turkish literature Didem Madak and Nilgün Marmara, a critical awareness of the relationship between the gender and the asymmetric ruling between the sexes, presenting the gender differences with women's point of view comparative examination is expected in the context of feminist theory, also described as the exhibit theory. The analysis of poems was made based on *feminist theory* and was also utilized in self-life stories. The perspectives of poets have been examined in *women-oriented* life, the gaze of literature and the perspectives of social gender, power, body, sexuality, space. The effects of the masculine language of the patriarchal dominant system on women's poetry and poetics were evaluated.

**Key words:** Nilgün Marmara, Didem Madak, Feminism, women literature, poem.



## ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında seksenli yıllara damgasını vurmuş, İkinci Yeni şiir anlayışıyla şiirler kaleme alan Nilgün Marmara ile doksanlı yıllarda ciddi bir okur kitlesi yaratan Didem Madak'ın, hayatları merkeze alınarak şiirleri *feminist teori* bağlamında karşılaştırmalı incelenmiştir.

Türk şiirinde, dil ve imgelem konusunda diğer şairlerden ayrılan bu iki şair, sanatsal duyarlılığı ağır basan şiirler kaleme almışlardır. Şiirlerinde içerik olarak insanı ve özelde kadını merkeze alan Marmara ve Madak, kadın duyarlılığı ve kadının sesini duyurması noktasında önemli bir işlev üstlenmişlerdir. Bu çalışmada bu bağlamda kadın kavramına, toplumsal cinsiyet rollerine, yabancılaşmaya, ataerkil sistemin eleştirisine imgeler üzerinden yer verilerek, bu unsurların şairler üzerindeki özel konumları tespit edilmeye çalışılmış ve karşılaştırılmıştır.

Tez çalışmamızda kaynak olarak; ele aldığımız şairler çerçevesinde bu şairlerin şiir ve düzyazı türündeki eserlerinden, bu şairlerle ilgili yazılmış çeşitli kitap, makale ve tezlerden faydalanılmıştır. Bu kaynakların dışında farklı alanlarda yazılmış çeşitli eserlere de çalışmada kaynak olarak başvurulmuştur.

Araştırmamda bana yol gösteren ve benimle bilgilerini paylaşan, üzerimde çok emeği olan tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Ürün Şen Sönmez'e, benden maddi manevi hiçbir desteği esirgemeyen babam Muzaffer Özdemir'e, her zaman yanımda olan ve varlığıyla bana güç veren annem Gülsen Özdemir'e, ihtiyacım olduğunda bana her an destek olan kardeşim Burak Özdemir'e teşekkür ediyorum.

İSTANBUL, 2017

Murat ÖZDEMİR

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET -----	i
ABSTRACT -----	ii
ÖN SÖZ -----	iii
GİRİŞ -----	1

### 1. BÖLÜM DİDEM MADAK

1.1. Didem Madak'ın Hayatı-----	16
1.2. Edebi Şahsiyeti-----	18
1.3. Şiir İncelemeleri-----	21

### 2. BÖLÜM NİLGÜN MARMARA

2.1. Nilgün Marmara'nın Hayatı-----	62
2.2. Edebi Şahsiyeti-----	63
2.3. Şiir İncelemeleri-----	66

### 3. BÖLÜM

#### ŞİİRLERİN MUKAYESELİ İNCELENMESİ

3.1. Anneliğe Bakış, Baba Nefreti-----	100
3.2. Mekâna Bakış Açılıarı-----	102
3.3. Yabancılaşma/Varoluş/Ölüm-----	105
3.4. Kadınlık Halleri (Evlilik, Bedenin Sömürülmesi) -----	108
3.5. Dil-----	110
SONUÇ-----	113
KAYNAKÇA-----	124
ÖZGEÇMİŞ-----	133

# GİRİŞ

## Feminizm Nedir, Tanımlamalar ve Tarihçesi

Feminizm, kadın ve erkeği eşit olarak gören ve buna göre konumlandırmaya çalışan bir fikir hareketidir. “Feminizm, erkeklere tanınan toplumsal, ekonomik ve siyasal hakların tamamının kadınlara da verilmesini savunan ve kadının toplum içindeki rolünü genişletmek isteyen bir doktrindir” (Michel, 1984: 17). Bir başka ifadeyle feminizm, “cinsiyeti (*gender*) önemli ve temel analiz birimi olarak gören faaliyetler, teoriler, varsayımlar, felsefeler ve yaklaşımlar demeti” (Zalewski, 1995: 341) olarak tanımlanan, “disiplinler-arası bir akademik biliş tarzıdır” (Finger ve Rosner, 2001: 499). Feminist aktivistlere ve gruplara göre egemen ataerkil sistemle sarmalanmış kültür, siyaset, ekonomi ve tarih gibi ögeler kadını görmezden gelmektedir. Sosyolojik açıdan ciddi problemler yaratan ve günümüz toplumunda da hâlâ geçerliliğini koruyan bu olgu, kadını ikinci cins olarak sınıflandırmaktadır. Devlet ve toplum sistematik olarak kadını dışlayan davranış ve uygulamaları teşvik edici eylemlerde bulunmuştur. Kısacası “feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan” (Hooks, 2002: 2) bir sistemler bütünü olarak tanımlanır.

“Feminizm yaklaşımı, kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmeyle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vs. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir” (Taş, 2016: 165). Feminizm, ilk olarak toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkmış, daha sonraları ise hem politik hem de toplumsal bir düşünceye evrilmiştir. “Feminizm algısı, ilk olarak 18. yüzyıl’ da İngiltere’de ortaya çıkmış ve 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın *A Vindication of the Rights of Women* adlı eseriyle de ilk akademik alan içerisine girmiştir” (Sevim, 2005: 7-8). Wollstonecraft (2012) bu eserde, kadınların yerine getirmeleri gereken görevlerin erkeklerinkinden farklı olduğunu kabul ettiğini belirtmekte; ancak bu görevlerin tümünün insanlara özgü görevler olması sebebiyle bu görevlerin yerine getirilme biçimlerini düzenleyen ilkelerin aynı olması gerektiğini ifade etmektedir (78).

Feminizm, tarihsel açıdan genellikle üç dalga ile açıklanmaktadır. Bu üç dalga, kronolojik olarak gerçekleşmekle beraber pratik ve ideolojik farklılıklar göstermektedir. Özellikle ikinci ve üçüncü dalga feministler, eylemleri, kamuoyuna bakışları ve fikirsel farklılıklarıyla feminist hareket içinde ayrı bir önem arz eder.

### **Birinci Dalga**

“Birinci Dalgayı oluşturan kadın hakları hareketi, kadın-erkek ilişkilerinin hiyerarşik yapısını, başka bir deyişle kadınlarla erkekler arasındaki eşitsizliği kaldırarak eşitlikçi temele kavuşturmaya çalışmıştır” (Çaha, 1970: 43-45). Kadın hakları hareketi olarak gelişen birinci dalga kadın hareketi “liberal” veya “eşitlikçi” feminizm olarak da adlandırılmaktadır. “Liberal feminizm, var olan yapı içinde sosyal, ekonomik ve politik eşitliği ve erkeklerle eşit koşullara sahip olmayı savunmuştur” (Altuntaş, 2013: 346-347).

“Feminist hareketlerin uluslararası düzeyde sesini duyurması 1880’lerde Uluslararası Kadınlar Konseyi’nin (International Council of Women) kurulması ile olmuştur. 1888 yılında Washington’daki kuruluş toplantısında, Amerikalı ve Avrupalı kadınlar kurulan bu uluslararası örgütün amaç ve ilkelerini belirlemişlerdir” (Michel, 1984: 109-110). “Bu dönemde temsilciler kadınların ev işlerinin dışında hareket etme özgürlüğünün olması gerektiğini savunmuşlar ve ev hayatının eleştirisini yapmışlardır” (Donovan, 1997: 21).

Bu dönemde kadınlara eğitim hakkı, oy verme hakkı, yönetimde yer alma, eğitimde fırsat eşitliği hakkı gibi talepleri içeren birden fazla bildiri ve eserler ortaya konmuştur. “19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında dünyanın çeşitli yerlerinde kadınların oy kullanma hakkı bir sorunsal olarak varlığını sürdürmekteydi” (Taş, 2016: 169). Avrupa’da belirli sınıflardaki kadınlara oy kullanma hakkı verilirken diğer kadınlara bu hak verilmemiştir. Amerika’da ise kadınların ve siyahların oy kullanma hakları yoktu. Siyahi erkeklere oy hakkı tanınmasıyla beraber siyah ve beyaz kadınlar oy kullanma haklarını elde edebilmek için birtakım mücadelelere girişmişlerdir.

“Birinci dalga feminizmde temel alınan en önemli sonuç, ataerkil toplum yapısına karşı direnmek, “cinsel devrim” olarak adlandırılan hareketin

toplumsal statü, rol ve zihinsel yapı alanlarını etkide bulunacak, değişimi meydana getirecek anlayışların temelini atmak ve reaksiyoner bir şekle bürünmesini sağlamak olmuştur” (Millet, 2000: 63). Birinci dalga feminizmin eksik yönü ise ağırlıklı olarak, orta ve üst sınıftan beyaz kadınlarla sınırlı kalmasıdır.

### **İkinci Dalga**

1900’lü yıllarda dünyada büyük siyasal ve sosyal olaylar meydana gelmiştir. 20. yüzyılda dünyada iki dünya savaşı patlak vermiş, feminist düşüncenin gelişimi yavaşlamaya başlamıştır. Aynı zamanda bu yavaşlık ve durgunluk, kendi içinde sonraki yılların feminizm hareketinin kuramsal gelişiminin altyapısını da hazırlamıştır. Bu dönem feminizm açısından verimli bir dönem olmuştur.

“Bu dönem feministleri bir yandan birinci dalgadaki eşitlik mücadelesini sürdürürken; diğer taraftan, ilk dalgadan farklı olarak, kadınlar, kendi yaşamlarındaki bölünmeleri yıkmanın, özel dünyanın kamusal dünya ile bütünleştirilmesinin zorunluluğunu” (Mellor, 1993: 25) fark etmişler ve eşitliğin yanı sıra özgürlük savaşımı vermişlerdir.

İkinci Dalga Feminist Hareket, aslen var olan otoritelere karşı geniş toplumsal tabanlı bir başkaldırı olarak ortaya çıkan 1968 hareketinin ardından belirginleşmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında kadın işgücüne ciddi bir talep olmuştur. Bunda, savaş yıllarında kadınların üretimi ve cephe dışındaki hayatı devam ettirebilmek için çalışmak durumunda kalmaları ve savaş sonrasındaki ekonomik buhran da etkili olmuştur. “Kadınların bu yıllarda kitlesel olarak işgücü pazarına girmelerinde, kuşkusuz I. dalga içindeki kadınların eşitlik ve eğitim için verdikleri savaşımın sonuçlarını da göz ardı etmemek gerekir” (Ayyıldız, 2015: 27). “Bu gelişmeye paralel olarak hem eğitimde hem de işlendirmede cinsiyetçi ayrımcı kalıplar da belirginlik kazanmıştır” (Alkan, 1998: 4-5).

İkinci Dalga Feminist Hareket, 1960-1980 arasında, kanun ve kültürdeki cinsiyet eşitsizliği ile ilgilenmiştir. Simone de Beauvoir kadınlar hakkındaki *İkinci Cins* tanımlamasıyla bu hareketle bağdaştırılır. 1963’te Betty Freidan’ın *The Feminine Mystique (Kadınlığın Gizemi)* adlı eseri,

feminist hareketin yeniden canlanmasına çok katkı sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen dalga Beauvoir'un eseriyle kendisine yeni bir rota çizer. Beauvoir'a göre, kimlik bulma, kendine özgü bir şey icat etme ve yaşam için anlam bulma hakkı kadınlardan hep esirgenmiştir. Ona göre erkek bir şey ortaya koyar ve yaşamı şekillendirir, fakat kadın ötekidir. Daima erkeğin gözünde nesne konumundadır. Kadın tabiatın yerini, yani insan olmayanın yerini tutar. Sonuç olarak kadının neyi temsil ettiği, ne yaşadığından daha önemlidir. Bütün bu görüşlerini de şu ünlü ifadesiyle özetler: "İnsan kadın doğmaz, kadın haline gelir" bir başka çeviri ile "kadın doğulmaz, kadın olunur." Eserleri her ne kadar İkinci dalganın ortaya çıkışında kilit rol oynamış olsa da Beauvoir kendisinin feminist gelenekte değil varoluşçu bir çerçeve kapsamında kadın ezilmişliği hakkında yazdığını ileri sürer. Beauvoir'a göre insanın kaderini ne biyoloji ne psikoloji ne de ekonomik durumlar belirler. Bu "yaratığı" toplum bir bütün olarak belirler. Kadının "öteki" olarak sınıflandırılması insanın kendi öznel algısından kaynaklanır. Birey kendini hep olmak istemediğiyle ya da zıttı olduğu şey ile tanımlar. Ne yazık ki erkekler, özne kavramını çok uzun bir süredir ellerinde tutmaktadır. Bu sebeple, kadınlar doğrudan öteki olmaya mahkûm edilmiştir. Böylece, kadınlar tüm kültürel değerlere işleyen bu durumu doğal olarak özümsemiştir ve erkeklerin hayalleri arasından hayal kurabilmeyi öğrenmiştir.

### **Üçüncü Dalga**

"III. dalga feminizmi 1990'ların başlarında II. dalga feminizmin pratiklerine ve algılardaki yanlışlıklara karşı bir tepki olarak doğmuştur" (Taş, 2016: 171). Bu tepkinin nedeni, ikinci dalga feminizm hareketinin sadece üst veya orta tabakadaki kadınlarla ilgilenmesine yöneliktir. "III. dalga feminizm kadınlarının düşünsel algıları, II. dalga feminizm kadınlarının düşüncelerinde yer alan tek tip evrensel bir kadınlık algısını reddederek, kadın sorunlarının sadece beyaz kadınlarının sorunları olmadığını, kadınların evrensel düzlemde bireysel olarak ilgilenilmesi gerektiğini vurgulamaktadırlar" (Taş, 2016: 171).

## **Feminist Teoriler**

### **Liberal Feminizm**

Fransız Devrimi (1789) ile beraber gelişen ve en yaygın akım olan liberal feminizm, bireyci-eşitlikçi bir toplumsal feminist kuram karakterine sahiptir. Birinci dalga feminizm olarak da ifade edilen bu akıma göre toplumdaki her birey, yaşam tarzını kendisi belirlemeli ve ötekileştirmeden/ötekileştirilmeden varlığını sürdürmelidir.

Liberal feministlerin temel amaçları, erkek egemenliğinin sistemleşmesini ifade eden ataerkil yapının dönüştürülmesini sağlamaktır. Yapılması gereken ilk işlerden biri de patriarkal yapının kadınlar üzerinde oluşturmuş olduğu baskıyı boşa çıkarmaktır.

Caroline Ramazanoğlu'na göre (1998) liberal feminizm, kadınların cinsiyetlerinden ötürü ayırımı uğradıklarını kabul eder, ama cinsler arası ilişkileri bir güç ilişkisi olarak görmez. Bu yönden liberal feminizm, cinsel politikadaki güç ilişkileriyle doğrudan ilgilenen Radikal ve Marksist feminizmle hem teori hem de politik pratik açısından çelişir (29).

Liberal görüşe göre, Sanayi devrimiyle beraber kamusal alan ve özel alan tamamen birbirinden ayrılmıştır. Kadın ev içi –özel– alana tamamıyla mahkûm edilmiştir. İş yeri ile evin birbirinden bu kadar ayrılması, aydınlanma döneminde ‘akılcılığın’ kamusal alan ile ‘akıldışı ve ahlakın’ özel alanla doğal olarak kadın ile özdeşleştirilmesine çanak tutmuştur. Bu dönemde evlilik kadının bekârken sahip olduğu hakları da elinden almıştır. Çünkü evlenen eşler kanun önünde artık tek bir kişi olur; böylece kadının varlığı ve kanuni var oluşu belirsizleşir. “Bu, evli kadının mülkiyet hakkının olmadığını, çocukları ve mirası hakkında hiçbir kontrolünün olmadığını ifade etmektedir” (Donovan, 1997: 19-20). Kadınlar hakkında böylesi algıya sahip olan liberal erkek görüşe tepki olarak liberal feministler, “özgürlük” ve “eşitlik” kavramlarına vurgu yapmışlardır.

Liberal feministler iş yerinde, eğitim kurumlarında ve medyada kadınları hedef alan cinsiyetçilikle ve ayrımcılıkla mücadele etmişlerdir. “Kadınlar için fırsat eşitliği yaratmak ve kadınları korumak amacıyla yasal ve

diğer demokratik yolları kullanarak güçlerini göstermeye çalışmışlardır” (Giddens, 2008: 517). Liberal feministler, cinsiyet olgusunun toplumsal karşılığı dışında, biyolojik herhangi bir gerçekliği olmadığını savunmaktadırlar. Bir türün yarısının kaderinin, türün diğer yarısına bırakılmasının kabul edilemez olduğu düşüncesinden hareket eden bu ilk dönem feministleri, yapılan ayrımcılığın tamamen erkeklerin hazlarını açığa çıkaran bir anlayışın ürünü olduğunu savunmaktadırlar. Genel olarak liberal feministlerin, ‘insan’ onurunu yücelten ve bir cinsin diğerine bağlı/ bağımlı olmasını kabul etmeyen gerçekçi ve kabul edilebilir taleplerle ortaya çıktıklarını söyleyebiliriz.

Mary Astell (1666–1731) ve Mary Wollstoncraft (1759–1797) liberal feminizmin öncü isimlerinden ikisidir.

### **Kültürel Feminizm**

Liberal teori tarafından getirilen önemli yasal değişiklikler, kadınların konumundaki ilerlemede önemli bir etkidir. 19. yüzyıl feminist teorisinde diğerleri ile eşit derecede önemli olan başka eğilimler de vardır. Aydınlanmacı liberal teorinin akılcı ve yasal hamlesinin ötesine giden bu düşünceler kültürel feminizm adı altında gruplandırılır. “Kültürel feminizm eşitlikçi olan liberal feministlerin aksine siyasal değişime odaklanmaz, onun yerine geniş bir kültürel dönüşüm yaratmanın önemli olduğunu kabul ederler” (Göçeri, 2004: 70). Eleştirel düşünme ve kendini geliştirmenin önemini kabul etmeye devam ederken, hayatın sezgisel, akıl dışı ve genellikle kolektif yönü üzerinde dururlar. “Kadınlarla erkekler arasındaki ilişki ve benzerlikleri vurgulamak yerine genellikle kadınlık niteliklerinin kişisel kuvvet gurur ve kamusal yenilenme kaynağı olarak kabul edilen farklılıkları üzerinde dururlar” (Kayhan, 1999: 38). Bu feministler, liberal kuramcılardan kalan hemen hemen zarar görmemiş kurumlara- din evlilik ve yuva- alternatifler düşünürler.

“Kültürel feminist teoriyi besleyen anaerkil bakıştır” (Kayhan, 1999: 38). Margaret Fuller’ in *19. Yüzyılda Kadın* adlı eseri kültürel feminist kuramın başlangıcı sayılmıştır. Fuller, kadının kendini ifade etmesine izin verildiği takdirde toplumun dönüşümünü gerçekleştirebileceğini söyler. Margaret Fuller



kitabında, kadınların “özgüvenlerini” geliştirmelerini söyler ve şöyle der (Kayhan, 1999: 38). “Kadınlara çok uzun bir süre kendi içlerinden gelen yasaları değil, dışarıdan dayatılan kuralları öğrenmeleri gerektiği öğretilmiştir.”

Kadınlara uygulanan baskının köklerinin erkeğe ekonomik ve ahlaki bağımlılıkta olduğunu belirten Elizabeth C. Stanton, kültürel feminizmin radikal kuramcılarında birisidir. Stanton, ataerkilliğin Hristiyanlık tarafından korunduğunu ve meşrulaştırıldığını ifade etmiştir. İncil, kadınların bağımlı kılınmasını sağlamak bakımından antifeministlerin başvurduğu temel kaynaklardandır. Stanton’a göre ataerkil düşünce, İncil’den de beslenerek “kadının erkekten sonra erkekten aşağılık ve erkeğe bağımlı olarak yaratıldığı” üzerine temellendirilmiştir. “Kadınların mutlak hâkim olduğu döneme atıfta bulunarak ataerkilliğin bu dönemi izlediğini ve daha sonra yönetimde her iki cinsiyetin de eşit söz sahibi olacağını amfiarki bir dönemin geleceğini söyler” (Kayhan, 1999: 39). “Stanton, kadınların yeniden yönetime gelmeleri sayesinde cahilliğin, yoksulluğun, suçun var olmadığı bir medeniyete sahip olunacağını ifade etmiştir” (Donovan, 1997: 80).

Genellikle birinci dalga feminizmin başta gelen kuramcılarında kabul edilen Charlotte Perkins Gilman de kültürel feminizmin geleneğini devam ettiren yazarlardandır. Kadınların yaşanabilir bir dünya düzeni hayali, Gilman’ın 1911 yılında yayımlanan “*O’nun Ülkesi*” adlı eserinde yer bulur. Gilman’ın çalışması, sosyal Darwinizm’ in eleştirisi üzerine temellendirilmiştir. Gilman kadın akli diye bir şeyin olmadığını, beynin cinsel bir organ olmadığını iddia eder ve aynı zamanda bir dizi radikal önerilerde bulunur:<sup>1</sup>

-İnsanlar yemek yapma, beslenme ve çocuk yetiştirme konularında eğitilmeli,

-Ev içi verdikleri hizmet karşılığında para kazanmalı,

-Yemek yapma, çamaşır yıkama gibi hizmetlerden çoğu kolektifleştirilmelidir.

---

<sup>1</sup> <https://vnmurekkepizi.wordpress.com/tag/elizabeth-cady-stanton/>

-Ev içi emeğin yeniden düzenlenip 24 saatlik ücretsiz daimî zulümden kurtulup 8 saatlik ücret karşılığında çalışmalıdır.

Kültürel feministler, kadınların ayrı bir kültürel geleneğin temsilcisi olduklarını savunurlar. “Güven ve gurur duydukları bir geçmişe sahip olmak mücadele gücünü de arttırır” (Kayhan, 1999: 39). Kültürel feminizm, kuram olarak feminist teoriler açısından en önemlilerinden biri olarak kabul edilmiştir.

### **Marksist Feminizm**

19. yüzyıl sonlarına doğru liberal feminizmin kadın sorunlarına getirmiş oldukları çözüm önerilerinin sonuçlarının sorgulanmaya başlaması Marksist feminizmin çıkış noktasını oluşturur. Marksist feministler liberal feministlerin aksine kadınların cinsiyet farklılığından dolayı değil, kapitalizmin doğurduğu sınıf farklılığından dolayı ezildiklerini, hor görüldüklerini savunur. Marksist feministler, diğer ezilenler gibi kadınların da ataerkil kapitalist sistemden kurtularak sosyalist sisteme geçmeleri gerektiğini ve böylece ekonomik açıdan bağımsız bir birey olarak toplumda konum elde edebileceklerini savunurlar. “Kadınlar, ancak bu şekilde ekonomik olarak erkeklerden bağımsız olacak ve proletarya devrimini ilerletmede erkeklerle eşit zeminde yer alacaklardır” (Hartmann, 1992: 131).

Marksist feministlerin üzerinde durdukları temel konulardan biri, kadınların tek başına bir sınıf oluşturup oluşturamayacakları sorusudur. Kadınlar buldukları konum itibari ile mülki hakları ve bilinç açısından tek bir sınıf oluşturmakta yetersiz kalmışlardır. Kadınlar kapitalist sistemde hem çalışan emekçi hem de erkeklerle eş ve annelik ilişkisi içerisinde edilgen bir konumda bulunmaktadır. Bu yüzden bu iki sınıf dışında herhangi bir sınıf meydana getirememişlerdir. Ev ve eş deneyimlerinde gerçekleştirdikleri eylemlerin ücretlendirilmesi konusunda harekete geçen kadınlar, Marksist feminizmin temel dayanağı olan bilinçlenmeyi kaynak olarak görürler. “Ev işlerini de ücretlendirilmesi gereken bir iş olarak gören ve bunun için mücadele veren kadınlar, Marksist feministlere göre, işçi sınıfı bilincine benzer bir *bilinç* kazanmaktadırlar” (Holmstrom, 1990: 84-86).

Marksist kuramın yaratıcıları Karl Marx ve Friedrich Engels’dir. Marx çalışmalarında kadının konumu ile ilgili liberal feministlerden ayrı

düşünmemiş, benzer fikirleri savunmuştur. Marksist Feminist Teori'nin temsil ettiği görüşleri içeren başlıca eserlerden biri olan *Ailenin Kökeni (1884)* Engels tarafından kaleme alınmıştır ve Marksizm'in ilk dalgasında üretilen ilk eser olarak kabul edilir. Kadınların egemen ataerkil kapitalist sistem tarafından ezilme sorununa Engels'in çözümü, ev işlerini toplumsal bir sanayiye dönüştürerek, kadınların ev içinden çıkarak toplumsal iş gücüne katılımlarını sağlamaktır. Engels bu tespiti ile maddeci feministlerin görüşleriyle eşdeğer bir çizgi çizer.

### **Radikal Feminizm**

“1960'ların sonları ve 70'lerin başlarında feministlerin, Washington'daki bir gösteride kendi konumlarını sunmaya kalkıştıklarında Marksist erkeklerin, onlara alaycı bir tavır sergilemeleri feminizmle Marksist kesimin yollarının ayrılmasına neden olur” (Donovan, 1997: 267).

Marksist erkeklerin aşağılayıcı tavırları, radikal feministlerin bilinçlenmelerini sağlar. “Bu yüzden radikal feminist kuram, Marksist kurama ve onların kişisel üsluplarına bir tepki biçiminde doğar” (Donovan, 1997: 26).

“Radikal feministlere göre; kişisel olan politiktir, kadınların baskı altına alınmasının kökeninde kapitalizm değil, patriyarka vardır” (Kayhan, 1999: 44). Kadınlar kendilerini ayrı bir sınıf olarak erkeklere karşı mücadele eden hareket olarak görmelidirler. “Erkekler ve kadınlar temelde farklı olduklarından, farklı üsluplara ve kültürlere sahiptirler ve kadınlar gelecekte herhangi bir toplumun temelini oluşturacaklardır” (Kayhan, 1999: 44).

Radikal feministler, kadın üzerindeki eziyet ve baskının sosyal değişimlerle ortadan kalkacağını düşünmemektedirler. “Çünkü son derece derinlere kök salmıştır” (Naiman, 1988: 20). “Bu nedenle radikal feministler, toplumda kadına yönelik baskının ortadan kalkması için feminist bir devrimin gerekli olduğunu belirtirler” (Donovan, 1997: 268).

Radikal feminist kuram, kadını ikinci cins konumuna düşüren, eziyet eden tüm yapıların ve kurumların radikal bir şekilde yıkılmasını istemektedir. Radikal feministlere göre toplumdan soyutlanan, dışlanan sadece birey değil kadındır. Kadınlara uygulanan cinsiyet ayrımcılığı revize edilmemeli, tamamen ortadan kaldırılmalıdır.

Kate Millet'in *Cinsel Politika* ve Shulamith Firestone'nun *Cinselliğin Diyalektiği*, radikal feminist kuramın fikirlerini en iyi yansıtan iki eserdir.

Kate Millet geliştirdiği radikal feminist kuramda erkek egemenliği ideolojisinin kültürün her yanını sarmaladığını ve hayatımızın her yönüne haddinden fazla karıştığını ileri sürer. “Millet cinsel politika kavramını, kadınların aşağılandığı ve kullanıldığı bu ilişkilerin betimlemelerini, politikanın cinsel yakınlığın kişisel alanında hüküm sürdüğünü vurgulamak için kullanır” (Kayhan, 1999: 45).

“S. Firestone *Cinselliğin Diyalektiği’nde* Marksist zmlemelere eleştiride bulunur ve tarihsel maddecilik yöntemini yorumlar” (Kayhan, 1999: 45).

“Tarihsel maddeciliği, dar anlamda Marksist olan kuramı da içerecek biçimde genişletmeliyiz; tıpkı görelilik fiziğinin Newton fiziğini geçersiz kılmayıp, çevresine bir daire çizerek uygulama alanını görece daralttığı gibi. Çünkü retim araçlarının, hatta yeniden üretim araçlarının mülkiyetine kadar uzanan bir ekonomiden kaynaklanmayan bir düzeyi vardır...Cinsiyetin kendisine dayanan maddeci bir tarih anlayışı geliştirmeye çaba gösterebiliriz.”

“Firestone, klasik Marksist kuramdan ayrılarak kadınların ezilmesinin temelinin ekonomide olmadığını, biyolojik temellerin buna sebep olduğunu söyler. Kadınlara boyun eğdirmenin cinsel politik ideolojisinin maddi temelinin biyolojik iş bölümü olduğunu iddia eder” (Kayhan, 1999:45).

### **Varoluşcu Feminizm**

Varoluşculuk, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan bir akımdır. İkinci Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkisi, insanlar üzerinde psikolojik baskı unsurları oluşturmuş; insanların güven duygusunu yitirmesine neden olmuştur. “Varoluşculuk, zellikle İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı maddi ve manevi çöküntünün içinden yeni bir arayış biçimi olarak ortaya ıkmuş ve bazı yönleriyle ateizmden, bazı yönleriyle de Hristiyan teolojisinden beslenerek değişik Őkillere bürünerek gelişmiştir” (Demir, 1997: 93).

Varoluşculuk, belirsizlik ve kaygı üzerine kurulu bir akımdır. “Varoluşculuk, bu kaygının dile getirilmesinde önemli bir işlev görmüş, yabancılaşma teorilerinin yükseldiği 1960’lı yıllara kadar hızla yayılarak varlığını devam ettirmiştir” (Demir, 1997: 93).

Varoluşçulara göre insanın varoluşu, her türlü özden önce gelir. Her birey kendi özünü kendisi yaratır. İnsana doğuştan verilen bir öz söz konusu değildir. İnsan kendi özünü yapmış olduğu tercihlerle ve seçimlerle oluşturur. İnsan bu özünü oluşturana kadar sadece bir organizmayı temsil eder. “Bu varoluş imkanları içinde yapılan tercihler insanın özünü ortaya çıkarır; yoksa insan hayat boyu dünyaya geldiğinde taşıdığı, taşımak zorunda olduğu bir özün mahkûmu değildir” (Demir, 1997: 94).

Varoluşçuluğun en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Jean Paul Sartre, varlığı özünde ikiye ayırır: Kendi başına varlık ve kendisi için varlık. “Kendi başına varlık, insanın diğer varlıklarla da paylaştığı maddi varlığına tekabül eder; oluştan yoksundur ve nesnelere cansız dünyasına denktir” (Demir, 1997: 94). Kendi başına olan varlığın, varlığının bir nedeni yoktur.

Varoluşçu feminizmin kurucularından kabul edilen Simone de Beauvoir’un çıkış noktası, varoluşun özcülük zıtlığıdır. “Ona göre kadın sorununu anlamak için ne biyolojiye ne psikolojiye, ne de tarihsel materyalizmin iktisadi determinist yaklaşımının dayattığı insan tanımına ihtiyacımız vardır” (Demir, 1997: 95). İnsanlığın ortaya atmış olduğu varoluş tanımlamaları, varoluştan önce gelen bir özün olduğunu ileri sürerler. Bu durumda kadınlar belli kurallara hapsedilmekte ve toplumsal yapılar kadınların önüne engel olarak çıkarılmaktadır.

“De Beauvoir’e göre, her insanın kendi özünü kurarken başkaları üzerine yaptığı vurgu, yani “kendi” ve “başkası” ayırımı, kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi de açıklamaktadır” (Demir, 1997: 98). Erkek tarih boyunca kadının tehdidi altındadır. “İnsanlık tarihi boyunca farklı mekanizmalarla, erkekler kendi, kadınlar da başkası olduğu için, erkekler kendilerini daima kadınların tehdidi altında hissetmişlerdir” (Demir, 1997: 98). Özgürleşmek isteyen erkek kadını kendi boyunduruğu altına almaya çalışmıştır. Burada kadınların bu ilişkiyi nasıl özümstedikleri önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Sonuç olarak, de Beauvoir kadınların kurtuluşunu, varoluşçu bir anlayıştan hareketle, onları birer kendi başına varlık (nesne) ile başkaları için

varlık arasında bir yerlerde tutmaya çalışan her türlü uygulamaya karşı çıkarak, kadınların da aynen erkekler gibi ve onlar kadar, “kendi için varlık” olduklarını ortaya koymalarından geçtiğini söyler” (Demir, 1997: 99). Bundan dolayı özcülük tamamen reddedilmeli, kadına ve erkeğe ait toplumsal roller yeniden oluşturulmalıdır. Kadının rolleri toplumsal sistemle ve sosyo-kültürel çevreleriyle olan ilişkileri çerçevesinde sürekli deneyimlenerek kurulmalı; kadın, kendi öznelliğini yeniden inşa etmelidir. Bu kimlik edinme süreci, durağan bir süreçten ziyade devinim içeren bir süreç olmalıdır.

### **Anarşist Feminizm**

Ataerkil otoritenin tüm kurumlarına, uygulamalarına ve onun aygıtı konumundaki devlete karşı çıkma 19. yüzyıl ilk feministleri arasında güçlü bir şekilde ses getirse de 1960’larda başlayan feminist hareket anarşist pratik üzerinde şekillenmiştir. Herhangi bir kuruma, düşünceye ya da pratiğe bağlı olmayı reddeden anarşist feministler, egemen kapitalist sistemin kadınların nesneleştirme sürecini başlatan tek kaynak olduğunu iddia ederler. Sistemin evlilik vasıtasıyla kadınları himaye altına aldığı ve bunun engellenmesi ya da önüne geçilebilmesi için de evlilik kurumunun olmaması gerektiğini savunurlar.

Anarşist feministler için en önemli konulardan birisi de toplumsal hiyerarşi ve güçtür. Onlara göre kadın, gücü kontrol edecek olan bir devletin varlığından bağımsız olmalıdır. Kadını kontrol edebilecek bir mekanizmanın varlığı, kadının ekonomik rahatlığını kazansa bile bağımsız olamayacağını göstergesidir. Kadınlar, ekonomik bağımsızlıklarını kazandıklarında değil, kendilerini kontrol ettiklerinde söz sahibi olurlar. Özerkliğini kazanmış kadın olabilmek, anarşist feministlerin tek amacıdır.

Romantik gelenekten gelen ve ikinci dalga feminizm kuşağında yer alan Emma Goldman anarşist feminizmin en önemli ismidir. “Anarşizmin barışa giden yolda bir araç olduğunu düşünen Goldman (2006), anarşizmin şiddetle özdeşleştirilmesinden rahatsızlık duyduğunu söylemekle beraber bazı anarşistlerin eylemlerde bulduklarını, bunun nedeninin ise ekonomik ve siyasi eşitsizlikler olduğunu söyler” (18). “Herhangi bir otoriteye bağlılığı reddeden Goldman, temel değer olarak organik büyüme sürecine ve bireysel

ruhun herhangi bir türde otorite tarafından engellenmeyerek büyüme yeteneğinin önemine değinir” (Kayhan, 1999: 39). Kadınların sınırlamalardan arındırılmış bir dünyada yaşamasını ister. Goldman, eşcinsel haklarını destekleyen düşünceleriyle de ön plana çıkmış bir isimdir.

Anarşist feministlerden sayılan bir diğer isim ise Victoria Woodhull’dur. Goldman’la aynı kuşaktan gelen Woodhull, kuramcılar içerisinde çok öne çıkmamakla birlikte ortaya attığı fikirlerle dikkat çekmiş bir isimdir. “1870’de kendi çıkarmış olduğu gazetede fikirlerini çok açık bir şekilde beyan eden Woodhull, evlilik kurumuna yapmış olduğu radikal eleştirilerle tanınır. Evlilik kurumuna tamamen karşı çıkar ve serbest aşkı savunur” (Kayhan, 1999: 39). Ona göre evlilik, tecavüzü savunan ve sistemleştiren bir değerler sisteminden başka bir şey değildir.

### **Postmodern Feminizm**

Modernizm, Rönesans ve Aydınlanma Projesi ile birlikte tüm dünyayı saran bir akımdır. Modernizm, akla ve bilime özel önem veren bir anlayışa sahiptir. Metalaşmış unsurlarla oluşturulmuş iktidarın amacı, hem akıl vasıtasıyla doğaya hükmetmek hem de insanın kendisini kontrol altında tutmaktır. “Bu süreçte içinde yaşadığımız sosyal dünya estetizmin, laikleşmenin, kamusal rasyonalitenin ve evrensellik talebinin etkisi altında kalmış ve yine yaşadığımız dünyada farklılaşma hatta farklılaşan alanların kendi içinde tekrar farklılaşması, ekonomik, siyasal ve askeri pratiklerin bürokratikleşmesi ve değerlerin metalaştırılması artmıştır” (Turner, 1990: 6). “Bu bağlamda modernleşme, bir toplumsal özerklik ve kültürel farklılaşma sürecidir” (Demir, 1996: 9). Süreç içerisinde modernizme aykırı sesler yükselmeye başlamış, kurtarıcı olarak topluma sunulan modernizm ağır eleştiriler almıştır.

Modernizmin eleştirisi olarak ortaya çıkan postmodernizm, moderniteyi tümüyle reddeden bir anlayışa sahiptir. İktidar ve modernizm arasındaki ilişkiler bütünü düşünüldüğünde, iktidara karşı çıkan feministler ile modernizme karşı çıkan postmodernistler arasında benzerlikler olduğu görülecektir. “Hem feminizm hem de postmodernizm birer karmaşık hareket olmalarına rağmen, en azından epistemolojik açıdan, ikisinin de hedefi

Aydınlanma düşüncesinin hiyerarşik düalizmine bir meydan okumadır” (Demir, 1996: 73).

Postmodern feminizm belirli ölçülerde varoluşçu, psikanalitik, postyapısalcı, yapısalcı kuramın devamı olan bir düşünce ve kuramdır. “Simone de Beauvoir’in varoluşçu çerçevede ileri sürdüğü kadınların niçin ikinci cins oldukları sorusu, postmodern feminizmin oluşmasında büyük bir önem taşımaktadır” (Tong, 1989: 219). “Postmodern feministlere göre kadınların başkalığı, onlara mevcut değerleri, kuralları ve uygulamaları ile mevcut patriyarkal sistemi kökten sorgulamak için önemli avantajlar sunmaktadır” (Demir, 1996: 77). Başkalık her ne kadar baskıyla özdeşleştirilse de farklılığa ve çoğulluğa imkân tanımaktadır.

Postmodern feminizmin kaynağını üç akım oluşturmaktadır. “Bunlardan ilki, postmodernizm; ikincisi Simone de Beauvoir’in görüşleri çerçevesinde gelişen varoluşçu feminizm; üçüncüsü de yapısalcı ve postyapısalcı bir çerçevede Fransız feminizmi veya diğer bir adıyla linguistik feminizmdir” (Demir, 1996: 77).

Postmodern feminizm, klasik feminizm anlayışının aksine kadın kategorisi üzerinde durulmasını, bütün kadınların faydasına olacak bir eşitlikten söz edilmesini istemez. “Evrensel anlamda kadından söz etmek yerine batılı kadın, lezbiyen kadın, üçüncü dünya kadını, zenci kadın gibi çoğulcu kadın kategorilerinden söz etmeyi doğru bulmaktadır” (Güriz, 2011: 77). Farklılıkların ortaya koyulması postmodern feministlerin temel düşüncelerinden birisidir. Kadına atfedilen ırksal ya da sınıfsal yorumları “öze” yönelik bir durum olarak gören postmodern feministler, özcülüğü reddeder. Bunun yerine farklılıkları özümseyen ve temel alan bir anlayışı savunurlar. “Postmodern feminizm ötekiliğin çoğulculuğu, çeşitliliği, farklılığı ve açıklığı simgelediğini düşünürler” (Giddens, 2008: 523). Kadının genelleştirilerek her kadının aynı problemleri yaşıyormuş gibi dile getirilmesi, kadın gerçeğinden uzak bir durumu ifade etmektedir. Bundan kaçınmak için yapısöküm tekniği uygulanmalıdır.

“Yapısalcılık ve postyapısalcılıktan etkilenen postmodern feministler, toplumda geçerli olan ve erkek üstünlüğüne dayanan sistemin ‘dil’ yoluyla



sürekli olarak etki kazandığını ve gelecek nesillere aktarıldığını ileri sürmektedirler” (Güriz, 2011: 78). Eril dilin hakimiyetini kırmaya çalışan postmodern feministler, kadınları dile getirebilen açık ve net bir dil oluşturmaya çalışmışlardır. Bunu yaparken erkeklikle ilgili değerlerin yerine kadın değerlerinin getirilmesi düşünülmektedir.

“Postmodern feministlerin toplumsal cinsiyet konusundaki araştırmalarında hareket noktası nerede toplum varsa orada toplumsal cinsiyet vardır varsayımıdır” (Demir, 1997: 120). Toplumsal eşitsizliğin temelini toplumsal cinsiyet kavramından kaynaklandığını düşünen postmodern feministler, cinsiyet kimliklerinin aynı bileşenler tarafından oluşturulmadığını ileri sürerler. Çünkü “bireyler kadın veya erkek olmanın yanı sıra genç veya yaşlı, hasta veya sağlıklı, evli veya bekar, çocuklu veya çocuksuz, zengin veya fakir, zenci veya beyaz olmakta ve toplumsal cinsiyet kimlikleri bu unsurların bir birleşimi biçiminde ortaya çıkmaktadır” (Demir, 1997: 121). Buna bağlı olarak da kadın ve erkek arasındaki ilişkiler yumağında ortaya çıkan davranış ve kalıplar tek bir unsura sabitlenemez.

## 1. BÖLÜM

### DİDEM MADAK<sup>2</sup>

#### 1.1. Didem Madak'ın Hayatı

Didem Madak, 8 Nisan 1970'de İzmir'de dünyaya gelmiştir. Madak, öğretmen bir ailenin çocuğudur. Şiirlerinde ismi sıklıkla geçen kız kardeşi Işıl ise ondan 6 yıl sonra dünyaya gelmiştir. Işıl, Didem için yalnızca bir kardeş değil aynı zamanda bir oyun arkadaşı da olmuştur. Didem Madak, çocukluğunun hatta belki de hayatının en güzel yıllarını Işıl dünyaya geldikten sonra ve annesi Füsun hala hayattayken yaşamıştır. Diğer bir deyişle; annesi Füsun'un yanı başında, kız kardeşiyle evcilik oyunları oynamak, onun için bir mutluluk kaynağıdır.

12 Eylül 1980 ihtilali, Madak'ın hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. “Babası Yusuf Bey, ideolojik anlamda farklı düşündüğü okul müdürüyle tartıştığı için, cezalandırılarak Uşak'a sürülür” (Bilir, 2015: 24). Füsun Hanım tayini yapılmadığı için kızlarıyla Burdur'da kalmak zorundadır. Ülkenin çok karışık olduğu böyle bir dönemde oldukça tedirgin günler, geceler geçirirler” (Bilir, 2015: 24). 13 yaşına geldiğinde Didem Madak, annesinin ölümüyle acının ne demek olduğunu öğrenmiştir. Bir daha hiçbir zaman eskisi gibi olamayacağı gerçeğini, daha çocuk yaştaiken tanıştığı ölüm ona açıkça göstermiştir. Annesi Füsun'un, 38 yaşında kolon kanserinden hayatını kaybetmesiyle acısını hiçbir şeyle dindiremeyeceğini anlamıştır.

Didem Madak, sonrasında kız kardeşi Işıl'la babasının yanında farklı bir hayata başlamıştır. Annesi Füsun'un yokluğu onun ruhunda kapanması mümkün olmayan yaralar açsa da bir şekilde yaşamıştır. Yusuf Bey, Füsun Hanım'ın ölümünden kısa bir süre sonra ikinci evliliğini yapar. Bu evlilikten sonra baba ile kız arasındaki uçurum daha da artar.

Madak ve kardeşi Işıl hayata tutunmaya çalışırken, teyzeleri onları yepyeni bir dünyayla tanıştırmıştır. Didem ve kardeşi Işıl, bir gün teyzeleri Hale Hanım'a “Annemizden bize bir şey kalmadı, her gelen dağıtıp gitti,” diye yakınır. Hale Hanım “Hayır bir şey kaldı” der. “Bakın bende annenizin şiir

<sup>2</sup> Didem Madak'ın hayatı ile ilgili bilgiler için Nermin Sarıbaş'ın Kafkaokur dergisi için kaleme almış olduğu “*Didem Madak*” yazısından faydalanılmıştır.

defteri var” diyerek bir defter çıkarır. Bu, Füsun Hanım’ın gençliğinde el yazısıyla yazdığı, dönemin meşhur şairlerinin olduğu defterdir. “Bu defterde Cahit Sıtkı Tarancı, Edip Cansever, Behçet Necatigil, Orhan Seyfi Orhon, Edgar Allen Poe, Asaf Halet Çelebi, Cahit Külebi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ümit Yaşar Oğuzcan, Gülten Akın, Ahmet Kutsi Tecer, Jacques Prevert, Ülkü Tamer ve Bekir Sıtkı Erdoğan gibi dönemin birçok şairinin şiirleri yazılıdır” (Bilir, 2015: 26). İşte bu defter, Didem ile Işıl’ın şiir ve edebiyatla tanışmasını sağlamıştır.

Düşlere, kitaplara, hayallere sarıldığı, tüm umutlarını kaleme döktüğü bir genç kızlık dönemi yaşayan Didem Madak, İzmir 9 Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesini kazanır. Üvey anne ve babasıyla yaşadığı evden uzaklaşabilmek için birinci sınıfta üniversitede tanıştığı bir gençle gizlice evlenir ve evden kaçar. Bir süre sonra da okulu bırakır. Parasız kaldığı bu dönemde anketörlük, tezgahtarlık ve sekreterlik gibi işlerde çalışır. Henüz 19 yaşında yapılan bu mutsuz evlilik onun hayata bakış açısını da şekillendirir.

Mutsuz bir evliliği olan Didem Madak, eşinden boşanır ve bir bodrum kata yerleşir. Bodrum katında yaşadığı umutsuzluğu, hayal kırıklıkları, anne özlemi, yalnızlığı şiirlerine yansır. Onun bu zor günlerinin en yakın tanığı kardeşi Işıl’dır” (Bilir, 2015: 27). Işıl, o günleri şöyle anlatır” (Bilir, 2015: 27). “Sadece süt içtiğini hatırlıyorum, çikolata yediğini... Öyle ayakta duruyordu. Hayattan memnun değildi. Mutlu değildi. Hiçbir şey istediği gibi olmuyordu.” Yakın arkadaşı Müjde Bilir (2015) o günleri şöyle anlatır: “Soğuk bir kış akşamı... İlkokula giden oğlumu henüz yatırmıştım. Saat on buçuğa doğru telefon çaldı. Arayan Didem’di. Sesi bir tuhaftı. Endişeyle hatırını sordum. Annesini özlediğini ve bu yüzden beni aradığını söylüyordu. Bornova’daki bir telefon kulübesindeydi. Bir taksiye binip gelmesi için onu ikna etmeyi başardım. Geldiğinde mahcup, çekingen bir hali vardı. Konuştukça annesine özlemi, anne şefkatine duyduğu ihtiyaç derinden hissediliyordu. Çok mutsuzum dedi... Bir süre sustuk... Ama biliyor musun dedim. Ben de mutsuzum... Bir itiraftı bu. Mutsuzluğun ortağı olmaktan başka bir şey gelmemişti elimden...” (28).

O günden sonra üç yıl boyunca hiç kimse Didem Madak'tan haber alamaz. Arada sırada Manisa'da öğretmenlik yapan kız kardeşi Işıl'ı ziyarete gider. "Madak bu dönemde örtünmüş, kapalı giysiler giymiştir" (Bilir, 2015: 29). "Örtündüm ben... Her şeye karşı... Kadın kimliğimden de sıyrıldım. Bu beni rahatlattı..."

Üç yıl boyunca Tanrı'ya yaklaştığı bu dönemde *Ahlar Ağacı'nı* yazmaya başlar. Kız kardeşi Işıl, bir dergide gördüğü "İnkılap Kitabevi 2000 Şiir Ödülü" haberinden bahseder ve buna katılmasını önerir. Ancak Didem Madak bu haberle ilgilenmez. Işıl, bunun üzerine ablasının tüm şiirlerini bir dosyada toplar ve yarışmaya gönderir. Bir süre sonra *Grapon Kağıtları* adlı bu dosya ile Madak'ın yarışmayı kazandığı haberi gelir.

Didem Madak, İstanbul'a ödülünü almaya gittiğinde törende hayatı boyunca dost kalacağı Zeynep Köylü ile yine dostu Müjde Bilir aracılığıyla tanışır.

Bursa Cezaevinde siyasi bir suç nedeniyle yattığı on yıldan sonra özgürlüğüne kavuşan Timur Çelik, hayranı olduğu ve ezberlediği *Siz Aşktan Ne Anlarsınız Bayım* şiirinin sahibi Madak'la İstanbul'da tesadüfen karşılaşır. Tanıştıktan bir yıl sonra evlenirler. 20 Mart 2008'de kızları Füsün dünyaya gelir. Füsün'un doğumu Didem Madak'ı hayat dolu bir kadına çevirir.

2010 yılının Kasım ayında kansere yakalanır. Hastalığını kimseden saklamaz ve bu dönemde iki yakın dostu Müjde Bilir ve Zeynep Köylü onun hep yanındadır. 41 yaşında 24 Temmuz 2011'de hayatını kaybeder. Kanser nedeniyle 41 yaşında yaşamını yitiren şair Didem Madak'ın naaşı, Edirnekapı mezarlığına defnedilir.

## 1.2. Edebi Şahsiyeti

Didem Madak, edebiyat dünyasında "çiçekli" şiirleriyle tanınan kendine özgü sesi, cesareti ve söylemiyle ilham kaynağı olan bir şairdir. Kadın sesini, uçsuz bucaksız diyarlara duyurmayı amaçlayan bir şiir diline sahiptir. "Çünkü ona göre şiir hayati bir şeydir" (Bilir, 2014: 23). Didem Madak, kendisi hayati bir önem arz eden şiirde kadının egemen sistemdeki sözcüsü, savaşçısı kısacası her şeyidir: "Yazdıklarım da kadınca falan derlerse övgü kabul ederim.

Kendimi bir kadın olarak çok savaşı hissediyorum. Bununla da gurur duyuyorum. Pulbiber Mahallesi'nin en kahraman kahramanı da Zeyna'ydı zaten" (Serin, 2010: 143).

Çocukluk yılları, onun şiirinin yatağını bulmasında oldukça önem arz etmektedir. Şiirlerinde çocuk romanları sıklıkla geçer. "Edebiyat konuşulan bir evde çocukluk geçirdiği anlaşılır: "Beni edebiyatla tanıştıran annemdir," der" (Bilir, 2015:25). "Birçok güzel çocuk romanı okudum, bu yüzden mutluluk dendiğinde hep o günleri ve o çocuk romanlarını hatırlarım" (Aras, 2001: 63).

Yazdığı ilk şiirleri *Öküz*, *Sonbahar*, *Ludingirra* dergilerinde yayımlanır. Annesinin ölümü onun ruhunda derin izler bırakır ve poetikasını etkiler. Annenin yokluğu Madak şiirinde "üzgün oluşların adı olur" (Madak, 2016: 19). Annesi Füsün Hanım'dan sonra füsün, efsun, büyü, sihir, sözcükleri onun şiirinde sıkça yer alır.

İlk evliliğinden sonra tek başına yaşadığı dönemdeki mutsuzluğunu, yalnızlığını, kırılmasını ve duyarlılığını şiirine yansıtır.

Didem Madak, yaşadığı gibi yazmış bir şairdir. Günümüz insanının da vakıf olduğu varoluş kaygıları, kederler, yabancılaşma, bunalım, toplumsal dayatmalar, kendini yaşayamama hissi onun şiirleriyle söz bulmuştur. Dış dünyayla arası çoğunlukla iyi olmayan Didem Madak, içinde ızdırabı taşıyan bir dünya barındırmaktadır.

"Hayatın bir yalan olmadığına kendini ikna etmeye çalışan" (Aras, 2001: 64) "Didem Madak için şiir, ikna eylem aracıdır" (Bilir, 2014: 26). Düşler, hayaller, rüyalar sezgi yoluyla onu şiire çekmiştir. Şiirinin hep acemi kalacağını düşünen Madak, şiirini beceriksizliğiyle yoğurduğunu belirtir: "Benim şiirimi şiir yapan şey hatalarım, kusurlarım, beceriksizliğimdir. Saman alevi gibi parlayıp sönen imgelerdir. Okuduklarında şöyle düşünecekler: bu şiir değil ama nedense yine de şiir" (Aras, 2001: 64).

Didem Madak, ilk kitabı *Grapon Kağıtları* ile İnkılap Kitabevi Şiir Ödülü'nü almıştır. 2002 yılında *Ahlar Ağacı'nı*, 2007'de de *Pulbiber Mahallesi* adlı şiir kitaplarını yayımlatmıştır. Madak'ın bir nevi hayat hikayesi niteliğindeki şiirleri hem ülkemizde hem de yurt dışında büyük beğeni

toplamıştır. Ayrıca Madak'ın *Çiçekli Şiirler Yazmak İstiyorum Bayım* isimli şiiriyle *New European Poets* antolojisinde Türkiye'yi temsil etmiştir.



### 1.3. Şiir İncelemeleri

Didem Madak'ın poetikasının esas temini annesizlik oluşturmuştur. On üç yaşındayken annesini kaybeden Madak, *Grapon Kağıtları* adlı ilk şiir kitabında bu yılların yansımalarını dile getirir.

Madak, şiirinde ölüm bilinci kendini açık eder ancak bu bilinci okurlarının farkına varabileceği şekilde arka planda hissettirir.

“Osman Konuk (2014), Madak'ın şiirlerinde benliğin en yalın anlamı olan yaşadığının ve bir gün öleceğinin farkında olma bilincinin her dizesinde görülebileceği söyler” (62).

Annesizlik yarasını şiir yazarak kapatmaya çalışan Didem Madak, annesizliğin vermiş olduğu manevi yarayı kapatmada tam anlamıyla başarılı olamamıştır. Şiirlerinde hitap edilen kişi annedir. Anne, onun şiirinde benliğin tamamlayıcısıdır. “Annemden bana kalan tek miras sihirdir onu ne zaman çok özlesem çok öncesinde hep bir şiir yazdım demiştir” (Evren, 2000: 14). Benlik tamamlayıcısı anne, onun seslenişlerine cevap veremez ve annenin yanında başka bir varlık da konuşmaya başlar:

Hatırlar mısın?

Mavi saçlı bir Tanrı gibi severdim Burdur Gölü'nü

O göl şimdi içimde kocaman bir anne ölüsü

Vişne bahçeleri ile dolu,

Neşeli bir şehre benzerdi senin sesin.

Bazen ölmek istiyorum

Beni yeniden doğurman için

İri ekşi bir vişne tanesi gibi (*Grapon Kâğıtları*, 17)

Annesiyle özdeşim kurma bu dizelerde göze çarpmaktadır. Doğumun saflığı anneye özdeşleşmeyi beraberinde getirir. “Kız çocuğu annesi için hem

ikiz kardeşidir hem de başka bir kadındır” (Beauvoir, 1993a: 247). Benliğin inşası eksik kalan anneyle tamamlanmaya çalışılır.

Edebiyatla annesi vasıtasıyla tanışan Didem Madak, şiiri öznenin kendisi ifade etmesi bakımından önemli bir şey olarak görür. Şiir, özne için bir kurtarıcı, yol gösterici veya arkadaşır. “Orhan Kahyaoğlu’nun (1997) aktardıklarına göre Didem Madak şiir için ‘Sağ salim uyandığım her sabah şiire teşekkür ederim ben, o anlar,’ demiştir” (35). Şiire gençlik yıllarında kurtarıcı olarak sınımsız sarılan Didem Madak bu tavrını ölene kadar sürdürecektir.

Annesinin ölümünden sonra içine kapanık bir ruh dünyasına sahip olan Didem Madak kadın kimliğinden sıyrılmak ister. “Kapalı giysiler giyerek ve tasavvufla ilgili kitaplar okuyarak bunu gerçekleştirmeye çalışır” (Bilir, 2014: 29).

Kadın kimliğimden sıyrılarak rahatlamaya çalışan Madak, ruhsal rahatlama sağladıktan sonra eski hallerine döneceğini *Çalığışu'nun Z raporu* şiirinde işaret eder.

Başörtülü bir anne olarak bekliyorum,

Ruhumun şark hizmetinden dönüşünü (*Grapon Kağıtları*, 60)

Ruhunun değişkenliğinin farkında olan Didem Madak, annesizliğin getirmiş olduğu sessizliği Tanrı’da aramıştır. “Simone de Beauvoir (1993b) kadının durum ve koşullar yüzünden sevgisiz bırakıldığında kutsallığı yine Tanrı’da aradığını söyler” (99). Sevgi arayışı ilerleyen yıllarda özne üzerinde tezahür edecektir.

“Simone de Beauvoir ‘e göre (1993a) ananın, okula giden işe yeni başlayan genç kıza yüklenmekten çekinmediği ev işleri, konu komşu gezme angaryaları kızları bunaltmaya yeterlidir” (309). Türkiye’deki kadınların da içinde değerlendirilebileceği bu durum Didem Madak için tam tersi bir durumu karşılar. Didem Madak, annenin yokluğunu mutfakta yemek pişirmede bulur,



görür, yaşar. Çocukluğundan beri gelişen anneyi sahiplenme duygusu, tinsellik içerisinde vücut bulur:

Kimi gün öylesine yalnızdım

Derdimi annemin fotoğrafına anlattım

Annem

Ki beyaz bir kadındır

Ölüsünü şiirle yıkadım

Bir gölgeyi sevmek ne demektir, bilmezsiniz siz bayım

Öldüğü gece terliklerindeki izleri okşadım (*Ahlar Ağacı, 38*)

*Ahlar Ağacı'ndaki* Madak öznesi, babayı kapı dışarı eden ve mevcudiyetini çürüten bir dünyayı özler. “Annenin sevinci ile açılan ve yaşayan ev bizleri, kız çocuğun eğlenceli ve hülyalı, oyun dolu dünyasına sokar” (Direk, 2015: 37). Oyun dünyasındaki oyuncak bebeği onun için anneyi simgeler ve onun gibi hareket etmeyi yeğler:

Güzin ablası kitaplar olan bir kızdım,

İçim sıkılması o kadar

Tek bir satır bile okumadım.

Taşbebeğim ters çevrilince ağlardı

Bir derdi var derdim

Derdimi demeyi ben taşbebeğimden öğrendim.

Ninni derdim, ninni bebeğim!

Cam gözlerini kapardı, naylon kirpiklerini. (*Ahlar Ağacı, 17*)

Benliğin oluşturulmasında önemli bir parça olarak görülen anne, yokluğuyla parçalanmışlıklara neden olur. Parçalanmışlığın öteki yüzü olan egemen ataerkil sistem de hesaplaşmak isteyen özne, anneyi oyuncak bebek ile özdeşleştirir. “Beauvoir’un (1993a) de dediği gibi bebek aracılığıyla kendileri özne haline getirme ve yabancılaşma deneylerini yaşar” (248).

Bilirdim rüyaları yoktu bebeğimin,

Gözyaşları da.

Ağladıkça tükürüğümden sürerdim göz altlarına.

Bu kadar kolay harcamazdım rüyalarımı,

Kızımızı çantamda bayram harçlıkları olmasa (*Ahlar Ağacı, 17*)

Erkeğin özne konumunda bulunduğu toplum, kadını nesneleştirmiştir. Erkek aktif, sosyal ve egemen olarak toplumda yer edinirken kadın içine kapanık, kendisinden istenen/dayatılan işleri, kuralları harfiyen yerine getirmekle görevlendirilmiştir. “İçinde bulunduğu küre, dört bir yanından, erkek evreniyle çevrili, sınırlıdır, onun egemenliğindedir” (Beauvoir, 1993a: 265). İstemek, arzulamak, âşık olmak gibi eylemleri sadece etken özne olan erkek gerçekleştirebilir. Didem Madak, arzularını âşık olmaya cüret ederek gerçekleştirmek ister. Madak, bir kalkışma yaparak karşılık beklemezsizin ötekine seslenir ve kadının da sevebileceğini göstermek ister:

Rengârenk çaputlar bağladım yıllarca dallarına,

Mavi, mor, kırmızı ve yeşil,

İstedim, hep istedim,

Sen iste derdim, iste yeter ki

Vereyim (*Ahlar Ağacı, 21*)

Kadının sevme sürecinin arzu olarak ortaya koyması ve meydan okuması uzun sürmez. “Bu süreçte dişi arzu, kendisini öldüren kısıtlı ekonominin dışına çıkmaz, bir tuzağa düşer” (Direk, 2015: 39). Özneleşme yolunda mesafe kat ettiğini düşünen birey, sistemin nesnesine dönüştüğünü fark eder. Bilincinin parçalanmışlığı tekrar açığa çıkar, erkek tekrar hükümdar olur. Hayatını sürdürmek zorunda olan Didem Madak, ötekinin isteklerini yerine getirmeye programlanmıştır ve edilgen bir tin ile kendisine biçilen kumaşı giymek zorunda kalmıştır:

Aşk diyorsunuz ya

İşte orada durun bayım

Islak unutulmuş bir taş bezi gibi kalakaldım

Kendimi ucunda

Öyle ıslak

Öyle kötü kokan,

Yırtık ve perişan (*Ahlar Ağacı*, 38)

*Siz Aşktan N’anlarsınız Bayım* şiirindeki seslenilen kişi erkektir; ancak ona resmi bir üslupla ‘siz’ şeklinde kitap edilmiştir. Bay kelimesi ile erkeklerin tamamına seslenilmiş, erkekliğin kimliksizliği/belirsizliği belirginleştirilmiştir. “Sesleniş tutkulu aşkta ötekine seslenen arzudan arda kalan bir sesleniş olduğu için bir serzenişe dönüşmüştür” (Direk, 2015: 40).

Çok şey öğrendim üç yıl boyunca

Alt katında uyumayı bir ranzanın

Üst katında çocukluğum...

Kâğıttan gemiler yaptım kalbimden

Ki hiçbir karşıya ulaşmazdı.

Aşk diyorsunuz,

Limanı olanın aşkı olmaz ki bayım! (*Ahlar Ağacı, 35*)

İlk evliliği mutsuzlukla biten Didem Madak, gündelik hayatın ağırlığından kaçarak umutsuzluk ve yalnızlık içinde isyanını devam ettirir. Bir köşeye çekilerek adeta bir çocuk edasıyla süt içer, çikolata yer:

Süt içtim içim hafiflesin diye

Çikolata yedim bir köşeye çekilip

Zehrimi alsın diye

Sizin hiç bilmediğiniz, bilmeyeceğiniz

İlahiler öğrendim.

Siz zehir nedir bilmezsiniz

Zehir aşkı bilir oysa bayım! (*Ahlar Ağacı, 37*)

Didem Madak'ın acısı öteki için değil, kendisi içindir. Ötekinin içselleştirilmemesi hiçbir zaman aşkın yaşanmamasından dolayıdır. Bu durum onun tüm hayatını etki altına almaya başlamış ve siz sen'e dönüşmüştür. Sen kişisi, kız kardeşi Işıl'dır:

Sen beni hep merak ederdin

Sen beni hep yemeğe beklerdin,

Seni sıcacık evimizde bulduğumda

İki kıvılcım bulunmuş olurdu (*Ahlar Ağacı, 61*)

Kadının kadına seslenişi, var olan ya da var olması ihtimal olan aşkın artık olmayacağına işaretidir. “Kadınlığın arzuda bastırılmış, susturulmuş olan ironik sesidir bu; aşktan vazgeçerek kadınlık meseleleriyle ilgilenmenin, arzunun başarısızlığına rağmen hayatta kalmaya davet sesidir” (Direk, 2015

:43). Kendi cinsine dönüş, kozmosta yaşamının zorunlu bir kurala haline gelir. “Kadın için aşk, bir efendi uğruna tüm haklarından vazgeçmek” (Beauvoir, 1993: 66) olmamalı, kendini bulmayı sağlayan bir unsur olmalıdır.

“Şiir bize yapılan bir şeydir, yalnızca bize söylenen bir şey değildir. Sözcüklerin anlamı onların deneyimimizle yakın bir bağlantı içindedir” (Eagleton, 2011: 34). Deneyimlerin sözcüklere yansımaları ile okur da hayatın acısını, tatlısını, iyisini, kötüsünü deneyimler/yaşar. Didem Madak’ın şiirlerinin okur tarihinde deneyimlenmesi esas ile üç konuda özetlenebilir: “Annesizlik, gündelik yaşam koşulları ve olup bitene düş gücüyle karşı durmak” (Alpay, 2015: 73).

Didem Madak’ın poetikasında özne, anneyi yaşatmaya odaklanmıştır. Madak öznesi, yaşatmayı arketiplerle yapmaya çalışmıştır. “Arketiplerin ortak özelliği kadın olmalarıdır” (Alpay, 2015: 73). “Feminist çağın külkedisi” (Alpay, 2015: 73) Didem Madak, annesi ölen Külkedisi masalını hatırlatır ve günlerin Külkedisi’nin hayatı gibi ızdıraplı geçtiğini belirtir:

Günler Külkedisi, akşamları kömür yakıyoruz

Hikâyeme bir hayat yazmak istiyorum

Pek de inandırıcı olmayan

Hayatıma bir ölüm. (*Grapon Kağıtları*, 60)

Hayatındaki sarsıntıları, haksızlıkları cadı imgesi ile görünür kılmaya çalışan Didem Madak, ruhunun kırılğanlığını açığa vurur:

Camdan pabuçlarım kırık

Prens de bulamaz beni artık

Hayata söyleyin bundan sonra gitsin

Hayata söyleyin bundan sonra gitsin

Anlamını masallarda arasın (*Ahlar Ağacı*, 67)

Madak'ın şiir öznesi, cadıyı ataerkil kapitalist sisteme isyan eden bir imge olarak görür. “Özgürlüğü sokaklarda arayan cadı feminist kuramdaki gibi başını engizisyona çarpar” (Alpay, 2015: 79).

Yalnız bırakma beni bu paragrafın başında

Bu boşluğu bir masal doldurmaz

Kanalizasyondan fırlar bir cadı

Başını engizisyona çarpar (*Ahlar Ağacı*, 69)

TDK Türkçe sözlüğünde<sup>3</sup> cadı, geceleri dolaşarak insanlara kötülük ettiğine inanılan hortlak ve kötülük yaparak başkalarına zarar veren kadın olarak tanımlanmaktadır. Cadının bu tanımı feministlerin çalışmalarıyla yeni anlamlar kazanmıştır. “Gelmiş geçmiş bütün egemen ideolojilerin, diz çöktürmek istedikleri bağımsız ruhlu kadını şeytanlaştırma yardımı olarak başvurdukları ‘cadı’ arketipi kadın mücadelesinin ve feminist eleştirinin çözümlemeleriyle olumlu bir yüke kavuşmuştur.” (Alpay, 2015: 80). Madak'ın kavramı üstlenişi feminist teorinin kavramı üstlenişiyle aynıdır ve güçlü kadın figürünü yansıtır:

Ben yürümüyorum Füsün cadde yürüyor

Bir cadı olduğunu buradan anlıyorum

Hiçbir takım tutmuyorum, yıldızların takımından başka

Bilirsin işte erkekler büyükayı, kadınlar küçük cezve

Siyah bir gelinliğe benzeyecek bu şiir

---

<sup>3</sup>[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59c8f4aeaca713.63834678](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59c8f4aeaca713.63834678)

Uzun kuyrukluşundan (*Pulbiber Mahallesi, 15*)

Cadı imgesi şiirlerinin birçoğunda yine karşımıza çıkar:

Acım uzakta kendini çekiyor Efendimiz

Ben burda balkabağından bir pranga ile dolaşıyorum

İstanbul'un yanık kablo kokan damarlarında

Ayağımda balkabağından bir prangayla dolaştım.

Kirayı yatırdım, fazla içmedim

Balkabağını parlattım efendimiz (*Pulbiber Mahallesi, 49*)

Madak'ın şiirinde persona, anneyi annenin varlığı ve annenin kaybedilişii şeklinde karşıtlık içinde ele alır. Annenin varlığı kutsal miti, yokluğu ise kırıklığı ile resmedilmiştir. Bu resim şu tabloda gösterilebilir:

Tablo:1

<b>Sözceleme Alanları ve Karşıtlıklar</b>	
<b>Geçmiş</b> (Anne ile birlikte olunan zamanlar) Biz, (ben ve sen).	<b>Şimdi (Annesiz Zaman: Anneden Sonra)</b> Artık 'Ben' bile tanımlanamıyor

<p><b>Varlık: Anne</b></p> <p>Mucize (Sevgi, Merhamet, Mutluluk gibi olumlu duygular)</p> <p>“Mucize öldükten sonra buraya taşındım.”</p>	<p><b>Yokluk: Annesizlik:</b></p> <p>Anneden Kopuş (Yoksunluk, Kayıp, Hüzün ve Zulüm gibi olumsuz çağrışımlı seçimler)</p> <p>“Ben bu eve Muc’un ucuz evi diyorum.</p> <p>Yokluğunda böyle oldum. /</p> <p>“Sevgili Anneciğim! Binlerce kez açıldım, binlerce kez kapandım yokluğunda”</p>
<p><b>Mutluluk</b></p> <p>“Neşeli bir şehre benzerdir senin sesin”</p>	<p><b>Hüzün</b></p> <p>“Şimdi Bütün Üzgün Oluşlarımın Adı: Anne”</p>
<p><b>Sevgi, Merhamet, Şefkat Dolu Bir Dünya</b></p> <p>“Bir tek senin çocukları üşüyecek renkte saçları vardı”</p> <p>“Şarkıların aç kuşlara buğday saçardı”</p>	<p><b>Zulüm Dolu Acımasız Bir Dünya</b></p> <p>“Gri kediler sardı etrafımızı, gri dağlar”</p> <p>“Erken öleceğini biliyordum bana bırakmak için, bu <i>acımasız ölü anne sesini.</i>”</p>
<p><b>Masalsi bir Kurgu</b></p> <p>‘Sen bir çocuk romanı ol isterdim (...)</p> <p>Ve kalbimde çingiraklı yılan sürüleri diye başlayan bir çocuk romanında.../</p> <p>“Şalına sarınırdın, toprağa sarınır gibi”</p>	<p><b>Acımasız Bir Dünya/ Acımasız Gerçekler ve Bunlardan Hayallere Kaçış: Muc’un Ucuz Evi</b></p> <p>“Ölen her kadın için bir şiir yazdım. / Onları Muc’a evin karşılığında verdim / Çok ucuza.”</p> <p>Ben bu eve Muc’un ucuz evi diyorum.</p> <p>Yokluğunda böyle oldum. /</p> <p>“Mucize öldükten sonra, buraya taşındım.”</p>



<p><b>Anne ile Birlikte Olunan Zamanlar / Anne Karnındaki Dönem ve Çocukluk Sevgi Dolu ve Korunaklı Yaşam</b></p> <p>“Hatırlar mısın? Mavi saçlı bir Tanrı gibi severdim Burdur Gölü’nü”</p> <p>“Neşeli bir şehre benzerdi senin sesin. /</p> <p>Bazen ölmek istiyorum/ Beni yeniden doğurman için”</p> <p>“Bir tek senin çocuklar üşüyecek rengi saçların vardı.”</p>	<p><b>Annesiz: Kimsesizlik, Yalnızlık ve Korku Dolu Yaşam</b></p> <p>“O göl şimdi içimde kocaman bir anne ölüsü”</p> <p>“Şimdi mucizevi bir yerdeyim</p> <p>Zaman bir salyangozun vücudunda yaşıyor burda</p> <p>Ve çok ağır ilerliyor.</p> <p>Yüzümdeki çillerden başka</p> <p>İsyan eden biri yok hayatımda.”</p>
<p><b>Şefkat, Merhamet, Masumiyet, Temizlik, Sıflık</b></p> <p>“Şarkıların <u>aç kuşlara</u> buğday saçardı”</p> <p>“Bir tek senin çocuklar üşüyecek rengi saçların vardı.”</p>	<p><b>Karanlık, Kirlenmişlik: Rüyalarm ve Hayallerin Kararması</b></p> <p>“Senin şarkıların <u>aç kuşlara</u> buğday saçardı.</p> <p><u>Kediler yusuvarlak</u> dururdu karın ortasında</p> <p>Kar manzaralı bir resmin ortasında durur gibi</p> <p><u>Gri kediler</u> sarmıştı etrafımızı, gri dağlar...”</p> <p>“Kışbaşında bir ton kömür yığarlardı kapıya/ Bazen görülen <u>rüyalar gibi kapkara</u>”</p>

(Ünveren, 2016: 622- 623)

Didem Madak’ın şiirlerinde doğa unsurlarının yansımaları sıkça görülür. Madak kadın kimliğiyle doğaya sığınır ve kimliği ile doğa arasındaki ilişkiyi saptar. Ataerkil kapitalist toplum erkeği akıl ile kadını doğa ile özdeşleştirir. “Erkek doğayı işlemekte ama beri yandan gücü karşısında ezilmektedir” (Beauvoir, 1993a: 158). Didem Madak, doğuran anne ile doğa arasında ilişki kurarak erkeklerin doğaya yani anneye hükmedilecek kişi gözüyle bakmasını yerer:

İnsan ıtır ekmeği ısırđında,  
Kırıklar dolar kucağına  
İşte orası umudun tarlasıdır.  
Ve orada başaklar ağırlaştığında,  
Sayısız ah dökölürdü toprağa. (*Ahlar Ağacı, 18*)

Kadın-doğa özdeşliği *Ahlar Ağacı* şiirinde ağacın kişileştirilmesiyle devam eder. Kadın ve ağacın kaderi ortaktır. “İkisi de zulme uğramış, hırpalanmış, ah biriktirmişlerdir” (Özer, 2015: 180). Şiirin öznesi, sözü ağaca bırakmıştır:

Dallarına salıncak kurardı çocuklar,  
Hızlı yaşanan bir hayvan şarkılarıydı salıncaklar.  
Meyveleri tatsızdı  
Eski bir lanetten dolayı  
Herkes dişlerdi acı meyveleri  
Ve herkes söverdi ona.  
İsmi yazardı herkes onun bağrına,  
Ah derdi o Ah! (*Ahlar Ağacı, 19*)

*Grapon Kağıtları*’nda *Yüzüm Güvercinlere Emanet* adlı şiirinde Madak, şehir hayatındaki doğa unsurlarını belirli bir toplumsal sınıfa ait olan yaşamla birlikte tasvir eder:

Tartıl be abla! derlerdi

Karınca gibi ince belli çocuklar  
Güvercinlere yem at,  
Sevgiline bir gün hediye et  
Bulvar yolundan geçen otobüslere  
Hiç binmemiş biri olduğumu bilmezlerdi  
Üzümlerden ayrı bir üzümden  
Bilmezlerdi  
Bir üzüm yüzüzlüğüyle:  
Tartın beni derdim  
Tartardı çocuklardan biri  
Binalar eğilir bakardı iç çekecek  
Camları ışıldardı.  
Küçük, nasırla bir avuçtan  
Avuçlarıma dökülürdü tüm şehir  
Alır yüzüme sürer  
Güvercinlere emanet ederdim yüzümü  
Aç gagalarını ıslatırdı gözyaşlarım. (*Grapon Kağıtları*, 30)

“Cinsiyetsiz ya da nötr kavramlarmış gibi görünen akıl, zekâ, eylemlilik, rasyonellik, özünde erildir ve kadınla erkek arasındaki farklılıklar sınıf farklılıkları, üstün ya da üstün olmayan ırkların oluşturulmasına kadar giden bir dizge oluşturur” (Özer, 2015: 190). Kadın-erkek ilişkilerindeki bu dizge ikicilik oluşturur. “Bu ikicilik, tabi kılınmış bir ötekiye bağımlılığın inkârından kaynaklanır” (Plumwood, 2004: 63).

Baskı biçimlerini ve davranışlarını temsil eden bu ikicilikler Plumwood tarafından şu şekilde kümelenmiştir:

ERİL	DİŞİL
kültür	doğa
akıl	doğa
erkek	kadın
zihin	kadın
efendi	köle
akıl	madde
rasyonalite	hayvanlık
akıl	duygu
zihin-tin	doğa
özgürlük	zorunluluk
evrensel	tikel
insan	doğa
üretim	üreme
kamusal	özel
özne	nesne
benlik	öteki

(Plumwood, 2004: 63).

Didem Madak'ın şiirlerinde bu ikicilikler “öteki”ye bağımlılığın inkârı olarak kendini gösterir. “İkicilik sürekliliği inkâr eder, ikici çiftler aralarında hiçbir ortak nokta olmayan farklı dünyalar aralarında ‘bir boşluk’ olan dünyalar içerir” (Durkheim, 1915: 39). Bu boşluklar “yazmaya dair seçimleri de belirleyen erkek mukteditir” (Özer, 2015: 183) tehdit edilmesiyle doldurulmaya çalışılır:

Yıllardır kendini bulutlarda saklayan

İllegal bir yağmurum.

Bir yağsam pahalıya mal olacağım.

Ben bir bodrum kat kızırım bayım

Yalnızlıktan başka imparator tanımaz bodrumum. (*Grapon Kağıtları*, 48)

Beden, kadın için ataerkil kapitalist sisteme karşı bir mücadele alanı olarak görülür. “Giddens bedenin benlik gibi bir etkileşim, elde etme ve yeniden elde etme alanı haline geldiğini ve bunun da yaşam siyaseti tartışmaları ve mücadelelerinin temel bir unsuru olduğunu söyler. Feminist teorinin bedeni hem etken bir unsur hem de edilgen bir unsur olarak değerlendirmesi sıkışmışlığa neden olur. Bedenin toplumsal alandaki bu sıkışmışlığı kadın bedeni üzerindeki tabular nedeniyle daha yoğun bir baskıya neden olmuştur” (Giddens’tan aktaran Alp, 2014: 346).

Didem Madak kendi bedenini hapisaneyeye benzeterek eril sistemin dayattığı kurallar içerisinde sıkışmışlığını haykırır:

Kalbimi de büyüttün sonunda

Artık bazen gözlerime tırmanıp bakıyor sokağa

Kirpiklerime tutunuyor, o ince parmaklıklara

Öyle çok büyüdü yani, görsen şaşırırsın (*Grapon Kağıtları, 22*)

Kalbini kelebeğe benzeterek bedeninin içinde hapsedilmişliğini ve parçalanmışlığını *Kurabiye* şiirinde anlatır:

Kalbim kocaman bir kelebek Kalbiye

Bir elmasın içinde unutulmuş yıllar önce

Pembe bir merhemle doğardı günler. (*Grapon Kağıtları, 24*)

Modernite ile başlayan süreçte kadının erkeğe sunulmuş, doğa ile özdeşleşmiş bir nimet olduğu anlayışı hâkimdir. Erkeğe sunulan kadın, ihtiyaçları karşılamakla görevlendirilmiştir. “Kölelerin ve diğer beden insanların hizmet ettiği yaşamsal ihtiyaçlar elbette kendi yaşamlarının değil bu ifadenin kaynaklandığı perspektifin sahibinin yani efendinin yaşamının ihtiyaçlarıdır” (Plumwood, 2004: 69).

Didem Madak bedenini bir araç olarak gördüğü *Kurabiye* şiirinde elma imgesi üzerinden yasak elma<sup>4</sup> hikâyesine göndermede bulunur ve egemen özneye bağlılığını bildirir:

Saçlarımı çözerdim, taze elmalar gibi sayardım bedenimi

Bahar, simit, salatalık, midye, kokardı her yan

Dünya artık bir daha hiç

Bir okul çıkışı gibi kokmayacak mı? (*Grapon Kağıtları, 24*)

Didem Madak’ın şiirlerinde kadının ev içi emeğinin önemi sıkça tekrarlanır. Kadına atfedilen yemek, ütü, doğum, besleme ve büyütme gibi

<sup>4</sup> <http://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/bakara-suresi-2/ayet-35/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1>

kavramlar Didem Madak için aşkın kalıcılığını ve sevgisini artıran kavramlardır. “Kadınlar emeklerini en sevdikleri ve yakın oldukları kişiler için harcarlar” (Urhan, 2016: 124).

Didem Madak, karşılıksız emeğini aşk karşılığında harcamaya yönelir:

Seni sevince pazara çıktım sevinçten

Enginar aldım ‘süper enginarlar’ diye bağırın adamdan

Oturup ağladım sonra, şaşırdın.

Bu ‘süper’ oluştan canımı acıtan bir şeyler vardı.

Canımın acısıydın (*Grapon Kağıtları, 43*)

Şiirinde her türlü ayrıntıya yer veren Didem Madak, gündelik yaşamın pratiklerini kadın sesiyle duyurmuştur. “Bu konuya Cumhuriyet Kitap’taki *Hayatını Şiire Tercüme Etti* başlıklı yazısında değinen Şükran Yücel, Didem Madak’ın kadın dilini şiire hünerli bir dokunuşla taşıdığını savunur” (Yücel’den aktaran Alp, 2012: 72).

“Bir kadının gündelik ev içi yaşamından alınan haraşo örgüler, eski tül perdelerinin gelinlikleri, ıslak unutulmuş taş bezi, uçlarından çile damlayan yorgun çamaşırlar, kalbinin raflarına dizdiği rengarenk reçeller, yamanan aşk, çoktandır öksüz kalan mutfak, kalbim ucu kararmış tahta kaşık gibi benzetmeler, metaforlar, imgeler farklı bir şiir sesi getirmiştir” (Yücel’den aktaran Alp, 2012 :72).

Şiirin kendisi için bir kaçış olduğunu belirten Didem Madak, ölmeden önce itiraf edeceklerinin olduğunu ve her şeyi söyleyebileceğini Müjde Bilir ile yaptığı söyleşide dile getirir:<sup>5</sup>

“Her şeyi söyleyebileceğim gibi geliyor. O zaman her gün işe giderken karşılaştığım, boyozcunun yanında durup beyaz yiyecekleri hayranlıkla seyreden o kara köpeği, puf böreği gibi tombik elleriyle kabak seçen ev

<sup>5</sup> <http://www.edebiyathaber.net/didem-madakla-soylesi/>

hanımlarını, ucuzluktan alınmış bayramlıklarıyla kendilerinden pek memnun olan o bayram çocuklarını hatırlıyorum. O zaman onları sandığımdan çok sevdiğimi anlıyorum. Hepsi şiirime sızıyor o zaman. Hayat beni büyülüyor.”

Birey, modern çağın / ataerkil kapitalist sistemin kapanından kurtulmak istemiş, sisteme itiraz etmiş, dayatılan kuralları yine ataerkil sistemle anılan akılla sorgulamıştır. “Düşünen estetik yargı, belirli bir kavram tarafından yönetilmediği, yararlı bir son ya da amaç tarafından yönlendirilmediği, fiziksel gereksinimlere ya da arzulara bağımlı olmadığı sürece benzersizliğe açıktır” (Legros, 2014: 78). Didem Madak’ın şiir personası, şair Didem Madak’la örtüşmüş, aynı sesi duyurmuşlardır. Şiir deneyimi içerisinde kendi sesini duyuran Madak, bireyleşme noktasında benzerlik taşır. “Madak için birey olmak, dolayısıyla kendilik deneyimine yönelmek, hem aynı zamanda bir kadın olarak varoluşunu sorgulamak ve haklarını talep etmekte hem de erkek egemen yapılar olarak karşısına dikilen dil ve edebiyatta da hesaplşmayı getirir” (Özer, 2015: 178).

Didem Madak, bu hesaplaşmayı varoluşun verdiği sancıyla kâğıda döker:

İç ses, diye söyledim,

Ardından Yıldırım Gürses...

Aptal aptal güldüm bir de buna.

Ayşecik vazoyu kırıyor

Ve ‘tamir et bakalım’ diyordu babasına.

Yapıştırırsam da parçalarını hayatımın

Su sızdırıyordu çatlaklarından.

Karnabahar kızartmıyordu asla

Başroldeki kadınlar (*Ahlar Ağacı*, 13)



Dil, insanın kendini ifade etmesinde, iletişim kurmasında ve etkileşime girmesinde en önemli unsurdur. Bu özellikleri vasıtasıyla dil, bir köprü vazifesi görmektedir. “Şiir ise dil adını verdiğimiz, sonsuz anlatım olanakları olan bu kuruluşun özel bir ürünü, özel bir örneğidir” (Aksan, 1999: 26). Didem Madak, kadının dil ile ilişkisini sevinç ve üzüntülerde tek bir potada vermeyi amaçlamıştır. Madak ‘ahlarını, sevmenin buğusunu, duayı, zamansızlığı’ anlattığı şiirlerinde insanla dil arasındaki ilişkiyi sadeliğiyle çıplak kılar:

Bıçağının ucundaki insanların hafızası

‘İnsan unutandır

Ve insan unutulmaya mahkûm olandır.’

Tanrı şöyle dedi o zaman:

Ah!

Ne çok dikenini vardı ahlat ağacının Tanrım,

Ulaşılamazdı,

Sen sarılmak istesen ona,

O sana sarılamazdı.

Ne çok dikenin vardı Tanrım!

Ne çok isterdim,

Sana sarılamazdım.

Ve şöyle derdim o zaman:

Ah!

Gülümsedim o sıra

Bazen sevinirim

Sevinmek nedense hep yedi yaşında

Ve ah... dedim sonra,

Ah! (*Ahlar Ağacı, 19-20*)

Ataerkil kapitalist toplumun şiir dili, tarih boyunca erkeği ve arzularını dile getirmiştir. Şiir dilini tek cinsiyete indirgeyen bu anlayış, kadının kendisine yazın hayatında ifade etmesinde engel olarak görülmüştür. “Dili belirleyen erkek, toplum yaşamının diğer bütün kurallarını da belirler; babanın kanonunun (yeni dilin) egemen olduğu bir dünyada kadının kültürel cinsiyeti bu söylemin keyfiliği içinde üretir durur” (İrzık ve Parla, 2011: 31).

Didem Madak, bu keyfiliğe bir son vermek ister ve şiiri kadın sesiyle duyurmaya çabalar. “Rahmin kadar konuş denen şair, ataerkil zihniyetin kadını indirgeyici ve sınırlayıcı yaklaşımıyla dalga geçer” (Direnç, 2015: 130).

O gün içime çok şarap döktüm

O gün içime çok kahve döktüm

Sanırım lekelerin ülkesine gelin gidecektim

Zamanın başı bacaklarımın arasından çıkmıştı

Galiba yine doğuruyordum

Bu sefer melek biçiminde bir bebek

Bir daha sefere yürek, en son bir kelebek.

Kendimi Hz. Meryem’in Pulbiber Şubesi gibi hissediyordum.

Tüm zamanların kanatlanıp uçuyordu

Rahmin kadar konuş diyorlardı bana

Hamile kalıyordum oysa durmadan roman kahramanlarından (*Pulbiber Mahallesi, 31*)

Kadının egemen ataerkil kapitalist sistemin döngüsünü yıkacağını düşünen Didem Madak, zaman kavramının önemini vurgular. *Pulbiber Mahallesi'nin Kendim Ettim Kendim Buldum* başlıklı nesir bölümünde şair, kadının geleceğinin aklını korumasıyla, aklına mukayyet olmasıyla gerçekleşeceğini haber verir:

“Bu dünyaya, yemeğin pişmesini, bebeğin doğmasını, çamaşırların kurumasını beklerken, çamaşırların kurduğunu, yemeğin piştiğini ve bebeğin doğduğunu yazan bir kadının gelmesini diliyorum. Ayrıca bunları yaparken aklına mukayyet olmasını istiyorum. Ayrıca bebeğe de iyi bakmasını diliyorum. Bir gün bu olacak.” (*Pulbiber Mahallesi*, 83)

Kanonla dayatılan değerler sistemi, kanona dahil olmak istemeyen bireyle çatışma halindedir. Kanona dahil olmak istemeyen birey, ayrı bir kanonlaşma sürecine dahil olur. “Türk edebiyatının en önde gelen şair ve yazarların hepsinin de mevcut yönetimle, siyasi otoriteyle takışmak olduğunu, hayatlarının bir kesiminde mutlaka sürgün, baskı, sansür, tehdit, hapis, tecrit gibi uygulamalarda karşı karşıya kaldıklarını ancak siyasi otoritenin bütün bu kendi kanonunu oluşturma, kanonize etme (kanonlaştırma, kutsallaştırma) sürecinden sıyrılarak hem dönemlerinin hem de bugünün yazar, eleştirmen, akademisyenlerinin ve halkın nazarında başka bir kanonun içinde yer edindiklerine açıkça görmek mümkündür” (Çıkla, 2007: 49).

Didem Madak, kadınların ayrı bir kanon sistemini var edebileceğini ve bunu başarmak için de var olan gelenekle ilişkinin devam ettirilmesiyle beraber erkeklerden bağımsız bir kanon oluşturma eğilimindedir:

Lambamı dünyanın tavanına asmıştım işte

En bi tavanına.

Mor ötesi ışıklı bir lamba.

Kendimdeki işaretleri görebildim böylece.

Böylece evde deli beslemeyin uyarılarına aldırmadan

Ve hiç korkmadan bir deli beslemekten

Çamaşırların kurummasına lambaların yanmasını

Çimentonun donmasını

Mafya babanın başımda kahkahalar atmasını

Cesaretin varsa gel demelerini bekledim.

Kelimelerin meczup dilenciler gibi evimde gecelemesini.

Dili kesik bir korku filmine atmıştı Tanrı beni

Bana reddedemeyeceğim bir teklif sunacak mıydı? (*Pulbiber Mahallesi*,  
55)

Yabancılaşma, bireyin kendisini gündelik yaşamından, işinden, emeğin ürününden veya benliğinden kaçma süreci olarak tanımlanabilmektedir. Bu süreç içerisinde bireyin ruh dünyasında meydana gelen yaralanmalar; onun toplumdan uzaklaşmasına, topluma sırt çevirmesine neden olur. Kişinin gerçek benliğiyle olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendisinden kopma hali olarak da tanımlanabilen yabancılaşma, Didem Madak şiir öznemesinin bireyleşme sürecinde beslenmek istemediği bir kavram olmuştur. Yabancılaşma ögesinden sıyrılmak için “sayısız hayvana, çoğu kez de çocuksu/ masalımsı yanına ağırlık vererek” (Kahyaoğlu, 2015: 147) kozmosun ötekileştirme sürecine karşı durmak ister:

Kayboluşumun beşiğini sallıyorum bu akşam

Büyüyor yavaş yavaş

Sırtında parmak izleriyle zamanın

Bir tekir kedi ile beraber

Seyrediyorum hayatı:

O meleklerin cebinden düşen anahtardı,

Son zikrin halkası  
Allah'ın son hatırası  
O bizim kaçırdığımız fırsattı  
Uğurböcekleriyle parmak uçlarında  
Küçümsedi hep ona olan aşkımı  
Gözünün yaşına bakmadan şimdi ben  
Kovuyorum ihtiyarı (*Grapon Kağıtları, 56*)

Hayatı Tanrı'nın bir nişanesi/izi olarak gören Didem Madak, ölümü manevi bir şeyleştirme unsuru haline getirir ve küçümser:

Ölüm neydi sanki o zaman  
Bir önseziden başka.  
Evden kaçabilirsin çocuk,  
ama kaderden asla! (*Grapon Kağıtları, 57*)

“Ruh ve madde birleşimi bir yapıya sahip olan insan, yapısını oluşturan bu iki ona özelliğin uçlarında dolaşarak deneyim kazanır, ruhla madde arasındaki gel-gitle biçimlenir” (Ecevit, 2008: 45). Gel-gitlerle yoğurulan birey, iç dünyasının çıkmazında hayatın amacını sorgular. Bu sorgulamanın kendisini yabancılaştıracağına bilincinde olan Didem Madak, kaderin bireyi sarmalayan ve bırakmayan soğuk yüzüyle karşı karşıyadır:

Çıkarılmış bir adam bütün fotoğraflardan  
Kader neydi sanki o zaman,  
Masada açık unutulmuş

Turuncu kulaklı bir makastan başka

Bir ağaca bakıyorum şimdi

Başladığı yerde bitiyor dünya

Alışıyor dil şimdi

Azı dişinin bıraktığı boşluğa.

Bastırıldı nihayet hayatın kadife kalesinde çıkan isyan (*Grapon Kağıtları, 57*)

Modernizmin hayatın bütün köşebaşlarına yerleşmesi, bireylerin dönüşümüne ya da yok oluşuna zemin hazırlamıştır. Süreçte içerisinde birey, manevi değerlere farklı anlamlar yüklemeye başlamış ve bu durumu ampirik bir yöntemle tecrübe edinmiştir. Tek başınlığı modernizmle daha da üst seviyede yaşayan birey, arkadaşlık kavramına yeni özellikler atfetmiştir. “Bir arkadaş her zaman gerçeği söyleyen biri değil, öbürünün duygusal mutluluğunu koruyan kişidir” (Giddens, 2010: 109). Didem Madak, duygusal mutluluğunu insanlara değil, çocuk masallarında yer alan ama insanlar için de dinginliği temsil eden “arkadaş hayvanlara” bağlar:

Hayretle bakıyorum kedinin gözlerindeki çapağa,

Geri vermiş hayata çaldığı şiirleri,

Ne zaman aşkı tersinden okusam

Anlıyorum kediler bile meğer alışmış bu yokluğa

Sallayıp duruyorum bu akşam kayboluşumun beşiğini,

Gönüllü hemşire birinci sigarasına.

Ne zaman gözlerimden mürekkep damlasa.

Kalbime dokunuyorum bir kelebeğe dokunur gibi

Yetmez mi acaba bu dökülen pullar aşka?

Ne zaman sorsam,

Anlıyorum kediler bile meğer alışmış zamana.

Dünyayı bir salyangozun izlerinde dolaşsam,

Elimde parlak bir harita

Hiçbir atlasta henüz yer almamış.

Ardımsıra yollara hayalimin kırıklarını bıraksam

Yeter mi bu izler beni kendime getirmeye acaba ? (*Grapon Kağıtları*, 58-59)

Beden, kadının ataerkil toplum tarafından ötekileştirmeye uğradığı unsurlardan birisidir. Didem Madak, bedenini kadın tarihiyle özdeşleştirir ve kadın tarihinden bilgiler sunar. “*Pulbiber Mahallesi*’nin tarihi kulesi, şüphesiz kendi bedeni olacaktır” (Yavuz, 2015: 272).

Bu mahalleye Cenevizlilerden kalmışım

Bir elli santimlik bir kule olarak

Ferman tarihine

Göğe doğru uzanan bu beden de bizimdir icabında. (*Pulbiber Mahallesi*,21)

Hegemonik erkeklığe meydan okuyan bu tavır, Didem Madak’ın kadınlık hallerine yönelik düşüncelerini yansıtır. Şiirin devamında ataerkil kapitalist sistemin, kadını bedeni üzerinden bozguna uğratmaya çalıştığını ancak başaramadığını dile getirir:

Mahallemizde bomba patladı

Kulemiz yıkılmadı

Yıkılmadı, ayaktaydı! (*Pulbiber Mahallesi*,33)

“Tarih, siyaset, hukuk ve ekonomi gibi edebiyat da erkeklerin etkin olduğu, edebi üretimin yanı sıra edebiyat tarihçiliğinin ve eleştirirnenliğinin koşullarını ve kurallarını erkeklerin belirlediğı bir alan olagelmiştir” (Aytemiz, 2016: 52). Bu alanın erkek hakimiyetini kırmaya çalışan kadın, ironiyi önemli bir araç olarak kullanır. Didem Madak, iktidar öznenin kullandığı ciddi dilin yerine ironik bir dili kullanır ve kadını küçük gören anlayışın yıkıcı gücü karşısında mağlup olur:

Haksız tahrik ediliyordum

Asosyal ve emekli bir yanardağ olarak

Kırmızı tükürükler püskürtsem meşru müdafaa sayılır mıydı?

Nesebime küfrettiler diyebilir miydi bir yanardağ?

Küçük kırmızı saçmalar fırlatsam havaya

Cezalandırıldım muhalefetten ateşli silahlar kanununa

Asaletimin pankartını taşımaktan yorgundum.

İrkımın ebedi ve edebi geleneklerine sahip çıkmalıyım.

Asaletimin pankartını taşımaktan yorgundum.

Şiirin ortasında striptiz yapan kadına da

Bir şiir itiraf etmeye karar verdim. (*Pulbiber Mahallesi*, 43)

Kadının, sesini her dilde duyurması gerektiğini savunan Didem Madak, dişil sesin hâkim kılınabilmesi için kadınları birlik olmaya çağırır ve tüm dilleri sahiplenir:

Yetki belgelerimizi yakıyoruz sokaklarda

Mor külleri savunuyoruz

Çok mutluyuz.

Eksenimiz yok, kolanlarımız çatlak

Kömürlük penceresi dilinde



Kuyruğu kesik kedi dilinde

Kırmızı tırtıl dilinde

Bulabildiğimiz ve bilebildiğimiz dillerde yazıyoruz

Bu diller bizim! (*Pulbiber Mahallesi*, 62)

“Adeta bir kadın dili manifestosu niteliğindeki bu dizeler kadar çarpıcı dizelere *Hatalı Teşbihler* ’de de rastlanır” (Özer, 2015: 195).

Derhal bir manifesto yayınlanmalıydım.

Koklayarak ve avlayarak şiir yazma tekniğini bulmuştuk. (*Pulbiber Mahallesi*, 65)

Didem Madak, dilde kadın sesini hâkim kalmaya çabalarken özeleştiriden de geri durmaz. Kadının kendi yaratılışının ve doğasının bilincinde olduğunu görür ve buna uygun eser üreten kadının önemini vurgular. *Kaza Anılar* başlıklı şiirde eleştiri kadına yöneliktir:

Boş kâğıdın başına kim oturacaktı benden sonra.

Kaç kadın gelmişti, kaç kadın geçecekti.

Bıkmıştım artık bu kahraman kadınlardan

Hepsinin kahraman olması şart mıydı yani.

Biri olsun şiirinin kadını olamaz mıydı?

Ve sevgililer gününde kızgın bir suratla

Hareket çekerken çekilmiş fotoğrafımla

Şantaj yapıyordu bu kadınlar bana (*Pulbiber Mahallesi*, 68)

Didem Madak'ın poetikasında sosyal realizm unsurları az da olsa görülür. Madak, kadının emeğin üretimdeki rolünü önemser ve toplumsal cinsiyete dayalı eşitsiz uygulamaları açığa vurur. Kadın emek abidesidir:

Gözlerim ormanda kaybolmuş çocuk gözü renginde

Acemi ve pazartesi olurdu

Kara sürmeler çekerdim gözlerime

İziniydim nasıl olsa dezavantaj bol şiiirler yazmaya

Küçük nasırlı bir avuçtan

Avuçlarıma dökülürdü tüm şehir (*Grapon Kağıtları*, 29-30)

“Her türlü egemenlik ilişkisinin karşısına kaçış planlarıyla çıkan, melekten cadı, cadıdan melek doğuran, uysal hanımefendi sesi, küçük kız çocuğu sesi, peri sesi, cadı sesi, şirret kadın sesi” (Susam, 2015: 152) olan Didem Madak, tin dünyasını sözcüklerleilmek ilmek örer. “Madak, önceki ve çağdaşı kadın şairler gibi, şiir yazmayı seçerek kadim geleneklerce kadınlara uygun görülen sessizliği kırmış geleneğin kalıplarını kabullenmek yerine, şiirinin merkezine kadınları, üstelik bodrum katlarının, gecekonduların, kenar mahallelerin karnabahar kızartan’ kadınlarını onların halen asli yaşam alanı olan mutfakları, odaları, yani ev içlerini ve ev işlerini koyarak yazmıştır” (Direnc: 2015: 128). Kadını ötekileştiren egemen edebiyat anlayışının dışına çıkan Madak, kadının şiiri nasıl oluşturulması gerektiğini söyler ve şiirde mektubun dahi olmasını ister:

Şairle olan husumetim bitmemişti

Her yerde okuyabilirdi bırakılırsa mektubu bu çatlak kadın

- Şiirlerde mektup okunmamalıdır.

- Okunabilir!

- Okunmaz bence
- Karakter atıcam çekil istersen bu sayıdan çarpmasın
- Bütün kötü şairler kendilerini özgür zannedenlerden çıkar
- Doğmuş olmanın sakıncasından bahsedip bahsedip sonra doksanda alzaymırdan öldü onu söyleyen adam
- Bence yine de şiirde mektup okunmaz
- Okunabilir!
- Neden?
- Farklı mahal bir okuma önerisi sunuyorum okuruma.
- Hadiii leeyynn. Okurunu yiyim. Çok okuyorlar da (*Pulbiber Mahallesi*, 72)

“Şairin, kadınlarda, kadın olmaktan, kendi kadınlığından hiçbir perdeleme yöntemi kullanmaktan bahsetmesi, sahip olduğu kimlik türlerinden sadece biri olan kadınlığı ötelemekten, alaylamadan, sinmeden kullanması Madak şiirinin belirgin özelliklerinden biridir” (Ergül, 2015: 293). Kadınlık hallerini yalın bir şekilde/perdesiz şekilde yazan Didem Madak, kadına toplum tarafından giydirilen biyolojik gömleği yırtar. “Anatomi kader değildir, ama insanların dişi ya da eril olarak işaretlenmiş bedenlere sahip oluşları, belirli bir toplumsal bağlam içinde yeniden yorumlanacak maddi bir gerçeklik oluşturur” (Irzık ve Parla, 2011: 49). Bu gerçeklik, onun şiirlerinde kadının kozmosa çeki düzen veren bir varlık olarak resmedilmesiyle yeniden yorumlanır:

Ay böyle tencere kapağı gibi yuvarlanırken sokakta

Ortalığa çeki düzen verecek bir kadın lazım

Önce acısını almak

Şerit şerit soymak, sonra bekletmek biraz tuzlu suda...

Kara sularını akıtmak lazım.

Bunlar bizim tariflerimiz, mahallemizin  
Kim koklasa hayat pişirmiş bu kızları der.  
Dünyaya bir kadının eli değse Zeyna!  
Şöyle ağır bir halı gibi çırpılsa  
Tozlar havalansa... (*Pulbiber Mahallesi*, 23)

Yukarıdaki *Pulbiber Mahallesi Tarihi* şiirinde verilen Zeyna, bağımsızlığı ve ataerkil kapitalist sisteme başkaldırıcıyı imlemektedir. Zeyna, doksanlı yıllarda televizyon dizisi olarak yayınlanmış, kadın mahkumların en sevdiği TV dizisi kahramanı seçilmiştir.<sup>6</sup>

Mitolojide bir karakter olan Zeyna, savaşçı ve güçlü özellikleriyle Herkül'ün karşısına çıkarken, Madak şiirinde ataerkil kapitalist topluma beddua eden bir karakter olarak karşımıza çıkar:

İnsanlar için dualar ve beddualar icat etmekten başka  
Ne yapabiliriz Zeyna? (*Pulbiber Mahallesi*, 24)

Zeyna, Didem Madak'ın sırdaşı, yoldaşı ve arkadaşıdır. Kendi iç sesine Zeyna adını veren Didem Madak, şiirde Zeyna'yı kadın dertlerini görünür kılan bir imge haline getirir:

Mahallemizde fazla aşk, fazla kediyi,  
Fazla kedi fazla felaketi kovalardı.  
Havaya ateş eden tabancaları isli binalar.  
Herkes şiir kişisiydi, Zeyna şiir kedisi (*Pulbiber Mahallesi*, 22)

Bu son derece acıklı durum için ne yapabiliriz Zeyna?  
Elleri titreyen Türkan Şoray için ne yapabiliriz,

---

<sup>6</sup> Pulbiber Mahallesi, 23

Leğende çırpınıp duran balıklar için? (*Pulbiber Mahallesi, 23*)

Zeyna sanırım tüm bu gevezeliğe katlanacak kadar neşeliydi.

Ateş püskürdüğüm falan yoktu, hayatımdan memnundum. (*Pulbiber Mahallesi, 36*)

Didem Madak'ın şiirindeki baba figürü; kopukluğun, yozlaşmışlığın, kontrolsüz gücün temsili konumundadır. Baba, her özelliğiyle muktedirliği yansıtır, kadın hapsetmeye, kısıtlamaya çalışır. “Baba bu özellikleriyle sevgisizliğin, ilgisizliğin ve mutsuzluğun kaynağıdır” (Alp, 2012: 183). Madak, babayı geçmişinden fotoğraflarını kırarak atar:

Mavi kareli gömleğiyle hatırladıkça babam.

Kırıp kırıp fotoğrafları, döküyorum başımdan aşağıya

Sanırım ben assolist oldum maviş anne

Şimdi mutluyum

Geçmişini mi yok ettin kızım diye soran

Bir babadan kurtuluşunu kutluyorum

Babana söyle, o gelmesin maviş anne (*Grapon Kağıtları, 21*)

Didem Madak, şiirinde babayı anneye ait öğelerle birlikte verir. Annenin olduğu yerde baba Madak için hiçliği sembol eder. “Şiirde annenin ağırlığıyla kıyaslanacak olursa babanın varlığının lafı bile edilmez” (Çakıroğlu, 2015: 255). Şiirde baba ancak adam olmasıyla kabul edilir:

Yaşasaydın, hayatının ortasına

Güller yığan bir adam olsun isterdim babam (*Grapon Kağıtları, 18*)

Baba imgesi üzerinden otoriteyle hesaplaşmak isteyen Didem Madak, erkeklere gündelik yaşam döngüsü içinde yer verir. Gündelik yaşamda duygusal yakınlık kurduğu erkeklere de rastlanır:

Sevdiğim adamlar çarpıyor camlarıma

Bir kelebek gibi kocaman, kara

Pervazlarında kuruyorlar sonra

Begonya tozlanıyor,

Unutmanın gözyaşları sanki bu tozlar. (*Ahlar Ağacı*, 59)

Erkek, ataerkil kapitalist sistemde gücün kaynağı konumundadır. “Erkek egemen düzende toplumsal konum söz konusu olduğunda bir mevki garantileyen tüm ekonomik, sosyal, siyasi, askeri ve eğitici kurumlar erkeğin denetimi altındadır” (Satar, 2015: 49). Sosyal hayattaki denetimin uygulayıcısı konumunda görülen erkek, Madak şiirinde sosyal hayatı denetleyen huzursuzluk bekçisidir. Erkekler protez bacaklarına bile göz dikmiştir:

On dört yaşındaydı ruhum bayım

Bir mermer masanın soğukluğunda yaşlandı.

Protez bacaklar taktılar ruhuma ince ve beyaz

Gıcırdaya gıcırdaya dolaştım şehri.

Protez bacaklarıma bile ıslık çaldılar

O ara içimde çiçeklerden oluşmuş

Bir silahsız kuvvet ablukaya alındı (*Grapon Kağıtları*, 49)

Sokakta, caddede, mahallede rahatsızlık kaynağı olarak görülen erkek, kirin/kirlenmişliğin öznesidir:

Boyozcular,

Eller yağlı, gözleri yağlı

Gönülleri yağlı pis adamlar (*Grapon Kağıtları*, 35)

Didem Madak'ın şiir öznesi, erkeğin kadından üstün olduğu anlayışını Tanrı kavramıyla paradize eder. Madak'a göre erkeğin kadından bir üstünlüğü ya da farklılığı yoktur. Çünkü insan kadın olarak doğmaz, sonradan olur. "İnsan dışisinin toplum içerisindeki görünüşünü belirleyen biyolojik, ruhsal ve iktisadi bir yazgı yoktur; erkekle kadını erkek denen iğdiş edilmiş cins arasındaki bu ürünü aratan uygarlığın tümüdür" (Beauvoir, 1993a: 231). Uygarlığın bu tüm unsurları kadını edilgen bir konuma yerleştirir ve erkek Tanrı'yla özdeşleştirilir. Didem Madak'ın şiir öznesi; ampirikliği ön planda tuttuğu *Karşılıksız Hayat* şiirinde, Tanrı'yı kadını kurban etmeye çalışan cinayet unsuru olarak kullanır:

Ben bu zehir zıkkım şiirin ağlak kalemi olacak kadın mıydım?

Raif Bey şiir için soyunmama karşıydı

Cinayetın sebebi buydu

Üstelik Raif Bey Kürk Mantolu Madonnadan araklamıştım.

Raif Bey baloda benle dans etmeyince, inadına

Tanrı'yı dansa kaldırmıştım

Raif Bey Tanrı'yı, ben Raif Bey'i derken

Zincirleme cinayet tamlaması olmuştuk (*Pulbiber Mahallesi*, 66)

Türk edebiyatının önemli yazarlarından Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanından alıntılanan Raif Bey, rastgele bu şiirde kullanılmış bir kahraman değildir. Raif Bey, ataerkil kapitalist sistemin bilincini taşıyan erkek özellikleri göstermez, dansa kalkmaz. Didem Madak, romanda da "toplum içinde silik, sıradan ve kimsenin dikkatini çekmeyen" (İlhan, 2012: 49) Raif Efendi'yi ataerkil söylemi sorgulayan bir anlayışla kullanır.

Kadınlara yönelik şiddet hareketlerinin kökeninde var olan “cinsiyet ayrımcılığı” Didem Madak şiirinde kendine yer bulur. Aşağılanmanın öfkesini okurlarıyla paylaşan Madak’ın şiir öznesi, kadın cinayetlerini sorgular. “Ona göre bir oratoryo oluşturacak kadar çok ve örtbas edilen bu cinayetlere karşı toplum duyarsızdır” (Çelik, Özşeker, Kebapçığıl, 2015: 344). Cinayetlere sessiz kalınmasına tepki gösterir ve sistemin eleştirisini yapar:

Miss Marple fahişeleri koklamaktan yorgun geliyor akşamları

Öldürülmüş kadınlar gülümsüyor

Piyano tuşları gibi arası kararmış dişleri ile

Çözülmemiş cinayetler oratoryosu yazıyoruz

Kadınlar ölmesin notalarla!

Şeker de yiyebilsinler notalarla!

Cinayetler saçlarını çözüyor, beyaz kadınların omuzlarına (*Pulbiber Mahallesi, 61*)

Didem Madak, kadın cinayetlerini sorgularken bir yandan da kadınların kolektif bir anlayışla hareket etmesini ister. “Kadının artık içinde bulunduğu durağanlıktan kurtulması, harekete geçmesi gerektiğini dillendirir” (Çelik, Özşeker, Kebapçığıl, 2015: 343). Kadın, artık hükmedilen değil, hükmeden olmalıdır ve bunun için gerektiğinde illegal olabilmelidir:

Kaç zamandır şu hayata

Bir oldu bitti gözüyle bakıyorsun

Sanki aynalar sarkıyor

Bu kış yine gözlerinden

Artık eve meyve de almıyorsun

Pembe kristal bir likör takımı gibi

Altı kadehinden birini hep boş tutuyorsun

Sen sanki bir denizin dibinde



Bir balıkla öpüşüyorsun Ayla abla.

Hep bir mucizenin alt katında yaşıyorsun.

Keşke yağmura biraz daha yakın dursan

Kedilerin gıdıklarına dokunsan

Keşke biraz illegal olsan Ayla Abla (*Grapon Kağıtları*, 26-27)

“Tefekküre dalan ve düş kuran gevşemiş bir ruhta, bir uçsuz bucaksızlık, uçsuz bucaksızlık hayallerini bekler gibidir” (Bachelard, 2013: 231). Kaotik düzende istediğini bulamayan birey, mekânı düşlemeye başlar. Somut düzende var olan görüntü zamanla silikleşmeye evrilir. Didem Madak, mekânı yarı hayal yarı gerçek bir şekilde şiirlerinde kullanır. “Onun şiirlerinde mekân, çok boyutlu, çok yüzeilidir” (Salman, 2015: 231). Madak, gerçek ile hayalin birleşiminde bir mekân tasviri yapar:

Şimdi mucizevi bir yerdeyim

Muc’ın ucuz evinde

Sanki mürekkebi rutubet olan bir kalem

Duvarlara hep senin resmini çiziyor

di’li geçmiş zamanda birçok resim

Hep gülümsüyorsun

Aklının ortasında mavi bir yıldız varmış gibi

Ve o yıldız karanlık bir şubat akşamında

Durmadan soluyormuş gibi (*Grapon Kağıtları*,16)

Mucizevi bir yer ve muc’ın ucuz evi gibi hayali mekânlar kullanan Didem Madak, şiirin devamında gerçek mekânlar kullanır ve anne özlemini mekânla ilişki kurarak anlatır:

Hatırlar mısın?

Mavi saçlı bir tanrı gibi severdim Burdur Gölü'nü  
O göl şimdi içimde kocaman bir anne ölüsü  
Vişne bahçeleriyle dolu,  
Neşeli bir şehre benzerdi senin sesin.  
Bazen ölmek istiyorum  
Beni doğurman için  
İri, ekşi bir vişne tanesi gibi. (*Grapon Kağıtları, 17*)

“Mahalle, Türkiye kentsel bağlamında yakın ilişkiler içinde kurulan/samimi/kişisel gündelik hayatın mekânıdır ve mahalledeki anlatı ve yaşam yolları Türkiye’de kadın olmanın çakışan anlamlarını inşa etmektedir” (Mills, 2007: 335). Kadının toplum içerisindeki konumunu imleyen ve anlamlandırabilen mahalle, kadının topluma katılımında önemli bir işlev görür. Komşuluk ilişkileri, aşk, dostluk, ev işleri vb. şeyler mahalle etrafında gerçekleşir. Didem Madak, *Pulbiber Mahallesi* adlı şiirinde bu ilişkileri kadın gözünden tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Ona göre mahalle, kadının “çocuk doğurarak bahar getirebileceği” bir mekândır:

Mahallemizde devamlı darbuka çalıyorlar  
Erkes nedense asan’dan hamile  
Düm-tek çocuklar doğuracak kadınlar bahara  
Burada aşklar fena şahla, şahane aşkları  
İncesinden sosyeteye bırakıyorlar. (*Pulbiber Mahallesi, 20*)

Acının Pulbiber Mahallesi’ne uğramadığını söyleyen Didem Madak, erkeği Pulbiber Mahallesi’ne sokmaz ve zaman-mekân ilişkisi içerisinde kadının suskunluğunu dile getirir:

Acı yok bizim mahallede sanki hiç olmamış  
Yalnız şarkılara fazla pulbiber atıyorlar.  
“kimbilir” çocuklar doğacak bahara  
Babası canı cehenneme çocuklar  
Pulbiber taneleri yapışmış dudaklarına  
Saate bakıyorum düm-tek düm-tek ilerliyor  
Baharat kavanozunda bir akrep buluyorum kimsesiz  
Küfrediyor yelkovana, bensiz ne cehenneme gitti bu hayta!  
Karaköy vapuru bize uğramadan gitmiyor asla  
Bir elma tıkıp ağzına yolluyoruz, çok bağırmamızın maksat  
Sebepsiz kederlerdeyiz Leman’la  
Bağırıyoruz esasında sustuğumuzda  
Düdüğüz biz, düdük, valla billa! (*Pulbiber Mahallesi*, 20)

Didem Madak, İstanbul’a yerleştikten sonra kaleme aldığı *Pulbiber Mahallesi* şiirinde mahallenin dönüşümünü şehirle birlikte ele alır. Şehrin mikro hali olan mahalle, modernizmle yavaş yavaş değişir. “Bu mahalle, bir yanıla yaşayan, canlı, yanı başımızda bir gerçeklik; bir yanıla da eski zamanlardan hayal meyal hatırlanan bir düş mekânıdır” (Salman, 2014: 236).

Mahallemizde bomba patladı  
Martılar çok uçtular  
Mahallemizin çığırtağan gözyaşları olup havaya saçıldılar  
Bu bir çocuk romanıydı, artık anlaşılmişti  
Çocuk sonunda ölecekti, geleneklerimize göre

Son duası olarak patlamış mısır sunacaktı tanrıya  
Bu bir oyun romanıydı, bir araf  
Sırtından bıçaklanacaktı daima çocuk  
Sendemibrütüs balığı kızartacaktı şiirin kara tavaasında  
Yanında roka, üstüne tahin helvası  
Şangur şungur bir romandı bu, anlaşılmıştı  
Gözlerdeki buğu camlar gibi kırılıp inecekti aşağıya.  
Biz de ölmüş olabilirdik dedi Leman  
Bu söz nedense aklımda kaldı. (*Pulbiber Mahallesi*, 30)

“Toplumsal cinsiyet temel olarak mekânı kamusal ve özel olarak ayırmakta, erkeği kamusal alan ile kadını ise özel alan ile ilişkilendirmektedir” (Yalçınkaya, 2015: 640). Kadın ev ile özdeşleşmiş, evin içine hapsedilmiştir. “Kadının yeri iç-hane-kamusal olmayan yer olarak belirlenmiştir” (Özcan’dan aktaran Yalçınkaya, 2015: 640). Ataerkil sistem içerisinde kadın ikincilleştirilmiş ve mekânsal olarak sınırlandırılmıştır. Didem Madak, eve hapsolmayı kabullenmiş ve acılarını mutfakta, balkonda dindirmeye çalışmıştır. Ev, “gelin” olan Madak için acıların bastırılmaya yüz tuttuğu mekânıdır:

Sonra yazları  
Yaseminlerle sarmaş dolaş bir balkonum oldu  
Balkon yaseminlerle sevişirdi  
Yaseminler yaseminlerle sevişirdi  
Rüya hülyayla sevişirdi.  
Ben o beyaz ve güzel kokan çadırın altında  
Geceyle sevişirdim.  
Bir davet gibi otururdum balkonda

Beyaz bir örtü gibi sarardım acılarımı başıma

Ben sevgilisi çile olan bir gelindim Pollyanna

Gel derdim gel, kim olursan ol yine gel...

Çiçekli bir düğün davetiyesi gibi otururdum balkonda

Yıldızlar ürkerdi, titrerdi davetimden

Ayın etrafında beyaz bir hale dönerdi.

Bileklerimi uzatırdım çıplak, beyaz ve ince

Işıktan bir kelepçe istedim yüz görümlüğü olarak Pollyanna. (*Ahlar Ağacı, 49*)

Didem Madak, şehirli bir şairdir. İstanbul ve İzmir onun şiirlerinde sıkça karşımıza çıkar. Pulbiber Mahallesi, İstanbul'da tasavvur ettiği bir mekândır. İstanbul'a geldikten sonra Beyoğlu ilçesinin Kuledibi semtine yerleşen Madak, şiirinde heyecanlı ve telaşlı İstanbul mahallesi imgesi oluşturur. Kentin kasvetli, boğucu ikliminden kurtularak kendini sokağa atar. "Zihin dünyasında ise bunu hayali bir çerçevede, zamanı ve hafızayı da içine katan çoklu bir diyalektik sarmal içinde gerçekleştirir" (Salman, 2015: 228).

Bir deliydi mahallemiz ilaçlarını içmeyi unutmuş

Mahallenin sapığı mantosunun önünü açıp

Düşlerinin pul pul dökülen derisini gösterirdi Leman'a

Minör hayatların majör depresyonu,

Eklem yerlerinde iyileşemezdi egzama.

Ay sedefe yakalanmış yüzüyle

Saklanırdı bulutların arasında

Aniden açılan bir bavuldan

Sokağın ortasına, tekerlenerek çıkardı sonra (*Pulbiber Mahallesi, 22*)

Didem Madak, feminist tavrının belirtilerini şiirlerinde açıkça gösterir. Feminizm ile özdeşleşen “mor” rengi, şiirlerinde sık sık kullanır. Mor, kadına atfedilen kırmızı ile erkeğe atfedilen mavinin karışımıdır ve cinsiyet ayrımcılığını yok etmeyi amaçlamaktadır:

O akşam ay Işıl'a sığışmıştı, Işıl çocukluğuna

Çocukluğumuz mor bir zambağa

Hani her çocuk zaman zaman

Kendini mor bir zambağın içinde düşler ya

Sonra iki çocuk birbirine gülümser, sonra

Zambağın içine bir çiğ tanesi düşer (*Grapon Kağıtları, 13*)

Zaman zaman çok yalnızım Kalbiye

Arsız sarmaşıklar gibi her sabah

Bıkmadan tırmanıyorum güneşin tahta perdesine

Mor çiçeklerle açılmak için dünyaya. (*Grapon Kağıtları, 24*)

Uyumadığım geceler sabahında

Gözelliklerimden mor çocuklar doğardı

Mor çocuklarıma ninni söylerdi sabah ezanları

Fırtınada ters çevrilen şemsiyelere benzerdi (*Ahlar Ağacı, 48*)

Mor bir köşe yastığı gibi isyankâr oturmak istiyorum,

Ben oysa divanın en ucunda.

Çorba pişirmek istiyorum,

Sonra kalkıp ekmek kızartmak,

Bıçağın ucuyla kazımak aşkı fazla kızardığında. (*Ahlar Ağacı, 55*)

Pulbiber Mahallesinin düm-tek tarihinde

Acıdan sızlarken burnumuzun direği

Morarmış çarşaflarımızı bayrak diye asardık (*Pulbiber Mahallesi,21*)

Lambamı dünyanın tavanına asmıştım işte

En bi tavanına.

Mor ötesi ışıklı bir lamba.

Kendimdeki işaretleri görebildim böylece. (*Pulbiber Mahallesi, 55*)

## 2. BÖLÜM

### NİLGÜN MARMARA

#### 2.1. Nilgün Marmara'nın Hayatı<sup>7</sup>

13 Şubat 1958 tarihinde, Plevneli muhasebe müdürü Fikri Marmara ile Vidinlili Perihan Marmara'nın ikinci kızı olarak İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Kadıköy'de geçen çocukluk ve gençlik yıllarını sol görüşlü babası ile Bulgaristan'da geçen çocukluk ve gençlik yıllarını hiç unutmayan annesi şekillendirmiştir. “İlkokul beşinci sınıfta kolej sınavlarından hemen önce sokakta düşerek sol kolunu kıran Marmara, solak olmasına rağmen sınavda sağ elini kullanarak tüm kolejlere giriş hakkı kazanmıştır” (Çubukçu ve Güven, 2014: 80). Önce kaydını Avusturya Lisesi'ne yaptıran ailesi daha sonra maddi imkansızlıklardan ötürü kaydı geri çekmek zorunda kalmıştır. Bunun üzerine Nilgün Marmara, ortaokul ve liseyi Kadıköy Maarif Koleji ve Lisesi'nde bitirmiştir. Daha sonra lisans eğitimi için önce İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne girmiş, fakat bölümün sağ görüşlü öğrencileri çoğunlukta olduğunu görünce yeniden sınava girmeye karar vermiştir. Bu defa Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümüne girmeye hak kazanan Marmara, buradan *Sylvia Plath'in Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* adlı lisans teziyle mezun olmuştur.

1980 askeri darbesi, pek çok insaninkini olduğu gibi Marmara'nın da günlük hayat akışını değiştirmiştir. Dost çevresiyle evlerde toplanmaya başlamış ve çoğunluğu edebiyatın ünlü isimlerinden oluşan dostlarıyla gecelerce sürececek hararetili dil tartışmalarına girmiştir. Ünlü yazar ve şair dostları arasında İlhan Berk, Fazıl Hüsni Dağlarca, Cihat Burak, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya gibi isimlerin yanı sıra dönemin genç şairlerinden Seyhan Erözçelik, Orhan Alkaya, Lale Müldür, Günseli İnal, Cezmi Ersöz, Turgay Özen ve Mustafa Irgat vardır. Bu partilerden birinde tanıştığı Kaan Önal'la önce birlikte yaşamaya başlamıştır. Evliliğe karşı olduğunu her fırsatta söyleyen Marmara, hem Önal'ın, hem de kendi ailesinin baskılarına dayanamayarak 1982 yılında Önal yedek subaylığını yaparken

---

<sup>7</sup> Nilgün Marmara'nın hayatıyla ilgili bilgiler için <http://tr.writersofturkey.net>'ten faydalanılmıştır.



evlenmiştir. Lisans tezini balayındayken tamamlamıştır. Hayatı boyunca hiç çocuğu olmayan Marmara, bu konudaki isteksizliğini “mutsuzlar ordusuna yeni bir nefer daha” diyerek yakın çevresine sıklıkla aktarmıştır.

“Aynı dönemde önce Marmaris’te bir tatil köyünde çalışmış” (Çubukçu ve Güven, 2014:81), sonra Ulusoy’da yönetici sekreterliği yapmıştır. Kısa süren yönetici sekreterliği döneminin ardından bir reklam şirketine metin yazarı olarak girmiş, fakat ilk gününde ondan bir cenaze ilanı yazması istenince aynı günün akşamı işten ayrılmıştır. “Daha sonra Bebek’teki Mısır Konsoloslugu’nda çalışmaya başlayan Marmara, ilk haftasının ardından buradan da ayrılmıştır” (Çubukçu ve Güven, 2014: 81).

Daha sonra kendisini tamamen şiire veren Marmara, uzun süre kimseye göstermediği şiirlerini Kaan Önal’ın on altı aylığına çalışmak için gittiği Libya’dayken daktiloya çekmeye başlamıştır. Libya’nın baskıcı ortamına dayanamayan çift daha sonra İstanbul’a döndüyse de Marmara’nın toplumsal rolleriyle şairliği arasında itişerek geçen günleri onun ruhsal durumunu daha da karartmıştır. 13 Ekim 1987’de Göztepe’de beşinci kattaki evlerinin penceresinden atlayarak hayatına son vermiştir.

## 2.2. Edebi Şahsiyeti

“Nilgün Marmara’nın sağlığında kendisinin daktilo ettiği ama son şekillerini vermediği şiirleri” (Asiltürk, 2013: 186) *Daktiloya Çekilmiş Şiirler* adıyla yayınlanmıştır. 1977’den 1987’ye ölümünden yalnızca bir ay öncesine dek yazmış olduğu şiirleri kapsayan *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*’de Marmara’nın şiirlerinde üslupsal ve tematik değişimi izlenebilmektedir. Nilgün Marmara’nın şiirleri bir içe dönüştür. “Ben”i yakalamaya çalışan şiir kişinin hedefi; bilinçli bir benden öte benliğin özünü, bilinçaltının katmanlarını elde tutabilmektir. Dolayısıyla Marmara’nın mısraları şiir kişinin içine sokulan bir el gibi en derine konanı çekip çıkartmayı hedefler. Bu da bir içe kapanışı beraberinde getirir. Marmara’nın dünyayı dışarıda bırakarak dillendirdiği iç dünyasında bu kapanış bir hiçliğe varır. Mısralarında, doğum ölümün başlangıcıdır, varlıksa yokluğa gebedir.

Kimi zaman şehrin karmaşık, fakir ve pis yüzü kendini gösterse de şiirler somutu soyutlaştırmaktadır. Onun şiirleri dış dünyaya açılan pencere

değil, aksine kapanan kapılardır ve Marmara şiirlerini kendi etrafına bir koza gibi örmektedir. Belki de bu nedenle ayna ve kendine dönük göz imgeleri şiirlerinde en çok tekrarlanan imgelerdendir. Tıpkı Sylvia Plath hakkında yazdığı tezi ve çeşitli makalelerinde belirttiği gibi Marmara'nın şiirlerinde de şiir kişisi ile şair birbirlerine oldukça yakındır. Bu yakınlık Marmara'nın şiirleriyle gizdökümcü şiirler arasında bir ortaklık kurar. Marmara gizdökümcü türü deliliğe onay veren bir tür olarak görür ve gizdökümcü şiirin temsilcilerini sıralar. “20. yüzyılın karmaşık akımlarına dair verilerin ışığında A. Alvarez, M. L. Rosenthal, K. Malkoff gibi bazı eleştirmenler; Lowell, Roethke, Plath ve Sexton gibi isimlerin şiirlerini gizdökümcü tür bağlamında yazdıklarını öne sürmüşlerdir” (Marmara, 2016: 8). Gizdökümcü biçimin tanımlayıcı özelliği, kendi kendini olumlama peşinde olan şairin yeraltına yaptığı inişte belirir. “Kendi potansiyellerini eski geleneklerle birleştiren bu şairler sadece deliliği dünyevileştirmekle kalmamış, aynı zamanda romantik havasını da azaltmışlardır” (Marmara, 2016b: 8). Söz konusu şairler yüzyılın vahşetinin ayırımındadırlar ve kendi benliklerini evrensel acı içinde unutarak yeni bir ben yaratmayı arzulamaktadırlar.

Şiirlerinde doğa öğelerini sıklıkla kullansa da bu öğeler dış dünyaya ilişkin düşülen notlar değil, aksine bir içe dönüşün yansımaları olmaya devam ederler. Çiçekler, mevsimler, hayvanlar, güneş, özellikle de ay ve renkler şiirlerinde ortak olarak kullanılan simgelerdendir. Kuş, özellikle de martı imgesi de Marmara şiirlerinde çokça kullanılır. Anlar, anılar ve durumlar bu simgeler aracılığıyla verilir.

Şiir kişinin sesi kırılığandır. Hafızasızlık, unutulmuş ve geçmişle hesaplaşma da sık sık işlenen temalardandır. Beden ve zihin birbirinden bağımsız iki ayrı olgu olarak ele alınırken beden somut ve dışlanılan, zihin ise soyut ve yeğ tutulandır.

Annelik geleneksel kullanımın aksine Nilgün Marmara'nın şiirlerinde kimi zaman tiksindirici bir imgedir. Süt yerine kan veren göğüsler ve kılı göbek gibi betimlemelerle aktarılan anne resmine rağmen, çocuk ve bebek imgeleri masumiyeti simgeler. Oysa onların bu masumiyeti mutlu bir geleceğe değil ölüme doğru akmaktadır. Çünkü Marmara'ya göre cinayet doğurulmuş

olmaktır. Marmara (2016b) *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* adlı tezinde Plath'ın ölüm ve doğum temaları için şunu söyler: “Beckett, annelerimizin mezarlarımızın üzerinde bacaklarını açtıklarını ve bizi mezarlarımızda doğurduklarını söyler. Bu tuhaf bilginin farkında olan Plath, yanındaki ölümü ele vermez” (54-55). Aynı betimlemeyi Nilgün Marmara şiirleri için de söylemek mümkündür.

Hayatının son yıllarına doğru ise şiirleri gittikçe kararırken şiirlerindeki renkler ve doğa imgeleri de artık eski hayalsi büyülerini yitirmeye ve alışılmadık biçimlere bürünmeye başlamışlardır. “Manolya delirdikten sonra”, pembe artık “ölü doğmuş fare” rengi, gazete ise “büyükbabamın leziz balgamlı gazetesidir”.

Marmara'nın şiirleri biçimsel olarak da dili kırma kaygısı gütmektedir. Marmara alışıldık kelimelerle oynayarak okurun dikkatini çeker. Hülya Soyşekerci, *Nilgün Marmara'nın Yaşamı ve Dizelerinin İzinde* adlı yazısında<sup>8</sup> Marmara'nın şiirlerinde karşısına çıkan farklı sözcükleri şöyle sıralar: “belit, ıramak, bakışumlu, kalık, özek, ürkünç, tozan, kayra, ikircillik, candaş, üzüntüdaş, yoksamak, susmaklı, yeğın, görüm, yomsuz, iyicil, çağrılan, açımsamak, gökel dertoplanmak, sakınım, irme, aygömütlü, önbili, eskil, kayakulak, yergök...”

*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*'inin ardından yazdığı notları *Kırmızı Kahverengi Defter* adıyla kitaplaştırılmıştır. Burada Marmara'nın gelecekte yazmayı düşündüğü yazılara ilişkin düştüğü notlar, okuduğu kitaplara ilişkin kısa görüşleri, gördüğü rüyalar, aklına düşen sözler, kimi kısa mısralar ve birkaç cümlelik kısa metinler yer almaktadır.

Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bitirme tezi olan *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* ise 2005 yılında basılmıştır. Marmara tezinde, Plath'ın intiharını bir pasiflik örneği olarak değil, aktif bir eylemsellik içeren dış dünyaya karşı bir tepki olarak ele almış, şiirlerini Plath'ın ölüm tutkusunu göz önünde bulundurarak incelemiştir.

---

<sup>8</sup> <http://sanatedebiyatsitem.blogspot.com.tr/2012/10/nilgun-marmaranin-yasami-ve-dizelerinin.html>

### 2.3. Şiir İncelemeleri

Nilgün Marmara varoluş sorununa bakış açısını *İzlenimci Şiir'de* betimlemeye çalışmış ve varlık karşısında yokluğu renklerle temsil etmeyi denemiştir. Toplum içerisinde çok sık kullanılan iyilik kavramını hiçlikle yok etmeye çalışan Marmara, umudun ve özgürlüğün rengi olan maviyi tercih etmez. O, grinin ve umutsuzluğun şairidir, griyi maviye tercih eder. 1950'li yılların karamsar havası, onun kalemini de çevreler, sarar.

Varoluşun karşısında ölüm bilincini taze tutan Marmara, sonsuzluğun ruhunu yakalamaya çalışır.

ve bu an itelendiğim ilençlendiğim  
kutlandığım, tapınarak sarmalandığım  
bu anda  
toprakla kapanmış bir deniz cesedi üzre  
oturmuşum o ak melek tenli tahtın

gülünç taslağında (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 14*)

Görüldüğü üzere zaman kavramını ölüm imgesi ile bütünleştiren Marmara, kadın olarak doğumunu sağlıklı bir olay olarak görür ve bu konuda toplumun ikiyüzlülüğünü vurgular. Onu sarıp sarmalayan, sahiplenmeye çalışan ve kendi normlarını benimsetmeye çalışan toplumdan ölüm vasıtasıyla kaçmak ister. Bu kaçıışı ak melek imgesiyle olumlu lamaya çalışarak ölümü, ulaşılması gereken tek haz kaynağı olarak görür.

Toplumsal cinsiyet ayrımının ve yabancılaşma kavramının bulunduğu bu metinlerde Nilgün Marmara, yaşamın kendisinden kaçmak ister. Cinsel kimliğini kabullenememe duygusu varoluşa karşı duyulan bir tiksinti olarak kendisini gösterir:

Bir neden yabancıya?

Bir neden yerleşige?

Bir neden yerleşik yabancıya? (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 15*)

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere Marmara, kendisini hiçbir yere ait hissetmemektedir ve bu boşluk duygusu onu çılgınsız bir sona sürükleyecektir.

Nilgün Marmara, ölümü kaçış noktası olarak görmektedir. Ancak bu tanımlama eksik bir tanımlama olacaktır. Ölüm, aynı zamanda mutluluğun zirve noktasıdır, onun için ölümü sadece aşk erteleyecektir.

Ölüm fikrinin sabit bir düşünce olarak Nilgün Marmara'nın zihninde yer edinmesi, varlık sorununu çözemesinden ileri gelmektedir. Çözumsuzlüğün sonucunda ölüm, Marmara için sıradan bir olay olarak görülür. "Varoluş ayırımının tanımı hiçbir şey olunca, intihar doğal olmaktadır" (Sümeıra, 2007: 134).

Sen gördün mü hiç ölümü?

Onu ben gördüm ve çok istedim,

Bir leke gibi karanlık

Dünyaya getirdim ben ölümü, kendimle

Kendimi istediğim kadar

Çok istedim ölümü. (*Defterler, 219*)

İntiharını hayatın akışında doğumun başlangıcı olarak gören Nilgün Marmara, toplum içerisindeki yalnızlığını "çürüyerek" dile getirir:

Dirim çürüyor yambaşımızda

Dağılıyor kokusu ölümün!

Bu bezgin şafaktan.

Sırt dönüşler, yalanlar, aşağılamalar

Daha da ırılıyor canı

Varoluş sevincinin. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 112)

Hiçlik kavramını kendisine rehber edinen Nilgün Marmara, iyilik kavramını yok etmeye çalışır. Marmara, ataerkil kapitalist toplumla ve onun bağdaştırıcıları ile hesaplaşmak ister. 1950’li yıllarda modernizmin bireyi merkeze almasıyla başlayan süreç, varoluş sorunuyla beraber onun şiirinde etkisini gösterir. “Varoluşçu terminoloji ve modernizmi birlikte karşılayan /yaşayan bireyin yazarın evrende tek başına olduğunun farkına varışı, onu o güne kadar belli bir değerler sisteminin parçası kılarak güvende tutan inançların sarsılması; geçmişle ve değerler sistemiyle hesaplaşması, bunun sonucu olarak da bir çeşit nihilizme düşmesi büyük bir çatışmayı beraberinde getirir” (Kurt, 2009: 141). Nilgün Marmara, dönemine hâkim olan nihilizme sadece değerler sistemini yargılamasıyla düşmemiştir. Marmara, yaşadığı dönem içerisinde 12 Mart 1971 muhtırası ve 12 Eylül 1980 askeri darbesi gibi siyasi ve askeri değişimlere tanık olmuştur. Bu sıkıntılı ve çalkantılı dönemlerin de onu nihilizme sürükleyen önemli unsurlar olduğunu söylemek gerekir.

Ataerkil kapitalist sistemle hesaplaşmasını renklerle dile getiren Nilgün Marmara’nın şiir öznesi, renk olarak griyi tercih eder. Birinci ve İkinci Yeni şairlerinin umudun temsili olarak gördükleri mavi, onun şiirinde yerini ara renk olan griye bırakır:

Biz rengin değil

Ara rengin peşindeyiz (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 71)

“Kadınlar, anneleriyle olan duygusal ilişkiyi yeniden oluşturmayı, yeniden şekillendirmeyi, yeniden hayal etmeyi amaçlar” (Chodorow’dan aktaran Erdoğan, 2008: 80). Ancak anne figürü kızını sıkı sıkıya koruyan, toplumun katı kurallarını çocuğu kuralları üzerinde ne pahasına olursa olsun uygulayan bir figürdür. Nilgün Marmara, bu katı kurallara ve yozlaşmış değerlere ben/ben-im imgelemi üzerinden karşı durur ve aidiyetsizliği kaçış yollarından biri olarak görür:

“Sonra buradan giderdim bir hiç için, nasıl hiç nedensiz dökülüp de yollara vardım sa şu doğa kucağına ve birden buralı doğumlu, buralı yaşamışlı nasıl duyabiliysem ben-imi (?????)” (*Metinler*, 7)

Yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü gibi Nilgün Marmara ait olduğu tüm değerleri terk edip doğaya kaçma eğilimindedir. Doğaya kaçmak ona göre tüm kirlilikleri, hüsrancıları, yapmacıklıkları geride bırakmaktır. Doğaya kaçarak kendi benliğini gerçekleştireceğini uman Nilgün Marmara, bunu gerçekleştirmez ve bundan dolayı inançsızlığa sürüklenir. Benliğini duymada engeller çıkaran değerler olmasına rağmen benliğinin sesini duymak ister.

Psikanalitik görüşe göre, anne-kız arasında gizli bir rekabet vardır. “Simone de Beauvoir (1993a) annenin kızının büyüyüp özgürlüğe kavuşmasına bilerek ya da bilmeyerek engel olduğunu söyler” (246). Nilgün Marmara özgürlüğünü kısıtlamaya çalışan, onu kendi hakimiyet alanına almak isteyen anneden kaçır:

“Diledim mi yanında tümünden varolmayı an için

ve birkaç sonrasında hiç yokmuşçasına

beklememeyi bir şey çevredekilerin uyumundan

başkaca?

Yok böyle bir şey yok! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 20)

Bu inkâr edişle hızını alamayan Nilgün Marmara, çocukluğundan itibaren farkında olduğu toplumsal cinsiyet kavramını renklerden eleştirir:

“Beni aşığılaman sarsan

Aşan bizleri mor birliktelik.” (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 20*)

Bireyin geçmişte yaşadığı olumsuz olaylar, durumlar ruh dünyasını karartsa da birey gelecekte ümit bekler. Bu bekleme bireyin psikolojik yapısını ve düşünsel yapısını olumlu yönde diri tutar. Nilgün Marmara, gelecek ve geçmiş sevinçleri istemez ve bu durumu *Ancak Yazgıdır Bu* şiirinde anlatır:

Sen ne getirdin bana çocukluğundan?

şen kahkahalar ulumalar dona kalmalar mı?

Üzüncün senin hangi çağrışımlara uzandı

benim eskil saatlerimde?

geçmişsiz ve geleceksiz suç sevinçleri,

deniz kıpırtılarınca yürek dalgalanmaları?

titreyerek uçurulan köpükten balonlar,

anlık aşkın tasarımlar mı? (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 19*)

Ataerkil kapitalist düzende ve çağlarda kadın, toplumsal norm ve dayatmalarla kuşatılmış; bu dönemin dayattığı kurallara boyun eğmiştir. Toplumsal kurallara boyun eğiş, cinsiyet rolleri ve toplumsal konumu bakımından kadını edilgenleştirmiştir. “Dünyanın efendisi” olarak kabul gören erkeğe bağlı olmak kadının yazgısı haline gelmiştir. Kadının ataerkil kapitalist düzende güçlenmesinin tek yolu erkekleşmekten geçer. Nilgün Marmara, otorite ve saygınlığı karşılayan baba, ev gibi kavramlardan haz etmez ve uzak durur. Kadının erkekleşmesini “erkek ana” imgesiyle eleştirir:

Okşarken ve korkarken erkek anamızdan

Babamız bir gılman, pir şefkat

Acımızın cümbüşünde sarsak bir kukla (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 154*)

“Gılman, tüyü ve bıyığı çıkmamış delikanlı, cennet hizmetkârları yerine kullanılır” (Pala, 2008: 167). Şiirde *gılman* ifadesinin kullanılması cinselliğe



yapılan bir vurgu olmasının yanında kadın ve erkeğin konumuna dair bir eşitlik talebi olarak yorumlanabilir.

Maggie Humm (2002) psikanaliz ile feminist eleştiri arasındaki ilişkiyi anneler, babalar ve çocukların psikik ilişkisi; cinsellik ve cinselliğin dile getirilişi arasındaki ilişki, yazarlar ve okurların paylaştığı kimliğin değişkenliği olarak açıklar (48). Bu ilişkinin ortaya çıkışında bireyin bilinçaltında ve bilinç dışında oluşmalar/devinenler önemli bir yere sahiptir. Heteronormatif düzende birey, çocukluğunda karşı cinse ilgi duyar ve ilerleyen yıllarda bu açığa çıkar. Babadan uzak durma isteği, bilinçaltında çelişkiler şeklinde ortaya çıkar. Freud'un Elektra Kompleksi bu noktada akla gelir. Bu komplekse göre kız çocuk hayran olduğu güçlü babasına yaklaşır ve annelik kavramını zihninden atmaya çalışır. Baba, cinsel bir obje olarak görülür. Okşamak ve erkek kavramları aynı şiirde verilerek karmaşa açığa çıkmıştır.

“Amerikalı feminist Ellen Moers, ataerkillik kavramını çok daha geleneksel bir Freud'çu düşünce içinde, kadınların bilinçaltı arzularının metinsel ifadesi anlamında kullanır” (Humm, 2002: 171). Juliet Michell buna ek olarak çocukluğun fenomenolojisini ve bunun dişil kimlikle ilişkisini tanımlar.

Biyolojik olarak arzulanan baba figürü, ataerkil kapitalist toplumun kendisine yüklediği normlar sebebiyle uzak durulan ya da uzak durulması gereken bir unsur haline gelmiştir.

“Babamın çılgınlığı yüzünden yandım ve öldüm.” (*Defterler*, 426)

Nilgün Marmara'nın *Kan Atlası* şiirinde geçen bu dizeler, Marmara'nın babaya bakış açısının farklı bir açıklanması olarak görülür. Ataerkilliği yıkamayan feminist düşünce, bu dizelerde Marmara'yı kabullenememek noktasında tetikler ve harekete geçirir.

Octavio Paz (2002) *Çifte Alev-Aşk ve Erotizm* adlı eserinde kadın için, erkek toplumunun kadınlar için yarattığı imge kafesinde tutukludur, der (44). Nilgün Marmara, 29 yıllık hayatında bu kafeste tutuklu kalmamanın gerekliliğini fark etmiş ve çıkış yolları aramıştır. Marmara, sonsuz özgürlüğü

düşlemiş ve manik depresif ruh haliyle intiharı özgürlükle bağdaştırmıştır. Kadınların elinden alınan etkin ve özerk varlık olma hakkını savunmuş ancak bunun için harekete geçmemiştir. Nilgün Marmara'nın böyle davranması içindeki yaşama isteğinin tükenişiyle paraleldir.

“Türk toplumunda kadın; ataerkil, feodal yapının baskısı ve kuşatması altındadır, bağımsız kişiliği bu kuşatma çerçevesinde biçimlenemez, dış dünyanın ona dayattığı rolü kabullenmek zorunda kalır” (Bele, 1998: 15). Nilgün Marmara, zorunda kalmayı dışlar ve otoriteyle hesaplaşmak ister. Otorite olarak görülen erkek hegemonyası onun şiirinde ters yüz edilmeye çalışılır.

Nilgün Marmara'nın şiirlerinde varoluş ve ölüm izleklerini benimsemesi, Sylvia Plath'tan ileri gelir. Marmara, *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* adlı lisans mezuniyet tezi yazmış ve bu vasıta ile kendi şair kimliğinin basamaklarını oluşturmuştur:

Nasıl bir ölüm hazırladılar sana

Sylvia

Bu maç odalarında

Pencere maç

Maç kaynar tencerede

Kanallar buz tutmuş

Kaç güç çalıştı gün gece

Sokmaya başını

Havagazı fırınına. (*Kağıtlar*, 9)

Nilgün Marmara, bu şiirinde Sylvia Plath'ın ölüme adım adım zorlanışını ve ölümün çıkar yol olsa bile insanlığın/toplumun dayatması ile gerçekleştiğini ifade eder. Ataerkil kapitalist düzenin kadını buhrana ve intihara zorlamasını vurgular. “Yaşama karşı ölüm” (Çubukçu, Güven, 2014: 81) diyerek intihar eden Marmara, Plath ile aynı kaderi yaşar.

“İletişim gündelik yaşamımızda bize nesnelere, insanları tanımlar, iş bölümü içinde değişik toplumsal roller yüklenmiş insanlara bu rolleri yerine getirirken, bu rol dağılımında oluşan toplumun o tarih dönemindeki hayat tarzını öğretir, olumlattır, yeniden üretimi için gereken değerlendirme biçimlerini aşılır” (Oskay, 2016: 16). Nilgün Marmara, Sylvia Plath’ın deneyimleriyle kendi ruh dünyası arasında iletişim kurmuş, bu benzerlikleri şiirlerine yansıtmıştır. “Şiirlerinde yansıttıkları bilme biçimleri ve intihar deneyimleri, iki kadın şair arasında bir iletişim oluşturur.” (Karkıner, 2008: 206). Bu iletişim birlikteliğiyle ölümü içselleştiren Nilgün Marmara, ölümü “saflık”la özdeşleştirir:

Boğazları görünmeyen eller ve lekeler sarmıştır

artık, yazık!

Hiç yaşamadığımdan nice çocuk mıknaşısı.

Usum siler denir yüreğim yitirdiğinde kulluğunu,

Şimdi pembe umutlu bir ihtimal: usum yazar için,

Çünkü dans, kırmızı yaşam ve içleştirdiği ak ölüm! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 35)

“Sanatçının yaratma olgunluğuna erişebilmek için geçtiği hazırlık süreçleri her ne olursa olsunlar uzun bir ıstırap prosedürüdürler ve bu ıstırap, sanatçıyı kolayca deliliğin, hatta intiharın eşiğine getirebilecek bir düşünceler bütününe teşkil eder” (Marmara, 2016b: 18). Bu düşünceler bütünü, sanatçının hayatı boyunca olumsuz deneyimlerle birlikte artar ve sanatçı hassas bir ruh haline bürünür. Plath’ın narin, incinebilir ruhani varlığı ve her şeyin sürekli kirlenişinin iç karartıcı bir şekilde farkında oluşunun onu intihara sürüklediğini söyleyen (2016b: 22) Nilgün Marmara, aynı hassas ruh yapısına sahiptir ve sevgi görebilmek için intiharı kurtuluş reçetesi olarak görür:

Biri kalabilir binlerce törenden sonra,  
Sondan bir önceki mezar yazıtını yaratmaya,  
Bu dirime olan şükran borcudur,  
Yazıt, kederli çiçeklerin çiyiyle,  
Sona eren toprağın eski suyuyla yazılır.  
Ve biri kalabilir, yalnız kendi hatırı için –  
tüm mitleri, yorumları, tarihi ve insanın  
gereksinimlerini tanıyan hatırı-  
Sayısız ölümü yavaşça adımlar, şaşar;  
Kim? Omuzlarda billur güller mi taşınır?  
Kimin? Son inancı hangi parmaklar imleyebilir? (*Daktiloya Çekilmiş  
Şiirler, 49*)

“Nilgün Marmara (2016b), *Sylvia Plath’ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* adlı eserinde Plath’ın intiharını ailede yaşanan karanlık deneyimlerin sosyal, tarihsel ve otobiyografik yıkımlara eklenmesi, onu önsel bir ideal olarak kabullendiği belirgin, açık seçik bir kendini yok edişe bağlar” (22). İntihar sürecini biçimlendiren veya yönlendiren tarihsel, sosyal olaylar Marmara’nın intihar sürecini de etkiler. Yirmi dokuz yıllık yaşamında birçok siyasi ve sosyal olaya şahit olan Nilgün Marmara, intihar sürecine yakın bir zamanda dönemin sistem eleştirisini yapar ve kendisini toplumda azınlık olarak görür:

Öğretmen,  
Hiçbir şeyi öğretiyordu,  
Geri alıyordu çift katlı korkudan  
Bilme sevincini.  
Naylon bir peruka saç yerine – kafası kazılıydı –

Naylon bir hayat ve plastik korku.  
İnce kollan ince bacaklarıyla düğümlenmiş,  
Tebeşire tahtaya ve harflere.  
Öğretmemek için geliyordu sınıfa,  
Kapatmaya ve öğrenme arzusunu  
yargılamaya; bir kitap tıkayıp  
boğazlara, susturmaya zaman hakkını.

Korkuyordu, çoğunluk sandığı  
bu azınlıktan. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 160*)

İnsanın gündelik hayat içerisindeki heves, hayal ve hayat telaşını umursaması ya da hayatı tamamı ile boş vermişliğe vurarak görmek şairlerin sürekli ilgilerini çeken konuların başında gelmektedir. Gündelik hayatın telaşı içerisinde olan toplum insanını her daim kendisinden uzak gören Marmara, bu konuda Garip akımının en önemli ismi olan Orhan Veli Kanık'a göndermede bulunur:

Elbette umurunda dünya  
ayna var sakal var  
jilet yok.  
Her gün yağ baba  
Pudra anne.

Orhan Veli Kanık, 1950'li yıllarda savaş, açlık, kıtlık gibi dünyayı derinden sarsan toplumsal olaylara kayıtsız kalan modern insanı eleştirirken Nilgün Marmara yaşadığı dönemdeki insanların hayatı, gündelik zevkleri peşinde koşan insanı betimler ve hayatın umursanacak bir yönünün olmadığını

dile getirir. Orhan Veli Kanık'ın hayata olumlu bakışı ve umursayan tavrı onda belirsizlik ve umarsızlık şeklinde kendini gösterir.

“Postmodernist feminizmin temel ilkelerinden biri özcülüğün reddidir. Buna göre feminizm; ırk, sınıf, cinsel kimlik, cinsel eğilim, kişilik gibi kategorilere karşı çıkar. Toplumda var olan bunun gibi kategoriler insan vücudu ve doğası bağlamında ele alındığında çok fazla anlamlı değildir” (Demir'den aktaran Satar, 2015: 58). Bu anlamsızlığı cinsiyetsizliği savunarak ortaya koyan Nilgün Marmara, erkeğin kadın üzerindeki arzularını ve bunu gerçekleştirmek için yapmış olduğu zorbalığı dile getirir:

Dil kilit pericik

Kilitleniyor

Açılmasa iyi

Dışarıda tel örgüyü görenler

Kuyrukta açmak için. *(Kağıtlar, 11)*

Nilgün Marmara, kozmosta varlığını ruhsal yaralarını sararak hiçlikle anlamlandırmaya çalışır. Kâinatta inanılacak hiçbir şeyin olmadığını dile getiren şair; ülke, soy, ırk gibi insanları sınıflandıran kavramlardan nefret eder. Yokluğun ağırlığını sürekli hisseden Nilgün Marmara, bunu aklın egemenliğiyle ve kendisini eksilterek yapmaya çalışır:

Ben böyle yalnızken

Kendi kendime fazla geliyorum

Eksiltin beni daha çok!

Aklın iniltisi

Yaslı Yürek Belgeseli. *(Kağıtlar, 43)*

Kimliksizliği kimlik haline getiren Nilgün Marmara, var olan tüm sözcüklere yüklenen erillik ve dişilik anlamlarını yok sayar ve her insana/her sözcüğe kim adının verilmesini ister:

Küf

Olacak

Adı

Sözcük topluluğunun

Benim adı

Onun, hepimizin

Kriminoloji

Kim'in kitabı (*Kağutlar*, 83)

“Modern kimlik kimliklerin kimliksizleşmesi olup öznenin dağılma sürecidir, hatta özne olma arayışı içinde kimliklerin öznesizleştiği bir süreçtir” (Akay, 1999: 131). Bu eylemle modernite tözsel kimliği parçalamıştır. Nilgün Marmara, modernizmin getirmiş olduğu parçalanmışlığı, kendi bilincinde arzu şeklinde ortaya koymuş ve sadece yıldızların bilincine sahip olabileceğini, buna müsaade edebileceğini işaret etmiştir:

İstemiyorum yıldızcığım

dışında tek bir varlığın

Kavramasını bilincimi ve yüzümü elleriyle (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 32)

Yontusal bir dinginlikle sıralarım

Sözcüklerimi vasat bir yere

Bir duyumlanmaz imgeleme

Taşkınlıktan irak mı irak !

Ah! Ya benim ele geçirilemez coşkularım

Varolamamış henüz

Biçimleyemediğim (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 22*)

Nilgün Marmara'nın şiir öznesi, yaşadığı acı ve sıkıntılar bakımından yalnızdır ve bu yalnızlık bir yandan da mutluluğa uzanan bir yoldur. Onun şiirinde mutluluk yolu olarak görülen yalnızlık kavramı, şairin şiir dünyasında zamanla öznesini benden bize dönüştürür. İç dünyasında kabuk tutmayan yaraların var olduğu gözlemlenen Marmara, kendisi ve kendisi gibi olanların karşısında duranların kendi doğrularını dayatmalarından dolayı yaralıdır. Bu ruhsal yaralanmaları “biçimleri kesikler yaratmadan önce”, “zor yine buluşmak”, “kus cellat yargıları” gibi imgelerle dile getirir.

Fecri Ati sanatçısı Ahmet Haşim (2011), “şiirde anlam arayanların şiiri tarih, felsefe, nutuk ve belagat gibi bir sürü söz sanatlarıyla karıştıranlar olduğunu söyler (15). Modern dünyanın getirmiş olduğu pragmatist ve rasyonalist anlayışı benimsemeyen Marmara öznesi, Ahmet Haşim gibi şiirde anlam aramanın gereksiz bir şey olduğunu söyler ve anlam aramanın şiiri kendi kimliğinden uzaklaştıracağını savunur. Şairin şiirde zıtlıklarla kendini ifade edebileceğini söyler, taşkınlık ve esriklik imgelerini bir arada kullanarak anlamsızlığı savunur:

Yontusal bir dinginlikle sıralarım

Sözcüklerimi vasat bir yere

Bir duyulanmaz imgeleme

Taşkınlıktan irak mı irak !

Neredesiniz siz ey bilinçsizliğin bilinçlere

varılamaz yengisinden sonra

ulaşılır esriklik alanları? (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 22*)



Toplumda kabul gören kadınlık rollerinin dışına çıkmaya çalışan Nilgün Marmara, bu kuşatmayı yarararak zorunda kalmışlığın dışına çıkar. Kadını her yönüyle çevreleyen erkek, Marmara'nın şiirinde var olamayan coşkuları dahi ele geçiremez:

Ah! Ya benim ele geçirilemez coşkularım

Var olamamış henüz

Biçimleyemediğim. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 22)

Nilgün Marmara, yaşamın bir mücadele alanı olarak görülmesini istemez ve bu mücadeleden kaçmak eğilimindedir. Bu kaçma eğilimi onu ölüm düşüncesiyle birleştirir. Ölüm dünyanın Marmara'nın ruhunda yarattığı ağırlık karşısında olumlu bir imge haline dönüşür. Ölümü yalnızca olumlu ve sevecen yanılla değil, kâinata karşı bir meydan okuma girişimi olarak da görür:

Bir tan vakti eylemi düşünüyorum

Ayrımcı doğaya ve masaya karşı

Kürdan kılıçlarımla, fikrimin selüloza

Düşman ordusuyla karşılayacağım... (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 59)

Pek çok sanatçı, olanı, bedenın dışı vurduğu dışkı, çeşitli vücut sıvıları ve kan objeleriyle betimlerler. “Foster’a göre (2009) iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayı deşmek için bir şekilde ona yakınlaşmak gerekir” (197). “İğrençliği ortaya çıkarmak bir bakıma bedenın organik yapısında var olan ama toplumsal olarak gizlenmiş ve temiz beden olarak lanse edilmiş olana karşı yabancılaşmayı da aşma niyetidir” (Alp, 2014: 355). Nilgün Marmara, bedenın yapısında var olan iğrençliği umutsuzluğun penceresinde vücudunu doğrayarak aşmak ister:

Yitiyor işte gözardı edilen bedenim

Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi...

Dost, ana baba ve hiçbir umudu düşünmeden

Doğramalıyım bu tiksiniç vücudu beynimle! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 109*)

Nilgün Marmara yukarıdaki şiirinde gündelik hayatta insanlar üzerinde olumsuz etkiler bırakan eylemleri kullanarak şiirde gösterilmeyene işaret eder. Feminist sanatın tiksiniçlik ve iğrençlik kavramlarına bakış açısı, onun şiirinde yabancılaşmanın bir pratiği olarak kendini bulur.

Kadın, Türk toplumunda erkek hegemonyasının kuşatması altındadır. Kadın bu kuşatmanın sınırları çerçevesinde davranışlarını sınırlar, kendi dünyasının istek ve arzularını yerine getiremez. “Kadın, erkek toplumunun kadınlar için yarattığı imge kafesinde tutukludur” (Paz, 2002: 44). Kadının tutsak edilmesine karşı çıkan Nilgün Marmara kadının özgür olsa bile yaşamı yaşamasından rahatsızlık duyar. Yaşamının suç kategorisinde olduğunu ve sadece kadınlar için değil erkekler için de suçu imgelediğini vurgular. Marmara, yaşamı oyuna benzetir ve erkek hegemonyasının bu oyunu kaybettiğini belirtir:

“... bu oyun baştan yitiktir çünkü erkek toplumu bozdu ve felaket her yanı sarmış bir kez.” (*Kağıtlar, 123*)

Egemen ataerkil toplum anlayışını dünyadaki kötülüklerin kaynağı olarak gören Nilgün Marmara, bu düzeni değiştirebilecek unsurun ötekileştirilen kadın olduğunu açıklar, umudunu korur:

“Bir gün kadınlar da, ponponsuzlar da, hayvanlar da zamanı tersine çevirecekler inancındayım.” (*Kağıtlar, 125*)

Aydınlanma ile başlayan ve modernizmle devam eden süreçte beden doğal olarak değil toplumsal olarak düzenlenmiş bir yapıdır. Bu beden artık doğanın değil uygarlığın bir parçasıdır. “Uygar beden, birbirine zıt özleri olduğu kabul edilen doğa-kültür kavram çifti arasındaki ikili karşıtlığın kültür ucunda duran bedendir” (Yumul, 2000: 39). Elias ise uygar bedeni örtünmüş beden olarak iyice uygarlaştırır” (aktaran Yumul, 2000: 39). “Uygarlaştırılmış beden artık büyük bir bölümüyle bireyin kendi hakimiyetinden çıkmış ve

kamusallaşmıştır” (Alp, 2014: 346). Bu kamusallaşmanın kadını daha da içine kapanık ve gizemli bir varlık haline getirdiğini düşünen Nilgün Marmara, kadının bedenini tımarhaneye benzetir:

Onun bedeni bir tımarhane.

İçinde çok işçi, deli ve çalışkan! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 159*)

Kadının iç dünyasını biçimlendiren birden fazla işçinin olduğunu belirten Nilgün Marmara, kadını delilikle imler.

Nilgün Marmara, kadın bedenini karanlık bir kuleye benzeterek ruhsal yapısının zıtlıklar içerisinde bocaladığını açığa vurur:

Onun bedeni bir kule.

İçinde çok basamak, karanlık ve nemli.

Güldürerek çıkarır merdivenlerden

Ağlatarak indirir aşağı! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 159*)

Türk aydınının yaşadığı kültür bunalımında aydın, tam anlamıyla Batı’ya adapte olamamış ve bunun sonucunda kimlik çatışması yaşamıştır. “Kadının toplumdaki yeri, Tanzimat’tan sonra farklılaşır.” (Karabulut, 2013: 50). Türk toplumunun Batılılaşma ve dolayısıyla modernleşme sürecinin sancıları sebebiyle kendini toplumdan soyutlayan bir kesim ortaya çıkmıştır. Nilgün Marmara, batılılaşma ve modernizmin insanlığa sunmuş olduğu soyut sevgi, acı ve nesnellikten uzak durur. “Çünkü bu dönemin ıstırapları insan doğasının atalarından gelen faşist yönlerinden kaynaklanır ve bu devlet, savaş stratejileriyle özetlenmiştir” (Marmara, 2016b: 9). Marmara, hâkim olan bu dönemden uzaklaşıp dünyanın kirlenmişliğinden kendisini arındırmak ister:

Mor ötesi çuvallar içre gizlenmek isterdim.

Başımı ışıklar altına asmayı.

Lirimi unutmuşum, renkleri canlı

Ama kurumuş çiçekler yöresinde. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 46*)

“Hegemonik erkeklik kavramında ‘hegemonya’ acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür” (Connell, 1998: 246). Toplumsal konumu üstünlükle imgeleştirilen erkek, kadını hükmeden, kontrol edebilen ve himayesine alan bir profil çizer. Nilgün Marmara, egemen gücün erkek olmasını istemez. Marmara, erkeğin hakimiyet kurduğu tüm alanları ele geçirmek ister. Kadına atfedilen acziyet ve eziklik Marmara’nın kabulleneceği şeyler değildir. Özgürlüğün bu alanların fethedilmesiyle kazanılacağını savunan Nilgün Marmara, erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetini kırmak ister ve erkeğe atfedilen gücün kutsallığını vurgular:

Kadın erkeğe:

“...Bütün yazılanlar, yaşananlar deli gözüyle bakan bir ölü balık olacak, ölü bir denizin sayılabilir, sayılamaz kumları içinde. Bir sevi-ölüm denizinin, yaşama yanılmasının dibinde!”

Erkek kadına:

“Kayıtsızlık kipinin bilgiççe ayrımındasın sen! Yalnızlık tarafından soğrulmanın güzel kuruntusundan uzakta! Seninki kayıtsızlık kipinin hüsnükuruntusu” “(Defterler, 273)

“Richard Howson (2006) kitabında hegemonik erkekliğin günümüz batı toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde, toplumdaki bütün diğer toplumsal cinsiyet türlerini domine ettiğini belirtmekte ve bunun arkasında yatan nedenin hegemonik erkekliğin ‘ideal’ olarak algılanması olduğunu söylemektedir” (60). Bu idealleşmenin erkeği sarhoşlaştırdığını düşünen Nilgün Marmara, kadının da erkeğin sahip olduğu değerleri ele geçirmesiyle kendi kimliğinden uzaklaşacağını belirtir.

Gizdökümcü türün bireylerinde etkin olan kendi benliğini açma duygusuna Nilgün Marmara şiirinde de rastlanır. Kendi benliğini ucuz olarak gören şair, itilmişlik, yok sayılmışlık içindeki varlığını çekip alacak bir güç ister:

işit beni yıldız bebeğim bebek yıldızım

Esirgeme el uzatışını güçsüzlüğüme

Seçilmiş olan eline

Zor yaşayanın teslimine!

Az bir sevgiyle al beni gökyüzüne, o görkemli

Mabede yönetici çemberinin içine!

Yıldız tutkunum sana. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 39*)

Görüldüğü üzere Nilgün Marmara sevgi peşindedir. Bu sevgi ile çemberine gireceği tutkun olan şairin yıldızı bebek imgesiyle birleşmiştir. Marmara saflığın, temizliğin, bozulmamışlığın peşindedir.

Kasım 1980'e ait başka bir şiirinde de Marmara, cehennemin kâinat üzerindeki yansımalarını “zakkumun öz suyunun tiksiniçliğinde” verir:

Endişe...

Zakkumun acı yapışkan özsuyu

ve cesedi bakışın. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 41*)

Bir arkadaş olarak gördüğü yıldızın masumiyetinden başka sığınacak bir varlığı olmayan şair için yıldız, dünyadan kaçacağı ve feraha erebileceği bir boyuttadır:

Yıldız güzel yıldız

Gereksiniyorum kollarını doğmazdan önceden

ve ölüm sonrasızlığında

Boşluğu, dayanıksızlığı, kırılğanlığı

unutturacak o korkunç gücün

Gizlediğini sende Candaş Üzüntüdaş

Arkadaş Yıldız biliyorum (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 32*)

Katlanılamayan bir dünya bireyleri yok olma, dönüştürme veya yok etme ile tehdit eder. Bu tehdide karşı gelmeyen ve boyun eğen insanları eleştiren Nilgün Marmara, tehditleri umursamayan bir tavırla diğer insanlardan ayrılır ve yok olma sevinciyle tehditleri aşar:

Bu soydışı gizli ayinlerde

aştık istemeden

Dışa karışma-yayıma-yok olma tehditini.

Saydam kırmızı gökkuşağından ayrıldı.

Suçluyduk, biliyoruz. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 47)

“Ece Ayhan’ın (2001) umutsuzlar merdiveninde oturmayı tercih eden çok tuhaf bir öğrenci” (54) olarak tanımladığı Nilgün Marmara, toplumdaki bağımsız gibi görünse de toplumdaki beslenen bir şairdir. Marmara, toplumu görür, duyar ve buna bağlı olarak kentli bir aydın olarak analizlerini yapar. Şiirini toplumda gözlemlediği unsurlarla kurar. *Kuşu Ezgisi* adlı şiirinde poetikasını nasıl oluşturduğundan bahseder ve şiir yazmayı ezgiye benzetir:

Ne zamandır ertelediğim her acı

Çıt çıkarıyor artık, başlıyor yeni bir ezgi

-bir şiir-

Sendelerken yaşamın ve bilinmez yönlerim

Dost kalmak zorunda bana ve

Sizlere! ... (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 111)

Kendisini ölümlerle eşitleyip hayatla değilleyen Nilgün Marmara, sonsuzluk imgesini yenmek için şiiri kullanmıştır. Şiirini kurarken karanlık bir dünya kurar. Bu dünyadaki sözcüklerin çoğunluğu bunalım, marazi, melankolik kavramları çağrıştıran sözcüklerdir:

...Bilir miydim yaklaşan karanlığı daha önceleri

Son verilebilir yaşamın benimki olduğunu?

Şendim, şendim ben,

Kahkahalarım insanları ürkütürdü! ... (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 20)

“Toplum artık ortak bir suça, ortaklaşa işlenmiş bir cürme; din, suçluluk duygusuna ve pişmanlığa; ahlak da bir yandan, bu toplumun gereklerine, öbür yandan da suçluluk duygusunun doğurduğu kefarete ödeme ihtiyacına dayanır” (Marmara, 2016d: 360). Nilgün Marmara, kefareti ödediğini düşünür ve ataerkil dünyanın iki yüzlülüğünü gördüğünü söyler:

Yine de, o, zaman kedisi

Pençesi enseme, üzünç kemiğimden

çekerken beni kendi göğüne,

bir kahkaha bölüyor dokusunu

düşler maketinin,

uyanıyorum küstah sözcüklerle:

Ey iki adımlık yer küre

Senin bütün arka bahçelerini

Gördüm ben! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 176)

“Hartmann ataerkilliği, maddi temeli olan ve erkeklerin kadınlar üzerinde tahakküm kurmalarını sağlayan hiyerarşik ilişkiler ve erkek erkeğe dayanışmayı içeren toplumsal ilişkiler dizisi olarak tanımlamaktadır” (Hartmann’dan aktaran Özçatal, 2011: 25). “Erkeklerin kadınları sömürdüğü, baskı uygulayıp egemen olduğu toplumsal yapılar ve uygulamalar sistemi olan ataerkil sistemde (Özçatal, 2011: 25)” evlilik sömürünün araçlarından biri olarak görülmektedir. Kendisini durgun hayat kadını<sup>9</sup> olarak tanımlayan Nilgün Marmara, evlilik kurumunu kadını sömürü aracı haline getiren, kimliksizleştiren bir yapı olarak görür. Eşi Kaan Önal’la bu sebepten dolayı çeşitli sorunlar yaşar. “sabahtan akşama kadar çalışıp yoruluyorum, ne var

<sup>9</sup> Nilgün Marmara Defterler (56-265)

ütülesen” diyen eşine “Ne var ben de sabahtan akşama kadar şiir yazıyorum.” diye cevap vermiş ve evlilik kurumunun kadına dayatmış olduğu uygulamaları yerine getirmemiştir.

Aynı evi, aynı çatıyı paylaşmalarına rağmen birlikteliklerinin bir şey ifade etmediğini söyleyen Nilgün Marmara, bunu yastık imgesiyle açığa vurur:

Bir bütün yastığımız bile yoktu

Birliktelik yüzünün görünmez tansığını

iliştirebileceğimiz (Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 88)

Eşikle aralarındaki manevi bağı yok olduğunu düşünen Nilgün Marmara “Bir yastıkta kocayın.” deyimine göndermede bulunur. Evlilikle birlikte ortaya çıkan “biz” kavramının insanın acısını hafifletmek için söylenen bir yalan olduğunu düşünür.

“Yaşama tutunamayanlar” (Sümevra, 2007: 136) arasında sayılan Nilgün Marmara, evlilik ile aşk kavramının içinin boşaltıldığını ve sevmenin farklı bir duygu olduğunu, sevmeye hevesli bir birey olduğunu belirtir. Sevmeye hevesli olduğunu gerçeklerin bilinmesine bağlar:

Gerçek bilinsin, diliyoruz

Düz, eğri, çapraz ya da değirmi,

Güzeldir açığa çıkışı yüreğin,

Sen bil ki, ben de seveyim! (Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 106)

Simone de Beauvoir (1993b) aşkın erkek ve kadın için ayrı anlamlar taşıdığını söyler (65). Bu ayrımın Türk toplumunun bireyleri tarafından da benimsendiğini söylemek yanlış olmaz. Öznesi olduğu toplumda gücü elinden bırakmak istemeyen erkek aşkı evlilikle özdeşleştirir. Aşkını egemen gücünü kullanmak için evliliği araç olarak kullanır. Nilgün Marmara’nın evliliği de Türk toplumundaki klasik evliliklerden biridir. Marmara, evliliğin dayatmalar



dizgesi olduğunun bilincindedir ve evliliğin aşkın tılsımını bozacağını düşünür. Onun için aşk, insanın gönlünde tuttuğu bir gizdir:

Üşümüşüm...

Bu yaklaşan kışla değil

Deniz ürpertisi, göğün alacasıyla değil,

Ellerimin soğukluğu hep bir kalabalıkta.

Kaçışının gizini gönlünde tuttuğun

Bilisiz aşkı

(nı) ver bana!

Üşümeyeyim... (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 102)

Şiirde de görüldüğü üzere Nilgün Marmara, aşka inanmış ancak yaşadığı soğukluğunu, burukluğunu kendisine kurallar dayatmaya çalışan kalabalığa bağlamıştır. Marmara, kalabalığın olduğu yerden kaçma eğilimindedir. Ona göre aşk, toplumdan uzakta yaşanmalı ve hiç kimse bu aşkı bilmemelidir.

Kadınlar tarafından kurtarıma arzusu olarak görülen evlilik, bireyselliğin gerçekleştirilmesinde önemli eşiklerden birisidir. “İnsan toplumunun evrensel enstet yasağına getirdiği evrensel bir çözüm” (Badinter, 1992: 117) olan evlilik, “aile mitosunu anlayışının organik bütünlüğüne uyum ve destek sağladığı zaman birey için anlam kazanır” (Eliuz, 2011: 224). Aile ve toplum baskısından kurtuluşu imlemekte olan evlilik, bir yandan da kadını sömürü aracı haline getirmiştir. Tüm ayrıcalıkları kendisinde toplayan erkek, isterse kendisine yeni bir kadın veya eş edinebilmektedir. Bu ayrıcalığı kendisine toplum vermiştir. Sınıfsal ayrımın sonuçlarına itiraz eden Nilgün Marmara, evlilikle birlikte kölelik sürecinin başladığını vurgular:

Çok ünlemler yaşamalar o

Geçmiş sesini unutturuyor

Doygun çan kırıldı bir kez

Sıçra Unicorn! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 117*)

Evlendikten sonraki süreci çok ünlemlerle yaşamalar ile bağdaştıran Nilgün Marmara, evlilik öncesindeki mutluluğun özlemini dile getirir. Kadının evlendikten sonra daha da edilgenleştiğini ve özgürlüğünün kısıtlandığını düşünen Marmara, aldatma kavramını mitolojik tek boynuzlu bir at olan Unicorn'a gönderme yaparak ele alır:

Gül kaydırak

Kaydırarak bir gülü

Bir parmak ivmesinde

Çekti tarihi aşıya

Çirkef kuma, Unicorn'u (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 117*)

Türk toplumunda bireylerin birbirini aldatması boynuzlamak<sup>10</sup> deyiimiyle dile getirilir. Bu deyimden yola çıkarak boynuzlu at olan Unicorn'a atıfta bulunan Marmara, Unicorn'u erkeklikle bütünleştirir.

“Ataerkil aile kurumunda kadın, bir kuluçka makinesi, kocanın soyunu katıksız sürdüren” (Eliuz, 2011: 226) konumundadır; annelik ve insanlık statüsünden, erkeklerin arzuları için gebe kalan ve doğuran bir dişi konumuna düşer. Bu konumlanmanın karşısında olan Nilgün Marmara, anneliği okuyucularına çocuk doğurma zorunluluğu içerdiği için uzak durulması gereken bir konum olarak verir:

Anne, göbeği kıllı anne,

Kasığı kasıtlı anne,

Cüce sözlükler içinde olanaksız artık

Senin ilahilerini dinlemek (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 138*)

*Masal* şiirinde gücü elinde tutan kudretli, güçlü baba figürü ekmeğiyle bıçağıyla; anne ise sapıyla ve kaşığıyla şiir öznesine işkence uygular:

<sup>10</sup>

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59b15125a028e3.51374522](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59b15125a028e3.51374522)

Baba eve gelir ekmeğiyle, bıçağıyla

Evdedir anne kaşığıyla, sapıyla

Gözevinden vururlar onu,

Karartırlar etözünü. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 169*)

“Erkeklerin hâkim olduğu bir alan olan edebiyatta kadınlar tarih boyunca temsil edilen olarak konumlandırılmışlardır” (Aytemiz, 2016: 52). Gücü, kudreti, iktidarı elinde tutan erkek, kadını zayıflıkla ve acizlikle bütünleştirmiştir. Evrenin yaratıldığından beri süregelen bu bütünleşimin karşısında kadının kaderine boyun eğdiğini söyleyen Nilgün Marmara, bu durum karşısında sessizdir.

[K]adın önce kendi adıyla, sonra da yazısıyla özdeşleştiği öz kişiliğine ait hiçbir şeyi ek vermemeyi kendisine zorunlu kural edinmişti. Sonunda ne türlü olursa olsun, yazı yazmaktan vazgeçti. (*Defterler, 345*)

Egemen ataerkil toplum içerisinde kendini ele vermemeyi kural edinen kadın, Nilgün Marmara'nın şiirinde annelik, çocuk doğurmak ve ev işleriyle betimlenir ve teslimiyetçi bir ruh haline bürünür, kendini ifade edemez:

Uyumadı kadınlar geceyle birlikte,

güne patikler ördüler.

İşlerin emeklenmesi; çok geçmeden

yetkin doğruluğu için!

Gün de yürüyecek bir zaman,

geceselle birlikte.

Belki ay kusursuzca ısıtacak güneşi...

Yarısıyla gecenin yarısı gündüzün

örtüşerek birbirleriyle,

Kadınları öpecek tığları için,

Sıyrılacak iş, patiklerinden

Kutsal gece öğleninde! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 91*)

“Kadının, erkek yazınında dışarıda bırakılan, özel alana hapsedilen ve erkeklerin uygun gördüğü imgelerle temsil edilen bir ‘öteki’ olarak konumlandığı gözlemlenir” (Aytemiz, 2016: 53).

Marmara’nın bu ötekileştirme çabasına karşı takınmış olduğu sessiz tavır, feminist teori ile çelişir. Yazı yazmak isteyen bir kadının kendine ait bir odası olması<sup>11</sup> gerektiğini söyleyen feminist teorinin tam tersine kadını evin içine hapseden egemen topluma karşı tepkisizdir. Marmara’nın bu davranışı benimsemesinde dünya (kozmos) kadınlarının ekonomik bağımsızlığını tarih boyunca elde edememesi etkili olmuş olabilir.

Yaşanılan olaylarla yaşanılması gerekenler arasında gel-gitler yaşayan birey, fiziksel çizgileri aşamamasının bunalımı içerisindedir. “Bunalım anındaki her bireyin vereceği olağan tepki ise kaçış psikolojisi içerisine girmektir” (Kanter, 2011: 964). Marmara yaşadığı dönemde Kıbrıs Barış Harekâtı ve 12 Eylül 1980 askeri darbesi gibi siyasi ve askeri olaylar görmüş, manik depresif bir ruh haline bürünmüştür. Bu ruh halinin etkisiyle gerçekliğin sınırlarını aşma arzusunda olan Marmara, bulunduğu mekândan uzaklaşmak ister ve ütöpik hisler barındırmaya başlar:

Duvar rengi sağanağa tutsak herkes

Kendi delilik çağının altında.

Ölgün ülkenin canlandırılması olanaksız, burada.

(*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 57*)

Kurduğu ütopyayı anı şişesine benzeten Marmara, dünyanın çirkinliklerinin ve kötülüklerinin orada da devam ettiğini düşünür. Bu olumsuzluklardan kurtulunamayacağı düşüncesi ütopyasında da vardır.

<sup>11</sup> Virginia Woolf- Kendine Ait Bir Oda

Denebilir ki Nilgün Marmara, ikilemlerin şairidir. Keskin sınırlar çizmeden değerlerin ucunda gezen Marmara yine de umudu cebinden eksik etmez. Ülke şartlarının ve genel durumunun düzeleceğini ummaktadır:

Bilirim bir sacayağı değilim, özgür bir

alan vardır,

tarihsel kurtuluşların toplandığı,

acıyı karşıtına saygıyla dönüştüren ak bir alan,

kötülük aktarımını engelleyen... (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 58)

Şairlerin ve yazarların eserlerinde yer verdiği mekanlar, onların ruhsal ve fiziki durumlarına dair ipuçları verir. “Ruhsal çözümlerinde önemli ayrıntılar sunan mekânın tanıklığıyla, tarihin yazıya geçirilmeyen birikimi gelecek kuşaklara aktarılır” (Yılmaz, 2012: 18). Bu açıdan bakıldığında geçmişin üzerinde konuşulmasında ve geleceğin inşasında mekân önemli bir vasıta olarak görülmektedir.

Nilgün Marmara'nın mekâna bakışı ve mekânı şiirlerinde yansıtması, Sylvia Plath ile benzerlik gösterir. Edebiyat ile ilgili tek çalışmasını Plath üzerine yapan Marmara, içi boşaltılmış olan ve satın alınabilen her şeyin karşısında olduğunu belirtir. Dış mekânın bu özelliklerini kendi iç dünyasında yeni bir mekân yaratarak reddeder. “Lüksü olduğu gibi dehşeti de etkisizleştiren bir yaşama sahip olabilenler ya da sahip olmaya çalışanlar, kendileri için bir ‘içeri’ oluşturmak zorundadır” (Kristeva, 2007: 41). Kendi içerilerini oluşturan Plath ve Marmara, ruhsal bunalımlarını Londra ve İstanbul’u yok sayarak yaşamışlardır. Kendi evreninde dolaşan Marmara, var olan kozmosun içi boş meta ve imgelerle doldurulduğunu düşünür ve bunu kargış sözcüğüyle imgeleştirir:

Ağarmaz kanı kargışın,

kent,

eklemeden kendine

bulmaz sınırını sevinin,

bulmaz dizisini yüreğinin. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 85)

Kaos düzeninden evrene geçişin ancak samimiyet ile gerçekleşeceğini düşünen Nilgün Marmara, mekânı karanlık kuyulara benzetir.

Bir gün o kuyular aydığı,

o bilinmezlik ağının çözüldüğü,

Bir gün o karmaşa yakıldığında

Ve tüm insanların candaşlıkları serildiğinde yüzeye derin

bir

iklim gibi

Ve o gün beyaz gülüşler içre dişler,

birbirlerine yaseminler sunduğunda,

Çatallı bahçeler, melek değnekleriyle,

gümüş yalımlarla bezendiğinde...

Bil ki, o olmayası mor yaratığın sonudur bu! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 21)

*Kaçkın Cüceler* adlı şiiri Marmara'nın mekân anlayışının boşluğu yönünü ortaya koyar:

'Sarı bir pusla kesilen gök  
hiç göremediğimiz soylu hakla!  
Kendini saklar yeryüzü bizden,  
Kendini bekler örtüsü. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 107*)

Nilgün Marmara (2016d) kendisini cinsiyetsiz bir bebek olarak tanımlamaktadır (493). Feminist tavrının belirtilerini deniz imgesini kullandığı şiirlerinde açıkça gösterir. Sembol haline getirilen deniz, çıkar ilişkilerinin olduğu düzenden kaçışı simgeler:

Bir Romen sarayının dürtüyor görkem bulutunu,  
iç karanlığında yineliyorum  
Görünümünü, kusan aslan başlarının  
bakışımı çiçek tarhlarının  
etkiye açık yaşımda-  
oylumu sonsuz denize açılan  
mermer alanla bütünlenen utku tahtının (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 13*)

Denizin akışına kendini saf bir biçimde bırakan Nilgün Marmara, gerçekleşmeyecek günlerini anımsar:

Ada.  
İçkinliğini denizle aşan karacık  
Süsenlerini geziyorduk onun.  
Korsanlar kralı Aya Nicholas,  
belki hazcıymış yaşamında,

çünkü su kayrasıyla sarmış,  
çevresini biricik sarayında

Ama

Sarnıçtaki kızına aşık, oh!

Koylarda konaklıyorduk sonra,

bolgönüllülük payınca kaptanın,

Çünkü denizin de düzeni vardır,

yaşayanı içinde dönüştürür

bir koşuyucuya; sanki sınır tanır-dır zaman.

Kendi yakasından arta kalan anlarda

sundu böylece deniz kurdu,

başka koyaklar maviliğini. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 24*)

Yalnızlık, bireyin varoluşunun yegâne gerçeğidir. Deniz ve insan bütün dayatılmışlıklara rağmen yalnızlığın dostlarıdır. “Deniz, yalnızlığımı belirsiz derinliğine; insansa, zamansal kopuşuna dönüştürür” (Özcan, 2004: 175). Yalnızlığımı denizin yalnızlığıyla birleştiren Marmara, denizin dinginliğinde ruhunu sağaltmaya çalışır:

Bu aklıkta, minarem mavi benim

Işığım denize kayıyor, bir sayıklama

İzleğiyle, bir zamanlar pay verdiğimiziz

İnsanlığa! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 70*)

Ağustos 1981’de yazmış olduğu şiirinde arada kalmışlığını gözlerini göğe çevirip ellerini denizde tutarak gözler önüne serer:



Dünyamsın benim, zorbam, düzenim,

Bundan gözlerim göğe çevrili,

ellerim denizde. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 77*)

Paniğini kukla yapmış hasta bir çocuk<sup>12</sup> olan Nilgün Marmara, alışılmışın dışında bir öteki kimlik oluşturmuştur. Şiirin eril yapısını aşan Marmara, erkeğin hakimiyet alanını saf dışı bırakan bir yaklaşımı ortaya koyamasa da eril sistemin suçunu tüm dünyaya duyurmak ister:

Ben babamın yuvarladığı çığın altında kaldım. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 173*)

*Kan Atlası* başlıklı şiirinin girişinde yer alan bu satırlar, Nilgün Marmara'nın babalık figürüne bakış açısını özetler. Babanın mekânsal uzamda hakimiyet kurması, Nilgün Marmara'yı tedirgin eder. Ev, iş, aile gibi toplumsal kurumlara hakimiyet kuran erkek, Marmara'nın şiirinde hançere benzetilir:

Karada, hançer suratlı abinin rüzgarında

uçar adımları.

Geçmiş ilmeğinde saklıdır arzusu

İçinden karanlık, tekrar ve ilenç

sızdıran hayret taşında. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 173*)

Marmara'ya göre ataerkil sistem eleştirilebilir ancak yıkılamaz. “Beauvoir'a göre kadın düşmanlığının varoluşsal analitiğinde özne zaten hep eril olagelmiş, evrensel olanla bir tutulmuş, kişi olmanın evrenselleştirici normlarının dışında duran, iflah olmaz bir şekilde tikel, cisimleşmiş, içkinliğe mahkûm bir dişil “öteki”den kendisini ayırtmıştır” (aktaran Butler, 2008: 58). “Ataerkil toplumun sebep olduğu bu tehlikeli tikellik” (Butler, 2008: 58), aktivist feminist olmayan Nilgün Marmara'nın şiirinde iktidar alanını ele geçirir:

---

<sup>12</sup> Nilgün Marmara Defterler syf 271

Ey, yüzleri

bir babakuş gölgesine

çakılmış olanlar,

Üzgün adım, ileri marş! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 174)

Şiirde geçen “babakuş” imgesi ile ailenin çocuklar üzerindeki otoritesi vurgulanır. Nilgün Marmara, Orhan Kahyaoğlu’nun<sup>13</sup> da dediği gibi diplerde geniş anlamda otoriteyle de yoğun bir hesaplaşma içerisindedir.

“Simone de Beauvoir, *Kadın: Bağımsızlığa Doğru* (1978) isimli kitabında ‘erkeğin ortaya attığı yasaları bir Tanrı’nın sırtına yüklemekte büyük çıkarları’ olduğunu, özellikle Yahudilik, Müslümanlık ve Hristiyanlıkta erkeklerin ‘Tanrı’dan gelme bir hakla efendi’ olduğunu söyler” (aktaran Alp, 2012: 132). Nilgün Marmara’nın imlediği erkeğin kadınlar üzerindeki hakimiyet gücü Beauvoir’in değerlendirmesiyle benzerlik gösterir. *Lütuf* şiirinde, dini kuralların kendisine verdiği yetkiye dayanarak kadına ve dolayısıyla topluma eziyet eden, onu öldürmeye çalışan erkek portresi çizer:

Temizler her gece bu çamur deryasında

Kendini yeniden vuracağı silahını ertesi gün.

Yeşil sürü çevrili kalın havayla

Küflü, leş adımlarıyla töresini canlandırır

tekrar tutabilmenin sarsak kıvancını

kazılmış kafaları şapkalar altında.

Koşul: Başkasını kendisiyle karıştırmamak (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 136)

---

<sup>13</sup> <http://www.cafrande.org/plath-ile-marmaranin-gizli-akrabaligi-orhan-kahyaoğlu/>

İçerisinde kan davası, namus, kadın, cinayet gibi kavramları bulunduran “töreyi” anımsayan Nilgün Marmara, şiirin devamında töre kurallarının ataerkil anlayışın sonucu olarak babadan oğula geçtiğine dikkat çeker:

Ellerde, bu bir parçacık alan üzerinde

Bir lütufmuş bu silah, babadan oğula

Bağırsak gölünde. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 136)

Ataerkil toplum yapısının yıkılmaz, kalın duvarlarla örülmüş olduğunu gören Nilgün Marmara, haksızlıkları ve bencil insanları cezalandıran intikam ve adalet tanrıçası olan Nemesis’ten yardım bekler:

Bil, çünkü kaç tas içtik Lethe’den

İncirli bir yolda rastladığımız canavarı

unutmaya.

Bir kez, tünemiş ensemize Nemesis. (86)

Nilgün Marmara, 1981 yılında kaleme almış olduğu *Sülfür/Cıva* şiiri, yaşadığı dönemin patriyarkal yapısına yönelik eleştiriler barındırır. Bu yıllarda yaşamın zorbalığından, yıkıcılığından şiirlerinde açıkça bir şekilde bahsetmektedir. Marmara, zorbalığı/iktidarı alaycı bir anlayışla ele almak ister. İktidarın zorbalıkla kapatmaya çalıştığı güçsüzlükle dalga geçer. Çünkü fark ediş ve gülmek, alaya almak iktidarın korktuğu şeylerdir:

Başkaldırı tüm destekleriyle tutuklandı

bir tarihte.

Sonra izledik renklerin kırılmalarını

bakışımızın kapanmasında.

Ülkem dağılıyordu, ele almalı artık

pek ötedeki seçeneği;

alaycılığı,

iyi ağlatı iyi güldürü için. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*,  
72)

İlk şiirlerinden beri sorguladığı ve kavuşmak istediği ölüm teması, 1984 yılında yazmış olduğu *Güve* şiirinde kişileştirilmiştir. Ölümü çocuksu bir yapıya büründüren Nilgün Marmara, ölümü teslimiyet noktası olarak görür. Alaylı ve küçümseyen bir tonla konuştuğu ölümü anlamaya çalışır ve ironik bir şekilde onu anlamak için deneyimlenmesi gerektiğini işaret eder.

Sevgili küçük ölüm

Dur ayaklarının altını anlayalım,

kaşlarını, eksik kalan yerlerini,

karlar kraliçesini ev içlerinin,

tarihin sonsuz noktalama işaretlerini de...

Kaçalım kalık çalığışundan ve daha nelerden,

Ülkemizin kırmızı kayığıyla,

O döker yine suçunu,

Örtse de sisle ayıbını gece! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 132)

“Nilgün Marmara’nın son zamanlardaki haline ilişkin yazılanlar, intihar düşüncesinin onda nasıl doğduğunu ve nasıl yer ettiğini göstermektedir” (Sümeıra, 2007: 137). Yaşama tutunmak istemeyen Marmara için artık yolun sonuna gelinmiştir. Yaşamına son vermeden önce bunu okuyucularına duyurur:

Uzun bir kara kutuyum, ne kayıt

ölmeye başladıktan bu yana!

Bir su itiyim, taşlarla kuşatılmış.

gözüm sadedir ve temiz;

ve son sözümü üfleyeceğim hayalı ebenize

bir balığın ağzından,

torunlarınıza da bir avuç havyar.

Bir Kavindra yolsun bakalım sözcüklerimin telini

teleğini

cüz penceresinde oturukalmışken,

Siz de iyi kuyular

iyi kuyular dileyin ben-

denize. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 172*)



### 3. BÖLÜM

#### Şiirlerin Mukayeseli İncelenmesi

##### 3.1. Anneliğe Bakış, Baba Nefreti

Nilgün Marmara, annelik kavramına hiçbir zaman sıcak bakmamış ve anne olmayı hiçbir zaman istememiştir. Kadın anne olunca, “erkek egemen toplumun ve kocasının ücretsiz ev kölesi” (Michel, 1984: 65) haline gelir. Marmara, bu düşüncesini çocuk doğurmayarak savunur. Anne olmak, egemen hegemonik sistemin bir parçası haline gelmektir:

Anne, göbeği kıllı anne,

Kasığı kasıtlı anne!

Cüce sözlükler içinde olanaksız artık

Senin ilahilerini delmek! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 138*)

“Simone de Beauvoir (1993a), kız ile anne arasındaki ilintilerin karmaşık olduğunu, annenin kız çocuğuna kendi yazgısını benimsettiğini ve annenin bu yolla toplumdan öç aldığını belirtir” (247). Nilgün Marmara, annenin kızına işkence uygulayan bir varlık olduğuna inanır ve annenin baba ile birleşerek kendisine eziyet ettiğini belirtir:

Baba eve gelir ekmeğiyle, bıçağıyla

Evdedir anne kaşığıyla, sapıyla

Gözevinden vururlar onu,

Karartırlar etözünü. (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 169*)

“Ataerkil bir toplumda biyolojik olarak erkek oldukları kabul edilen bireyler, yaşamları boyunca ataerkil söylem, davranış ve pratikler bütünü tarafından çevrelenmiş olarak, bu erkeklik kodlarını, norm ve rollerini ‘erkek olma’nın koşulları olarak içselleştirirler” (Arık, 2016: 233). Norm ve rolleri içselleştiren erkek, baba olmanın gereğini çocuğuna ataerkil sistemin katı kurallarını uygulayarak yerine getirir. Katı kuralları babasının yerine

getirmesinden rahatsızlık duyan Nilgün Marmara, babayı otoritenin temsilcisi olarak görür ve babadan kaçmak ister:

Ey, yüzleri

bir babakuş gölgesine

çakılmış olanlar,

Üzgün adım, ileri marş! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 174)

Didem Madak, Nilgün Marmara'nın aksine anne olmayı ve anneye sahip olmayı özümsemiştir. Anne, Didem Madak poetikasının önemli yapı taşlarından birisidir. Annesini küçük yaşta kaybeden Madak, annesizliğini şiir yazarak, ev işleriyle uğraşarak kapatmaya çalışır. Madak'ın "yaralı benliği, annenin kaybıyla sonsuza kadar iyileşmeyecek, tamamlanmayacak gibidir" (Konuk, 2015: 64).

Kimi gün öylesine yalnızdım

Derdimi annemin fotoğrafına anlattım

Annem

Ki beyaz bir kadındır

Ölüsünü şiirle yıkadım

Bir gölgeyi sevmek ne demektir, bilmezsiniz siz bayım

Öldüğü gece terliklerindeki izleri okşadım (*Ahlar Ağacı*, 38)

Didem Madak'ın baba kavramına bakışı, Nilgün Marmara ile paralel özellikler taşır. Didem Madak, annesini kaybettikten sonra babası ile yaşamaya başlamış ve babası "Yusuf Bey eşinin ölümünden kısa bir süre sonra evlenmiştir" (Bilir, 2015: 25). Babasına olan nefreti, babasının başka birisiyle evlenmesine ve böylelikle annesinin aile içindeki rolünü sona erdirmesine, annelik rolünü bir başkasının üstlenmesine bağlanabilecek Didem Madak, babasının fotoğraflarına bile dayanamaz:

Mavi kareli gömleğiyle hatırladıkça babam.

Kırpıp kırpıp fotoğrafları, döküyorum başımdan aşağıya

Sanırım ben assolist oldum maviş anne

Şimdi mutluyum

Geçmişini mi yok ettin kızım diye soran

Bir babadan kurtuluşunu kutluyorum

Babana söyle, o gelmesin maviş anne (*Grapon Kağıtları, 21*)

Babasının varlığının ancak “annesinin var olmasıyla” gerçekleşeceğini söyleyen Didem Madak, bu yönüyle anne ve babayı bir bütün olarak gören anlayışı temsil eder:

Yaşasaydın, hayatının ortasına

Güller yığan bir adam olsun isterdim babam (*Grapon Kağıtları, 18*)

### **3.2. Mekâna Bakış Açıları**

Nilgün Marmara, ataerkil toplum içerisinde yalnızlığı benimseyen ve bununla da mutlu olan bir şairdir. Ataerkil toplumun kent içerisinde kadına uyguladığı mekânsal ayrımcılık, kentten uzaklaşmayı beraberinde getirir. “Mekân tasarımlarıyla kentsel alana yansıyan ayrışmalar, aslında yüzyıllardır süregelen kadın-erkek arasındaki eşitsizlik kavgasından doğmaktadır. Bu kavgada kadının konumu hep dezavantajlı olmuş, dışlanan, kenara itilen ve çoğu zaman ikinci sınıf vatandaş olarak algılanan kadın ataerkil toplumsal yapıdan kalma bir mirasla ‘azınlık’ olarak görülmüştür” (Oğuz ve Atatimur, 2008: 127). Nilgün Marmara, dışlanan bir azınlık olarak yeni mekanlar düşlemeye başlar ve göğe çıkarak yıldızla yaşamak ister:

Yıldız güzel yıldız

Gereksiniyorum kollarını doğmazdan önceden



ve ölüm sonsuzluğında

Boşluğu, dayanıksızlığı, kırılmanlığı

unutturacak o korkunç gücün

Gizlediğini sende Candaş Üzüntüdaş

Arkadaş Yıldız biliyorum (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 32)

Nilgün Marmara, ataerkil kapitalist sistemin kent üzerindeki dönüştürücü ve yıkıcı etkisinin farkındadır ve bu yüzden denizin saflığına sığınmak ister:

Bir Romen sarayının dürtüyor görkem bulutunu,

iç karanlığında yineliyorum

Görünümünü, kusan aslan başlarının

bakışımı çiçek tarhlarının

etkiye açık yaşımda-

oylumu sonsuz denize açılan

mermer alanla bütünlenen utku tahtının (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 13)

Didem Madak, mekâna bakış açısından Nilgün Marmara ile aynı duygu ve düşünceleri taşısa da birtakım farklılıklar göstermektedir. Didem Madak, yarı gerçek yarı hayali mekân tasvirleri yapmakla birlikte mekânı gerçeklerle de kurar. Madak'ın şiir öznesi, annenin ölümüyle mekânı düşünsel bir yer olarak tasvir eder:

Şimdi mucizevi bir yerdeyim

Muc'in ucuz evinde

Sanki mürekkebi rutubet olan bir kalem

Duvarlara hep senin resmini çiziyor

di’li geçmiş zamanda birçok resim

Hep gülümsüyorsun

Aklının ortasında mavi bir yıldız varmış gibi

Ve o yıldız karanlık bir şubat akşamında

Durmadan soluyormuş gibi (*Grapon Kağıtları,16*)

Didem Madak, hayali ve ütöpik hisler barındıran mekân tasarımının yanı sıra gerçek mekanlara da şiirinde yer verir. Mekânı yorumlamada İstanbul ve İzmir’de geçen yıllarının etkili olduğu Madak personası, mekânın biçimlendirdiği hayatları olduğu gibi okuyucularına aktarır. “Onun şehri ve sokakları hayat doludur” (Salman, 2015: 233). *Pulbiber Mahallesi* adlı şiir kitabı hayatın, yaşanmışlığın mekânsal göstergesidir:

Mahallemizde devamlı darbuka çalıyorlar

Erkes nedense asan’dan hamile

Düm-tek çocuklar doğuracak kadınlar bahara

Burada aşklar fena şahla, şahane aşkları

İncesinden sosyeteye bırakıyorlar. (*Pulbiber Mahallesi, 20*)

“Mekân, ataerkil düşünce yapısının vücut bulduğu ve kadının erkek-egemen dünyadaki yerinin ikilemlerle pekiştirildiği bir işlev üstlenmiştir” (Oğuz ve Atatimur, 2008: 128). Mekânsal ikilemlerin açtığı ve kadını ötekileştirdiği yaralanma süreci, Madak şiirinde vücut bulur:

Acı yok bizim mahallede sanki hiç olmamış

Yalnız şarkılara fazla pulbiber atıyorlar.

“kimbilir” çocuklar doğacak bahara

Babası canı cehenneme çocuklar

Pulbiber taneleri yapışmış dudaklarına

Saate bakıyorum düm-tek düm-tek ilerliyor  
Baharat kavanozunda bir akrep buluyorum kimsesiz  
Küfrediyor yelkovana, bensiz ne cehenneme gitti bu hayta!  
Karaköy vapuru bize uğramadan gitmiyor asla  
Bir elma tıkıp ağzına yolluyoruz, çok bağırmasın maksat  
Sebepsiz kederlerdeyiz Leman'la  
Bağırıyoruz esasında sustuğumuzda  
Düdüğüz biz, düdük, valla billa! (*Pulbiber Mahallesi, 20*)

### **3.3. Yabancılaşma/Varoluş/Ölüm**

“Yabancılaşma, insanın varoluşunu anlamlandırmak için hem kendisine hem de doğaya yönelmesi sonucunda ortaya çıkmış ve insanın ya farkındalığını artırmış ya da büsbütün kendisine ve çevresine karşı mesafeli konuma getirmiş bir olgudur” (İlhan, 2012: 41) “Benlik yitimi, kaygı durumları, kuralsızlık (anomi), umutsuzluk, kişiliksizleşmek, köksüzlük, yalnızlık, iletişimsizlik, anlamsızlık, amaçsızlık, değer ve inanç yitimi” (Özbudun-Markus-Demirer, 2008: 39) olarak da tanımlanan yabancılaşma, Nilgün Marmara şiirinde varlık alanlarının yok edilmesiyle ve varlığın “tiksinç” bir unsur olarak resmedilmesiyle sunulur. Aidiyetsizliğin ve benimseyememenin açtığı yaralar, Nilgün Marmara’yı köksüzlüğe yönlendirir:

Bir neden yabancıya?

Bir neden yerleşige?

Bir neden yerleşik yabancıya? (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 15*)

Nilgün Marmara, ölümü bir ulaşılmaması gereken bir mekân olarak görür ve yaşamdan kaçır. Bu kaçış ve “inançsızlık ise, onun yaşamdan tiksinesine yol açmış, Marmara’yı yaşarken bir ölüye çevirmiştir” (Köycü, 2004: 5). Dünyaya fırlatılmış olduğunu düşünen Marmara, yaşarken ölü gibi davranmak yerine intiharı seçer ve “kendi ölüm törenini” kendisi yazar:

Biri kalabilir binlerce törenden sonra,

Sondan bir önceki mezar yazıtını yaratmaya,

Bu dirime olan şükran borcudur,

Yazıt, kederli çiçeklerin çiyiyle,

Sona eren toprağın eski suyuyla yazılır.

Ve biri kalabilir, yalnız kendi hatırı için –

tüm mitleri, yorumları, tarihi ve insanın

gereksinimlerini tanıyan hatırı-

Sayısız ölümü yavaşça adımlar, şaşar;

Kim? Omuzlarda billur güller mi taşınır?

Kimin? Son inancı hangi parmaklar imleyebilir? (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 49)

“Montaigne, ölümü ve intiharı ‘fırtınalı denizde sığınılacak bir liman’ olarak nitelemektedir” (Montaigne’den aktaran Sümeyra, 2007: 18). Fırtınalı denizin akıntısına kapılmak istemeyen Nilgün Marmara için tek çıkış ve kurtuluş yolu, limana sığınmaktır. O limanda ruh ortağı Sylvia Plath onu beklemektedir:

Nasıl bir ölüm hazırladılar sana

Sylvia

Bu maç odalarında

Pencere maç

Maç kaynar tencerede

Kanallar buz tutmuş

Kaç güç çalıştı gün gece

Sokmaya başını

Havagazı fırınına. (*Kağıtlar*, 9)

Didem Madak, Nilgün Marmara gibi ölüm isteği ve varoluş bunalımını hayatının merkezinde tutmaz. Hayatında gel-gitler yaşar. Annesinin ölümüyle sarsılan Didem Madak, belirli bir süre ölümü düşler:

Günler Külkedisi, akşamları kömür yakıyoruz

Hikâyeme bir hayat yazmak istiyorum

Pek de inandırıcı olmayan

Hayatıma bir ölüm. (*Grapon Kağıtları, 60*)

Didem Madak, dönem dönem ruhunun gel-gitlerini şiirlerine açıkça yansıtır. Varoluşu anlamlandıramama kıskacına zaman zaman yakalanan Madak'ın şiir öznesi, bundan kurtulmak için “çocuklaşmak” ister:

Kayboluşumun beşiğini sallıyorum bu akşam

Büyüyor yavaş yavaş

Sırtında parmak izleriyle zamanın

Bir tekir kedi ile beraber

Seyrediyorum hayatı:

O meleklerin cebinden düşen anahtardı,

Son zikrin halkası

Allah'ın son hatırası

O bizim kaçırdığımız fırsattı

Uğurböcekleriyle parmak uçlarında

Küçümsedi hep ona olan aşkı

Gözünün yaşına bakmadan şimdi ben

Kovuyorum ihtiyarı (*Grapon Kağıtları, 56*)

Didem Madak, evlendikten ve çocuk sahibi olduktan sonra ölümü “düşlemez.” Poetikasındaki ölüm anlayışı zamanla değişir. Madak ataerkil kapitalist sistemin kadını ölüme sürüklediğini düşünür ancak ölümün önemsiz olduğunu sarkastik bir dille okuyucuya aktarır:

Ölüm neydi sanki o zaman

Bir önseziden başka.

Evden kaçabilirsin çocuk,

ama kaderden asla! (*Grapon Kağıtları*, 57)

### **3.4. “Kadınlık” Halleri (Evlilik, Bedenin Sömürülmesi)**

“Modern iktidar, ikilikler inşa ederek ara formları ve süreçleri ortadan kaldırır, norm olanı işaret eder. Françoise Heriter tarihteki ilk ikiliğin erkek ve kadın arasındaki ayırmadan yola çıkılarak oluşturulduğunu söyler. Sonrasında kurulan ikilikler bu ayırma dayanılarak oluşturulmuştur. Bu nedenle, ruh-beden, rasyonel-duygusal, özel-kamusal, heteroseksüel-homoseksüel, doğal-siyasal, güzel-çirkin gibi pek çok ikiliğin yeşerdiği, yaşamın bu ikilikler temelinde hiyerarşik olarak kurulduğu ayrımcı düşüncelerin erkek egemenliğine dayandığını söylemek mümkündür. Nitekim ruh erkekle, beden kadınla özdeşleştirilir; erkek dölleyen tohumları, kadın döllenen toprağı temsil eder” (Elçik, 2016: 194). Nilgün Marmara, kadını bedenle eşitleyen ataerkil sistemin karşısındadır, kadın bedeninin sömürülmesini eleştirir ve kadını “çalışkanlığı” ile anımsar:

Onun bedeni bir tımarhane.

İçinde çok işçi, deli ve çalışkan! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, 159)

Baskının ve ayrımcılığın temsilcisi konumundaki ataerkil toplum, kurallarıyla ve dayatmalarıyla kadını nesne konumuna hapsetmiştir. Nilgün Marmara, bu durumun kadında psikolojik sıkıntılara neden olabileceğini ve kadının ikilemlerle bunalım yaşadığını itiraf etmiştir:

Onun bedeni bir kule.

İçinde çok basamak, karanlık ve nemli.

Güldürerek çıkarır merdivenlerden

Ağlatarak indirir aşağı! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 159*)

Didem Madak, kadının beden üzerinden sömürülmesi noktasında Nilgün Marmara ile aynı düşünceyi taşır. Kadını edilgenleştiren ve hapseden ataerkil sistemin beden anlayışını yerer ve kadının ayakta kalabileceğini “kulenin tarihini” anımsatarak okuyucusuna duyurur:

Bu mahalleye Cenevizlilerden kalmışım

Bir elli santimlik bir kule olarak

Ferman tarihine

Göğe doğru uzanan bu beden de bizimdir icabında. (*Pulbiber Mahallesi,21*)

Nilgün Marmara, evliliğin ataerkilliğin bir yansıması olduğunu düşünür. Marmara, evliliğe karşı olsa da çevresinin ve ailesinin baskısıyla evlenir. Evlilik, varlığını yok etmek isteyen Marmara için toplumsal dayatmalar zinciridir. Evlilik, kapitalist sistemin kadını köleleştirdiği bir süreçtir. Marmara'nın şiir öznesi, evliliği ‘gösterişlerle dolu’ bir unsur olarak görür:

Çok ünlemler yaşamalar o

Geçmiş sesini unutturuyor

Doygun çan kırıldı bir kez

Sıçra Unicorn! (*Daktiloya Çekilmiş Şiirler, 117*)

Didem Madak, hayatı boyunca iki kez evlenmiş ve bir çocuk annesi olmuştur. Didem Madak evliliğin dayatmalar zinciri olduğunun bilincindedir ancak annesizliğin bilinç dışında yaratmış olduğu boşluk onu çocuk sevgisine ve evliliğe yöneltmiştir. Aşk ve evlilik onun şiirinde zaman zaman “isyan

edilen bir kurum” olarak göze çarparken zaman zaman da kendini teslim ettiği bir “mahremiyet dünyası” olarak okura sunulur.

Didem Madak’ın evliliğe bakış açısı, Nilgün Marmara’nın evlilik kurumuna bakışından farklıdır. Ataerkil sistemin evlilik anlayışının uygulamaları olan ücretsiz ev içi emeğin unsurları, ütü yapmak, yemek yapmak, vs. Didem Madak için “mutluluğa çıkan bir kapıdır.” Ancak bu kapının açılması acıyla sonlanır:

Seni sevince pazara çıktım sevinçten

Enginar aldım ‘süper enginarlar’ diye bağırان adamdan

Oturup ağladım sonra, şaşırıdın.

Bu ‘süper’ oluştta canımı acıtan bir şeyler vardı.

Canımın acısıydım (*Grapon Kağıtları*, 43)

### 3.5. Dil

Nilgün Marmara, varoluş sancısı ve cinsiyetsizliği savunsa da dil konusunda fikirlerinde zamanla değişiklik gözlemlenir. Marmara, kadın dilinin otoriteleşen heteroseksüel dilin yerini alması gerektiğini düşünür ancak kadın dilinin hâkim kılınması için harekete geçmez:

“[K]adın önce kendi adıyla, sonra da yazısıyla özdeşleştirdiği öz kişiliğine ait hiçbir şeyi ek vermemeyi kendisine zorunlu kural edinmişti. Sonunda ne türlü olursa olsun, yazı yazmaktan vazgeçti.” (*Defterler*, 345)

Didem Madak, kadının dil ve yazın dünyasında öteki olarak konumlandırılmasını istemez. O, “kadınları şekillendiren ve tanımlayan geleneksel kadınlığın sınırlarını aşmayı deneyen bir şiir dili arar” (Direnç, 2015: 130). Kadınların hâkim olan hegemonik dilin etkisini kırarak gelecekte yazarlık konusunda çok önemli mesafeler katedeceğini söyler:

“Bu dünyaya, yemeğin pişmesini, bebeğin doğmasını, çamaşırların kurumasını beklerken, çamaşırların kurduğunu, yemeğin piştiğini ve bebeğin doğduğunu yazan bir kadının gelmesini diliyorum. Ayrıca bunları yaparken



aklına mukayyet olmasını istiyorum. Ayrıca bebeğe de iyi bakmasını diliyorum. Bir gün bu olacak.” (*Pulbiber Mahallesi*, 83)

Berna Moran (2008) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında kadının eline kalem alarak yazarlığa soyunmasının yalnızca yakışsız bir davranış değil; aynı zamanda doğaya karşı gelmek, yerini bilmemek, küstahlık yapmak olarak algılandığını belirtir (257). Hâkim erkek edebiyatının ve dilinin bir şey üretmediğini düşünen Didem Madak, bu algıyı kırmak ister ve “roman kahramanlarından hamile kalarak” kadının yazınsal üretkenliğini vurgular, erkek yazınıyla dalga geçer:

O gün içime çok şarap döktüm

O gün içime çok kahve döktüm

Sanırım lekelerin ülkesine gelin gidecektim

Zamanın başı bacaklarımın arasından çıkmıştı

Galiba yine doğuruyordum

Bu sefer melek biçiminde bir bebek

Bir daha sefere yürek, en son bir kelebek.

Kendimi Hz. Meryem’in Pulbiber Şubesi gibi hissediyordum.

Tüm zamanların kanatlanıp uçuyordu

Rahmin kadar konuşuyorlardı bana

Hamile kalıyordum oysa durmadan roman kahramanlarından (*Pulbiber Mahallesi*, 31)

“Sessizliği konuşurmak” (Duras, 2014: 20) için harekete geçen Didem Madak, kadının dil hakimiyetinin kılınması için tüm dillerin sahiplenilmesi

gerektiğini söyler. Böylece “zayıf kadın figürü, kadının da edebiyatta görünürlük kazanmasıyla değişecek ve edebiyat, erkeğin kadın karşısında kullandığı ‘güç gösterisi aracı’ olmaktan çıkacaktır” (Şengül, 2016: 208).

Yetki belgelerimizi yakıyoruz sokaklarda

Mor külleri savunuyoruz

Çok mutluyuz.

Eksenimiz yok, kolanlarımız çatlak

Kömürlük penceresi dilinde

Kuyruğu kesik kedi dilinde

Kırmızı tırtıl dilinde

Bulabildiğimiz ve bilebildiğimiz dillerde yazıyoruz

Bu diller bizim! (*Pulbiber Mahallesi, 62*)

## SONUÇ

Türk edebiyat tarihinde ve eleştirisinde “kadın” şairlerin şiirlerine yönelik değerlendirmeler, belirli konular üzerine temellendirilmiştir. Erkek egemenliğinin tüm alanlarda olduğu gibi edebiyatta da etkili olması, kadın şairlerin şiirlerinin analizlerinin incelenmesinde eksikliklere sebep olmuştur. Bunun yanı sıra günümüzde sosyal medyanın etkisiyle kadın şairler üzerinde çeşitli yorumlama ve değerlendirmeler ortaya konulmuş, bu yorumlamaların nitelik bakımından önemli çalışmalar olmadığı gözlemlenmiştir. Bu tezde 80 kuşağı şairlerinden Nilgün Marmara ile 90 kuşağı şairlerinden olan Didem Madak’ın poetikaları, şiirlerindeki izlekler üzerinden feminist teori bağlamında karşılaştırmalı incelenmiş; şiirlerdeki varoluş, yabancılaşma, ölüm, evlilik, sistem eleştirisi, kadın yazını ve dili, mekân, bedenin sömürülmesi, ev içi emek, kadınlık halleri izlekleri çözümlenmiş ve ataerkil söylemin şiirler üzerindeki etkileri incelenmiştir. Nilgün Marmara ve Didem Madak’ın poetikaları, günümüzde “popülerleştikleri” alanlarda, kimi dergilerde ve sosyal medyada yaygın şekilde feminist olduklarına dair görüşlerinden yola çıkılarak değerlendirilmiş, iki kadın şairin şiirlerindeki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Tezin giriş bölümünde feminizmin tanımı ve tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ele alınmış ve önceleri toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkan feminizmin zamanla siyasi ve politik bir düşünüşe dönüştüğü vurgulanmıştır. Feminizmin tarihi, üç dalga ile açıklanmaya çalışılmış; bu üç dalganın çıkış noktaları ve dünya üzerindeki etkileri anlatılmıştır. Feminizmin çeşitli görüşlerden yola çıkılarak zamanla ayrıştığı ve teoriler şeklinde devam ettiği üzerinde durulmuştur.

Tezin birinci bölümünde Didem Madak’ın hayatı, edebi şahsiyeti anlatılmış; Didem Madak’ın hayata bakış açısı, toplumsal konumu, şiir anlayışı, etkilendikleri şairler ele alınmıştır. Didem Madak’ın ruh dünyasının annesizlikle yoğurulması, şiirlerinin ana kaynağı olarak gözlemlenmiş ve annesizliğin şairin hayatına etkisi anlatılmıştır. Birinci bölümün devamında Didem Madak’ın şiirleri feminist bağlamda incelenmiştir.

Birinci bölümün devamında Didem Madak'ın poetikası feminist teori ve toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmiştir. Didem Madak'ın poetikasının en önemli izleği annesizliktir. On üç yaşında annesini kaybeden Didem Madak, bu boşluğun kendisine vermiş olduğu yarayı şiir yazarak kapatmaya çalışmıştır. Annesini özlediğinde şiir yazan Madak öznesi, anneye seslenmiştir ancak cevap alamamıştır. Madak'ın personası, annenin yokluğundan ötürü ölüme sığınmak ister.

Annesinin ölümüyle içe kapanık bir kadına dönüşen Didem Madak, “kadın” kimliğinden sıyrılarak rahatlamak istemiştir. Madak, tasavvuf kitapları okuyarak ve kapalı giysiler giyerek isteğini gerçekleştirmeyi denemiş, psikolojik rahatlamayı sağladıktan sonra eski hallerine dönmüştür.

Feminist teorinin anneyi kız çocuğu üzerindeki baskı aracı olarak gören anlayışı, Didem Madak şiirinde kendine yer bulmaz. Didem Madak, anneyi baskı unsuru olarak görmemiştir ve her zaman sevgiyi hatırlatan bir imge olarak kullanmıştır. Madak öznesi, anneyi sahiplenen bir kadın profili çizmiştir.

Didem Madak, ev içerisindeki aile hayatının annenin varlığıyla devam edeceğini söylemiştir. Kız çocuğunun annesinin himayesi altında eğlenceli bir ev hayatı yaşayabileceğini belirten Madak, oyuncak bebekleri anneye özdeşleştirerek oyuncak bebeğin annesi olmak istemiştir. Bu özdeşim, toplumsal cinsiyet rolleri ile yetiştirilen pek çok kız çocuğunkinden farklı olarak annenin yokluğundan kaynaklanan eksiklik halini gidermenin bir yolu olmuştur ve bir anlamda rol model olarak da özlenen anne ile özdeşleşmeyi anırtır.

Didem Madak, Nilgün Marmara'nın poetikasında olduğu gibi babayı istemeyen, kapı dışarı eden bir anlayışı okurlara sunmuştur. Annesinin ölümünden sonra babasıyla yaşayan Didem Madak, babasının yeniden evlenmesiyle ona düşman olmuştur. Zira babanın yeniden evlenmesi “üvey anne”yi var kılarak annenin dünyevi varlığının sonsuzluğunu tehlikeye atmış, çocuğun aidiyet hissettiği ailenin üyelerini değiştirmiştir. Madak'ın bu yeni üye ile kurulan aile düzeninde annesinin olmamasını kabullenemediği de söylenebilir. Madak'ın şiirinde babanın varlığı, annenin var olmasıyla

gerçekleşmiştir, anne yoksa baba da olmamıştır. Madak personası, babayı fotoğraflarda bile görmek istememiştir.

Didem Madak, şiirlerinde mekânı gerçek ve hayal ikileminde inşa etmiştir. Mekân anlayışı şairliğinin ilk dönemlerinde hayallerle kurulu olan Madak, anne özlemini mekanla bütünleştirmiştir. Annenin ölümüyle birlikte dünyada istediğini bulamayan Madak öznesi, hayali mekanlar kurgulamaya başlamış, “muc’ın ucuz evi” gibi farklı imgeler üretmiştir. Annenin ölümünden sonra anne ile yaşanan yerlere gitme veya bu yerleri anımsama duygusu onun şiirlerinin temel izleklerinden birisi olmuştur. Didem Madak şiirinde bu duygunun açığa çıkması, “Burdur Gölü” gibi anneyle vakit geçirilen mekânların kullanılmasıyla gerçekleşmiştir.

Didem Madak, şiirlerinde İzmir ve İstanbul’u mekân olarak sıkça kullanmıştır. Özellikle İstanbul Beyoğlu ilçesinin Kuledibi semtine yerleştikten sonra mekân anlayışı somut bir nitelik kazanmıştır. Son şiir kitabı *Pulbiber Mahallesi*, Madak öznesinin mekân anlayışındaki değişikliğin göstergesidir. İstanbul’un kalabalık, heyecanlı ve boğucu kimliği, onun şiirinde açıkça verilmiştir. Aşk, dostluk, ev işleri Madak’ın tasarladığı bu mahallede gerçekleşmiştir. Didem Madak, içerisinde bulunduğu toplumdan uzakta durmamış, hayatın günlük telaşı içerisinde olan ne varsa dişil bir sesle şiirine yansıtmıştır. Kadının toplumda birey olarak kendi değerlerini koruması ve daha da güçlendirmesi Madak şiirinde sıklıkla vurgulanmıştır.

Kadını ev içine hapseden ataerkil sistemin uygulamaları, Didem Madak öznesini zaman zaman edilgen bir tutum izlemek zorunda bırakmıştır. Didem Madak, egemen özne olan erkeğin kamusal alandaki üstünlüğünü kabullenen bir anlayışı benimsemek zorunda kalmıştır. Hegemonik sistemin tüm parçaları ve uygulayıcıları, kadının kamusal ve özel alanda ikinci ya da öteki olarak konumlandırmıştır. Madak, bu anlayışın yıkılabilmesi için kadınların birlik olmasını istemiştir. Madak’a göre kadın, ev içine hapsedilen bir anlayışı benimsememelidir, her alanda özgürlüğünü sağlayabilmelidir.

Didem Madak’ın feminist tavrının belirtilerinin en önemli olduğu ve açığa çıktığı izlek, kadın dili ve edebiyatı hakkındaki düşünceleridir. Didem Madak, kadınların kendi yazınını oluşturabilmeleri için çaba göstermeleri

gerektiğini söylemiştir. “Kadınların yazı geleneğinden yoksun olması ve erkeklerin kayda değer bir kadın yazar olmadığı” tezini çürütmeye çalışmıştır. Kadının, hegemonik yazın alanında yahut edebiyatın erkek yazarların metinlerinden erkek eleştirmenlerce seçilmiş kanonunda gülünç ve eksik yönleriyle anlatılmasına son verilmesini isteyen Didem Madak, erkeğin arzularını kadını nesneleştirerek anlatan dil anlayışını yermiştir. Kadını alaycı ve indirgeyici bir tavırla sunan ataerkil kapitalist toplum ancak kadının aklını korumasıyla ve kullanmasıyla yenilgiye uğratılacaktır. Kadının sadece çocuk doğurma ile hapsedildiği imge dünyasında “rahmin kadar konuş” denilen kadının sanatsal metinler oluşturarak sadece çocuk değil, sanatsal metinler de üretebileceğini vurgulamaya çalışmıştır. Madak öznesi, kadının edebi metin üreterek bu ön yargıyı kırabileceğini göstermek istemiştir.

Didem Madak, erkeklerin kapitalist düzende oluşturdukları bağımsız kanon oluşturma düşüncesinin kadınlar için de geçerli kılınmasından yanadır. Geleneksel kuralların belirli bir düzen içerisinde kadını kafeste tuttuğu ve kadının dertlerini görünür kılmayan bir kanon anlayışı, kadının erkeklerden bağımsız bir kanon kurmasıyla yıkılacaktır. Didem Madak, bağımsız kanonun ilk önce dil ve edebiyat alanındaki sistemin yıkılmasıyla kurulacağını düşünmektedir. Madak, tüm kadınları birlik olmaya çağırır ve dünyadaki tüm dilleri sahiplenir. Madak’a göre tüm dilleri sahiplenmek ve bunu edebi alanlarda kullanmak, tarih, siyaset, ekonomi ve hukuk gibi alanlarda da üstünlük kuran erkeği mağlup edecektir.

Didem Madak, kadın dilinin hâkim kılınması için çabalarken bir yandan da özeleştirici yapmıştır. Madak öznesi, ölümünden sonra kâğıdın, kalemin başına kimin oturacağını ve bu ayaklanmayı kimlerin devam ettireceğini sorgulamıştır. Kadının cesaretli olması gerektiğini düşünen Didem Madak, kadının artık sadece edebi eserlerde erkek tarafından çizilen bir nesne konumundan çıkmasını ve şiir, roman yazan bir kadın yani özne konumuna gelmesi gerektiğini okurlarına sunmuştur. Kadının bilinçli bir özne konumuna yükseltilmesi, çeşitli metaforlarla Madak şiirinde yer almış; bodrum katları, gecekondu, karnabahar kızartan kadınlar şiirlerinin kahramanları olmuştur.

Türk toplumunun aşına olduğu ancak çoğunlukla yok saydığı kadın cinayetleri, Didem Madak şiirinde sarkastik bir dille verilir. Toplum tarafından örtbas edilen kadın cinayetleri, toplum eleştirisiyle okura sunulmuştur. Kadın cinayetlerinin artık durdurulmasını isteyen Didem Madak, kadının çeşitli alanlara hâkim olarak toplumun duyarsızlığını kırabileceğini söylemiştir. Kamusal ve özel alanda sesini duyurabilen kadın, cinayetlere engel olmak için tüm imkanlarını kullanmalıdır.

Didem Madak, kadın cinayetlerini sorgularken kadınların kolektif bir hareket oluşturmasını istemiştir. Kadının artık edilgen bir konumdan kurtulmasını ve toplumda var olabilmesi için gerekirse illegal olmasını tavsiye etmiştir.

Didem Madak'ın feminist anlayışının belirtilerinden birisi de 'cadı' imgesini kullanmış olmasıdır. Madak öznesi, ataerkil anlayışın bağımsız kadını 'cadı' ile eşdeğer gören anlayışını eleştirir. Feminist eleştirinin ve kadın çalışmalarının sonucunda cadı imgesi olumlu bir anlama kavuşturulmuş ve Didem Madak da feminist teorisinin değiştirmiş olduğu bu imgeyi güçlü kadın tasviriyle şiirinde kullanmıştır.

Bireyin kaotik düzende istediklerini gerçekleştirememesi, bireyi kozmosa karşı yabancılaştırmaktadır. Didem Madak, hayatının bazı dönemlerinde yabancılaşma olgusunu yaşayan bir şair olmuştur. Annesinin ölümüyle içine kapanık ve çevresiyle iletişim kurmakta sıkıntılar yaşayan Madak, hayatındaki haksızlıkları ve sarsıntıları kırılmalı bir söylemle dile getirmiştir. Kapitalist düzenin renkleri yok ederek ara renge mahkûm ettiği kentli aydın, bunalıma girerek bulunduğu düzenden kaçmak eğilimindedir. Bu kaçma eğilimi, Didem Madak şiirinde nesnelere ve hayvanlara yönelerek köreltilmeye çalışılmıştır.

Didem Madak'ın şiir kişisi, ölümü sıradan bir olay olarak görmüştür. Ölüm, Didem Madak şiirinde kaderle bütünleştirilir, birey onun karşısında çaresizdir ama olağandır. Annesinin ölümünden sonra ölümü düşleyen Madak personası, ikinci evliliğinden ve anne olduktan sonra bu olguyu şiirlerinden çıkarmaya başlamıştır. Çocuk yaşta annesini kaybeden Didem Madak, kızının da kendisi gibi annesiz büyümesini istememiştir. Kızının adını Füsün koyan

Didem Madak, 38 yaşında hayatını kaybeden annesinin adını yaşatmak istemiştir.

Kadın emeği ve kadın bedeninin değeri, Didem Madak poetikasında başkaldırının sembolüdür. Kadın bedenini sömürü aracı haline getiren ataerkil tarihin ve söylemin karşısında, kadın bedeni Galata Kulesi'ne benzetilmiş ve kadının da tarihte hep var olduğunu söylemiştir.

Didem Madak, poetikasında kadını hayatın tüm alanlarında görünür kılabilmek için "Zeyna" imgesini gerektiğinde kendisine yardım eden bir savaşçı olarak kullanmıştır. Zeyna, savaşçı özellikleriyle patriyarkal sisteme karşı kadın haklarını savunan bir kahraman olarak Madak şiirinde kullanılmıştır.

Didem Madak, hayatı boyunca iki kez evlenmiş ve bir çocuk dünyaya getirmiştir. Didem Madak evliliğin dayatmalar zinciri olduğunun bilincindedir ancak annesizliğin bilinç dışında yaratmış olduğu boşluk onu çocuk sevgisine ve evliliğe yöneltmiştir. Aşk ve evlilik onun şiirinde zaman zaman "isyan edilen bir kurum" olarak göze çarparken zaman zaman da kendini teslim ettiği bir "mahremiyet dünyası" olarak okura sunulmuştur.

Didem Madak'ın şiir dili, öyküleyici anlatımın ağır bastığı ve günlük dilin kullanıldığı üslupla oluşturulmuştur. Şiirlerinde eril söylemin karşısında "dişil sesiyle" Didem Madak, alışılmışın dışında metaforlarla şiirini kurmuştur.

Tezin ikinci bölümünde varoluş sancısı yaşayan Nilgün Marmara'nın hayatı ve edebi şahsiyeti hakkında bilgiler verilmiş ve Marmara'nın şiirleri feminist bağlamda incelenmiştir. Türk edebiyatında son dönemde okurların severek okuduğu ve feminist olduğu kanısına vardıkları Nilgün Marmara, ölüm ve yabancılaşma ağırlıklı izlekler kullanmış; dil bakımından oldukça farklı bir anlayışı benimsemiştir. Karamsarlığın tüm benliği sarmalayıp çevrelediği bir bilinç durumu, Nilgün Marmara'nın şiirlerindeki en önemli özelliklerinden biridir. Ölüm ve karamsarlık, şiirinin söylem bakımından çözümlenmesi açısından baskın iki temadır, bu iki temanın ağırlıklı kullanılması Marmara'nın eril dil ve söylemi eleştirme noktasında edilgen bir tutum ortaya koymasına



neden olmuştur. Nilgün Marmara, ölümü ulaşılması gereken bir mekân olarak ya da mutluluk kaynağı olarak görmüştür. Çocukluğundan beri başarılı ve sorgulayıcı bir eğitim hayatı süren Nilgün Marmara, bulunduğu kentten ve insanlardan kaçma eğilimindedir. Marmara, doğumu bir sancı olarak görür. Marmara'ya göre ölüm, doğumun başlangıcıdır. Varlığının tanımını hiçlikle yapan Nilgün Marmara'ya göre ölüm dünyada var olmanın bir başka yoludur.

Nilgün Marmara'nın ölüm temasını ağırlıklı olarak benimsemesinde siyasi ve sosyal olaylar etkili olmuş, bununla beraber Sylvia Plath'ı incelemesi ve tanınması onu ölüm izleğine daha çok yaklaştırmıştır. Sylvia Plath'ın ataerkil söylemin ve uygulamaların ağırlığını kaldıramaması sonucunda intihar etmesi, Nilgün Marmara'nın hayat görüşünün daha da kötümserleşmesine sebep olmuştur. Lisans tezini Sylvia Plath üzerine yazan Nilgün Marmara, “insanlığın tiksiniç yönlerini imha edemediği” için intihar yolunu seçmiştir. Kadını doğayla ve duyguyla özdeşleştiren ataerkil kapitalist sistemin eleştirisini yapan Marmara, doğaya kaçma eğilimindedir. Doğanın da kirli olduğunu düşünen Marmara'ya göre doğadan başka sığınılacak bir yer kalmamıştır. Feminist teorinin “kadın doğulmaz kadın olunur” yargısını benimsemeyen Nilgün Marmara'ya göre kadın ve erkek bütünleşip kozmosu kirletmekte ve menfaatleri çerçevesinde beraber hareket etmektedir.

Nilgün Marmara'nın ölüm izleğini benimsemesinin ve intihar etmesinin nedenlerinden birisi de siyasi ve toplumsal olayların kötücül sonuçlarına şahit olmasından ileri gelir. 12 Mart 1970 muhtırası ve 12 Eylül 1980 darbesi onun çocukluk ve gençlik yıllarına denk gelmektedir. Çocukluk yıllarında görülen baskıcı ortam ve sokak çatışmaları, onu nihilizme sürüklemiş ve ruhunun basamaklarında ölümün başat bir öge olarak var olmasına sebep olan unsurlardan birisi olmuştur.

Kapitalist sistemin uygulamalarıyla her şeyin metalaştırılması, Nilgün Marmara'nın ölüm temasının oluşumunda önemli etkenlerden birisidir. Yozlaşmış değerler sistemi ve bireyi saran katı kurallar dizgesi, Marmara'yı aidiyetsizliğe sürüklemiştir. Hiçbir yere ait olamamanın verdiği buhranın yansımaları, onun poetikasının temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir.

Nilgün Marmara anne ve baba figürünü çocuğuna baskı uygulayan, onu ev hayatına hapsedmeye çalışan bir imge olarak verir. Baba, patriyarkanın tüm uygulamalarının sözcüsüdür. Baba, yaptıklarıyla çocuğunun düşmanı haline gelmiştir. Marmara, anneyi de arzulamaz, sevmez ve ötekileştirir. Anne baba ile birlikte çocuğuna işkence uygulamıştır. Nilgün Marmara anne ve babanın toplumun ailelere yüklediği norm ve değerleri yerine getirmeyi vazife edindiğini söylemiştir, bu yönleriyle anne-babadan uzak durulması gerektiğini vurgulamıştır.

Nilgün Marmara, anne olmaya ve annelik ritüellerine tamamen karşı çıkmış ve çocuk sahibi olmamıştır. Marmara'ya göre anne olmak hegemonik eril değerler sisteminin istediği bir bireye dönüşümün başlangıcıdır. Hegemonik sistemin yönettiği bir birey olma serüveni, Nilgün Marmara'nın benliğinde rahatsızlığa neden olur. Geleceğini kendisinin tayin edebileceğini vurgulayan Marmara, anneliğin göstergesi olan çocuğu da şiirinde sadece saflığın sembolü olarak kullanmıştır. Anne ve çocuk arasındaki koşulsuz sevgiden kaynaklandığı varsayılan bağ Nilgün Marmara şiirinde görülmez, ona göre çocuk bu dünyada eziyet görecektir. Ataerkil eril değerler sisteminin yarattığı mutlu aile miti, Nilgün Marmara'nın şiirinde reddedilir. Donovan'ın (2016) Gilman'ın *The Home (Yuva, 1903)* adlı eserine atfen belirttiği gibi “bir kurum olan yuva, kadını sınırlayan ve toplumsal evrimleşmeyi yavaşlatan eskimiş bir sistemdir; hatta kadınların gelişimini engellediği için toplumsal ilerlemenin de hızını keser (103). Marmara'nın aile, yuva, annelik gibi hegemonik eril ahlakın olumladığı değerlere karşı geliştirdiği ayrık ve pesimist bakış Gilman'ın geliştirdiği tezi anımsatır.

Toplumda erkeğin kadın üzerindeki zorbalıkları, Nilgün Marmara şiirinde karşımıza çıkar. Nilgün Marmara toplumun kadın üzerindeki baskı, işkence ve zorbalıkları yüzünden kentte yaşamak istememiş ve ütopyik hisler barındırmaya başlamıştır. Kentli aydın bunalımı yaşayan Marmara, bu bunalımın çıkış noktasını yıldızlara sığınmak, denizle bütünleşmek olarak görmüştür. Modernizmin getirmiş olduğu parçalanmışlık hali, Nilgün Marmara'yı sarmıştır ve bu parçalanmışlık hali onu intihara sürüklemiştir.

Nilgün Marmara poetikasında kadın bedeni ataerkil sistemin sömürü aracı haline getirilmeye çalışılan bir unsur olarak verilmiştir. Marmara, kadın bedenine sahip olmak ve kadın bedenini arzuları çerçevesinde kullanmak isteyen hegemonik sistemin eleştirisini yapmıştır ve kadın bedeninin önemini vurgulamıştır. Marmara'nın poetikasında kadın bedeni iki şekilde ele alınmıştır. Kadını ele geçirmek için onun bedenini kullanmak isteyen patriyarkaya isyan ve yabancılaşma sonucunda bedeninden kurtulmak isteyen bir şiir kişisi, Marmara poetikasında okuyucuya sunulmuştur. Nilgün Marmara, insan bedeninde olan “tıksınçlığın” bireyin vücudunu doğramasıyla ortadan kaldırdırabileceğini söylemiştir.

Nilgün Marmara, ataerkil toplumun değerlerini benimseyen kadınların kurtarılmaya arzusu olarak gördükleri evlilik kurumunu kadını daha da ötekileştiren ve sömüren bir sistemler bütünü olarak görmüştür. Evlendikten sonra ev içine hapsedilen kadın, erkeğin himayesi altına girerek özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Evlilik kurumunu kölelik süreci olarak değerlendiren Nilgün Marmara, toplumun erkeğe verdiği ayrıcalıkların sonlanmasını istemiştir. Nilgün Marmara, çevre baskısıyla evlenmiş ancak evliliğinde mutlu olamamıştır.

Nilgün Marmara, poetikasında kadını ev işleriyle uğraşan, çocuk doğuran ve emek harcayan varlık olarak resmetmiştir. Kadın, bu yönleriyle ataerkilliğe teslim olmuştur ve nesneleştirilmiştir.

Kadını öteki konumuna düşüren ve yeri geldiğinde kadını öldürebilecek seviyeye gelen töre kuralları, Nilgün Marmara'nın poetikasında eleştiriye tabi tutulur. Nilgün Marmara, babadan oğula geçen geleneksel uygulamaların ve töre kurallarının uygulanmasıyla kadının eziyet görmesini, öldürülmesini ironik bir dille anlatmış, karanlık ve korkulu bir Türkiye panoraması çizmiştir.

Ataerkil sistemin edebiyat anlayışının, kadını yazın dünyasında öteki olarak imlemesi öteden beri var olan bir durumdur. Nilgün Marmara, kadın dilinin egemen kılınması için çabalamamıştır. Kadın, onun şiirinde yazı yazmaktan vazgeçen, sessiz bir tavır takınan bireydir. Ataerkilliğin kadına biçtiği roller nedeniyle kadın edebiyatta geri planda kalmıştır.

Nilgün Marmara'nın şiir dili, yalınlığı ve sadeliğiyle dikkat çekmektedir. Nilgün Marmara şiirlerinde göze çarpan bir diğer nokta ise günlük dilde pek kullanılmayan sözcüklere ve imgelere yer vermesidir. Marmara, alışılmamış bağdaştırmalara yer vermiş ve öz Türkçe kelimeler kullanarak özgün bir üsluba sahip olmuştur. Bu kelimeler ölüm ve varoluş izleğinin gölgesinde özenle örülmüştür.

Bu çalışmada Nilgün Marmara ve Didem Madak'ın feminist bağlamda ortak bir poetikalarının olmadığı, eril söylem karşısında aktif eylem alanları oluşturamadıkları görülmüştür. Nilgün Marmara, var oluşunun hakikati karşısında çaresiz kalmış, eril hayat düzeninin ve uygulamalarının karşısında oldukça edilgen bir pozisyon almıştır. Edilgenliğin ruh dünyasına yansımalarıyla kendini tüketen Marmara intiharı ve ölümü düşlemeye başlamış, hayatına son vermiştir. Ölüm izleğinin şiirlerindeki en önemli izlek olduğu saptanmıştır. Mezuniyet tezi için incelediği Sylvia Plath'ın ölümünün de Marmara'nın ölümü düşlemesinde ve istemesinde etkili olduğu gözlemlenmiştir.

Hayatında kadın ve erkek "kimliğine" karşı çıkan Nilgün Marmara'nın cinsiyetsizliği savunduğu görülmüştür. Gündelik hayattaki din, aile gibi kurumlar onun şiirinde eleştiriye tabi tutulmuştur. Toplumun sahip olduğu her kurum veya dayatmalar, başkaldırıya neden olmuş ancak aktif bir eyleme geçme durumu söz konusu olmamıştır.

Annelik, çocuk sahibi olmak gibi bireyi toplum sarmalına alan uygulamalar ya da pratiklerin Nilgün Marmara şiirinde istenmeyen ve eleştirilen unsurlar olarak betimlendiği görülmüştür.

Didem Madak'ın poetikası, feminist teori ve eleştiri açısından Nilgün Marmara'ya göre daha dışıl bir kimlik taşımaktadır. Madak, Marmara'nın aksine dışıl söylemi daha ön plana çıkarmış ve kadın dilinin hâkim kılınabilmesi için çabalamıştır. Cinsiyetsizliği savunan Nilgün Marmara'nın aksine kadınlık hallerini sahiplenen ve kadınlara liderlik yapmaya çalışan bir Didem Madak sesi duyulmuştur.

Didem Madak, evlilik ve aile gibi kurumları sahiplenen bir kadın şair resmi çizmiştir. Madak'ın hegemonik sistemin dayattığı kuralları zaman zaman sessiz bir tavırla benimsediği saptanmış ve bundan dolayı ataerkil söyleme karşı sabit bir fikir savunması gerçekleştirmediği anlaşılmıştır. İkilemler yaşadığı görülen Didem Madak, Nilgün Marmara'ya göre daha baskın bir söylem geliştirmiştir.

Tezde, iki kadın şairin dil anlayışının temelinde “iktidara” karşı bir söylem geliştirme amacı olduğu görülmüştür. İktidarın kime ait olduğunun sorunsallaştırılması, iki kadın şairin ortak noktası olmuştur. Bu sorunun günümüz edebiyatında daha da tartışma yaratacağı aşıkardır.

Nilgün Marmara ve Didem Madak şiirlerinde kadının bedenine bakış açısı hegemonik sistemin eleştirilmesiyle ortaya konulmuştur. İki şair de kadın bedeninin sömürülme aracı olarak görülmesinden şikâyet etmiştir ve bunun önüne geçilmesi için birtakım uygulamaları hayata geçirmek gerektiğini savunmuşlardır.

Sonuç olarak tezde, Nilgün Marmara ve Didem Madak'ın etkin olarak kadın haklarını savunan, kadını eril sistemler hiyerarşisi karşısında savunan şairler olarak görülmedikleri saptanmıştır. Didem Madak şiirinde eril dilin kısmen kırıldığı görülmüştür. Ancak Didem Madak, Nilgün Marmara'ya kıyasla kadın kimliğini ön plana çıkararak bir poetika ortaya koymuş olsa da zamanla ataerkil sisteme karşı değişen düşünce ve duygu dünyası, onun da aktif bir feminist şair olmadığını ortaya koymuştur. Yine de roman ve öyküye göre daha erkek egemen bir alan olarak kabul gören şiirde duyurdukları kadın sesi; göz önüne sermeyi denedikleri meseleler, değinmeler feminist teoriyi açıklıkla örnekleyen metinler yaratmamış olsalar dahi söz konusu iki şairi, varlığını destekledikleri “kadın edebiyatı kanonunun” önemli iki temsilcisi haline getirir.

## KAYNAKÇA

- Akay, A. (1999). *Tekil Düşünce*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Aksan, D. (1999). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. (3.baskı). Ankara: Engin Yayınevi.
- Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30, s.53-72.
- Alkan, A. (1998). *Dünya'da ve Türkiye'de Kadın Hareketi ve Feminist Kuram*. (Yayınlanmamış Araştırma), Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Alp, K., Ö. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 14, s.338-365.
- Alp, R. (2012). *Türkçe Şiirde "Kadın" Şairlerin Poetikalarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi/Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Alpay, N. (2015). Cadı Olmaya Özenen Külkedisi. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.71-83). İstanbul: Metis Yayınları.
- Altuntaş, N. (2012). *Feminen İslam, Küresel Çağda Alternatif Bir Kadın Kimliği İnşası*, Ankara: Orion Kitapevi.
- Aras, B. (2001) "Didem Madak: Obur Bir Şiirim Var, Hayatımı Yiyor Durmadan", *Varlık Dergisi*, 1121, s. 63-65.
- Arık, E. (2016). Erkeklik Çalışmaları. Feryal Saygılıgil (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* içinde (s.231-248). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Asiltürk, B. (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Ayhan, E. (2001). *Sivil Denemeler Kara*. (2.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1998)
- Aytemiz, B. (2016). Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet. Feryal Saygılıgil (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* içinde (s.51-66). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ayyıldız, M. (2015). *Kadın Dergilerinde Sunulan Kadın İmgisinin Feminist Kavram Yaklaşımlarıyla Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. A. Tümertekin (çev.), İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- Badinter, E. (1992). *Biri Ötekidir*. Ş. Tekeli (çev.), İstanbul: Afa Yayınları.
- Beauvoir, S. (1993a). *Kadın: Genç Kızlık Çağı* (7. Baskı). B. Onaran (çev.), İstanbul: Payel Yayınları (orijinal baskı tarihi 1970)
- Beauvoir, S. (1993b). *Kadın: Bağımsızlığa Doğru* (8. Baskı). B. Onaran (çev.), İstanbul: Payel Yayınları (orijinal baskı tarihi 1969)
- Bele, T. (1998). *Erkek Yazınında Kadın*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Bilir, M. (2015). Didem'den Efsunlu İzler. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.23-32). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. B. Ertür (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çaha, Ö. (1996). *Sivil Kadın "Türkiye'de Kadın ve Sivil Toplum"*, Ankara: Savaş Yayınevi.
- Çakıroğlu, M. (2015). Pulbiber Şubesinin Koordinatları: Didem Madak Şiirinde Anlatıcının "Dışarı"yla İlişkisi. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.251-258). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, S., Özşeker, T., Kebapçığıl, Ü. (2015). Sutyen Lastiğinin Toplumdaki Yeri. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.337-345). İstanbul: Metis Yayınları.

Çıkla, S. (2007). Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılap Kanonu. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 7-8, s. 47-68.

Çubukçu, F., Güven, M. (2014). Pastoral Çocuklar: Sylvia Plath ve Nilgün Marmara. *Humanitas Dergisi*. 4, s. 75-86.

Demir, Z. (1996). *Modern ve Postmodern Feminist Akımlar*. (Yayınlanmış yüksek lisans tezi), Kırıkkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.

Demir, Z. (1997). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: İz Yayınları.

Direk, Z. (2015). Didem Madak Şiirinde Söyleyiş: Ses, Sesleniş ve Hitap. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.33-44). İstanbul: Metis Yayınları.

Direnç, D. (2015). Kanon'u Zorlayan Didem Madak. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.124-133). İstanbul: Metis Yayınları.

Donovan, J. (1997). *Feminist Teori*. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Donovan, J. (2016). *Feminist Teori*. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1997)

Duras, M. (2014). *Askıya Alınmış Tutku*. B. Uzma, İstanbul: Can Yayınları.

Durkheim, E. (1915). *The Elementary Forms of Religious Life*. London: The Free Press.

Eagleton, T. (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. K. Genç (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ecevit, Y. (2008). Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma. *Virgül dergisi*, 14, s. 45-47.

Elçik, G. (2016). Beden, İki Nokta Üst Üste. Feryal Saygılıgil (çev.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* içinde (s.187-212). Ankara: Dipnot Yayınları.

Erdoğan, T. (2008). Nancy Chodorow'un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi unsuru Olarak Annelik. *Aile ve Toplum Dergisi*. 4, s. 73-82.



Ergül, A. (2015). Didem Madak Şiirinde Kadının Eylem Alanlarına Yakından Bakma Denemesi. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.290-297). İstanbul: Metis Yayınları.

Evren, S. (2000). "Didem Madak'la Söyleşi: Hayatımı Hiç Nokta Konulmadan Yazılmış Bir Çocuk Romanı Olarak Yeniden Kurmak İstiyorum", *Öküz* dergisi, 12, s.14-18.

Finger, A., Rosner, V. (2001). Doing Feminism in Interdisciplinary Contexts, *Feminist Studies*, 27, s.499-503.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. E. Hoşsucu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. Yayına Hazırlayan: Cemal Gürsel. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Giddens, A. (2010). *Modernliğin Sonuçları*. (4.baskı). E. Kuşdil (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1994)

Goldman, E. (2006). *Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir*. N. Bayram (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Göçeri, N. (2004). Kadın Hareketini Etkileyen Fikir Akımları. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 61-76.

Güriz, A. (2011). *Feminizm, Postmodernizm ve Hukuk*. (2.baskı), Ankara: Phoenix Yayınevi.

Hartmann, H. (1992). *Marksizm'le Feminizm'in Mutsuz Evliliği*. (1.baskı). İstanbul: Lorca Yayınları.

Haşim, A. (2011). *Piyale*. (4.baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Holmstrom, N. (1990). Feminism and Political Theory. C. R. Sunstein. (der.), *A Marxist Theory of Women's Nature* içinde (s. 69-86). Chicago: Chicago University Press.

Hooks, B. (2002). *Feminizm Herkes İçindir*, E. Aydın (çev.), İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Howson, R. (2006). *Challenging Hegemonic Masculinity*. Australia: Routledge  
Advances in Sociology.

Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Ö. Altay, G. Barkay, N. Düzyol, A. Ecdaroğlu, T.Ertan, S. Günoğlu, Z. Gürmeriç, B. Kılınç, B. Mutaftçılar, S. Öge, Y. Temizarabacı, D. Yılmaz, B. Yılmaz (çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Irzık S., Parla J. (2011). *Kadınlar Dile Düşünce*. (4.baskı). İstanbul: İletişim  
Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2004)

İlhan, N. (2012). Yabancılaşma Olgusu ve *Kürk Mantolu Madonna* Romanı.  
*Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume 5/20 Winter, s. 41-59.

Kahyaoğlu, O. (1997) Dosya: 90'lı Yılların Şiiri/ Didem Madak: “Şiir,  
Kendisine Yabancı Her Şeyin Arkasından Ateş Etmeli Kovalamalı”, *Gösteri  
Sanat Dergisi*, s.201.

Kahyaoğlu, O. (2015). Grapon Kağıtları Üzerinden 1990'lar Şiirine Bakmak.  
Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.134-150). İstanbul:  
Metis Yayınları.

Kanter, F. H. (2011). Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Ütopya.  
*Turkish Studies Internatinal Periodical for the Languages, Literature and  
History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3 Summer, 963-972.

Karabulut, M. (2013). Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kadın Üzerine  
Tematik Bir İnceleme. *Erdem Dergisi*, 64, s. 49-69.

Karkıner, N. (2008). Bir İletişim Biçimi Olarak Şiir: Sylvia Plath ve Nilgün  
Marmara Örneği. *Littera Dergisi*, 23, s. 205-214.

Kayhan, F. (1999). *Feminizm*. İstanbul: BDS Yayınları.

Konuk, O. (2015). Mahallenin Kayıp Kızı: Didem Madak Şiirinde Üç Benlik.  
Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.61-70). İstanbul: Metis  
Yayınları.

Köycü, S. (2004). *Halina Poświatowska ve Nilgün Marmara: İlki Yaşama,  
Diğeri Ölüme Seslendi*, IV. Uluslararası Dil, Yazın ve Deyiş Bilim  
Sempozyumu, Çanakkale.

- Kristeva, J. (2007). *Ruhun Yeni Hastalıkları*. N. Tural (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kurt, M. (2009). Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri. *Gazi Türkiyat*, 4, s. 139-154.
- Madak, D. (2015). *Pulbiber Mahallesi*. (7. baskı), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2007).
- Madak, D. (2016a). *Grapon Kağıtları*. (10. baskı), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2000).
- Madak, D. (2016b). *Ah'lar Ağacı*. (11. baskı), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2002).
- Marmara, N. (2016a). *Metinler*. (3. Baskı), İstanbul: Everest Yayınları (orijinal baskı tarihi 2015).
- Marmara, N. (2016b). *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi*. (5. Baskı), İstanbul: Everest Yayınları (orijinal baskı tarihi 2006).
- Marmara, N. (2016c). *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*. (13.baskı), İstanbul: Everest Yayınları (orijinal baskı tarihi 1988).
- Marmara, N. (2016d). *Defterler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Marmara, N. (2016e). *Kağıtlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Mellor, M. (1993). *Sınırları Yıkarak: Feminist Yeşil Bir Sosyalizme Doğru*. O. Akınbay (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Michel, A. (1984). *Feminizm*. Ş. Tekeli (çev.), İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. New York: University of Illinois Press.
- Mills, A. (2007). Gender and Mahalle (Neighborhood) Space in İstanbul. *Gender, Place and Culture*, 14, s.335-354.
- Moran, B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naiman, J. (1988). *Marksizm ve Feminizm*. B. Önal (çev.), İstanbul: Amaç Yayınları.

Oğuz, M., Atatimur, N. (2008). Kent ve Kadın. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar Dergisi*, 6, s.126-144.

Oskay, Ü. (2016). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Özbudun, S., Markus, G., Demirer, T. (2008). *Yabancılaşma ve...* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Özcan, T. (2004). Deniz'in Çağrısı-Yahya Kemal ve Tanpınar'ın 'Deniz' İsimli Şiirlerinin Sembolizm Açısından Çözümlemesi, *Türk Dili Dergisi*, 632, s.174-178.

Özçatal, E. (2011). Ataerkillik, Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Çalışma Yaşamına Katılımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 1 (1), s. 21-39.

Özer, N. (2015). Bir Kadın Deneyimi Olarak Şiir: Didem Madak'ın Şiirlerinde Dilin Örgütlenişi, Biçim ve İçerik Üzerine. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.172-196). İstanbul: Metis Yayınları.

Pala, İ. (2008). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. (17.baskı), İstanbul: Kapı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1989).

Paz, O. (2002). *Çifte Alev-Aşk ve Erotizm*. T.Uyar (çev.), İstanbul: OkuyanUs Yayınları.

Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. B. Ertür (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*. M. Bayatlı (çev.), Pencere Yayınları, İstanbul: Pencere Yayınları.

Salman, C. (2015). Didem Madak Şiirinde Zaman ve Mekân. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.217-250). İstanbul: Metis Yayınları.

Sarıbaş, N. (2017). Didem Madak. *Kafkaokur Dergisi*, 16, s. 4-9.

Satar, N. (2015). Geleneksel Kadın Rollerinin Yeniden Üretimi: Elif Şafak'ın *Siyah Süt* Romanında Otoriteyle Uzlaşmak. *Monograf Dergisi*, 3, s. 46-77.

Serin, A. (2010) "Ayrıca/Didem Madak'la Söyleşi", *Heves Dergisi*, 26, s.137-148.

- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Susam, A. (2015). Pulbiber’de Minör Edebiyat. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak’ı Okumak* içinde (s.151-164). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sümevra, C. (2007). *Kendi Kalemini Kıranlar: Türk Edebiyatında İntihar*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Şengül, M. B. (2016). Kadın Edebiyatı: Bir Varoluş Mücadelesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Number 44 Spring, 203-211. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3396>
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *The Academic Elegance*, 5, s.163-175.
- Todorov, T., Focroulle, B., Legros, R. (2014). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. (3.baskı). E. Özdoğan (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2005).
- Tong, R. (1989). *Feminist Thought a Comprehensive Introduction*. London: Westview Press.
- Turner, B. S. (1990). Theories of Modernity and Postmodernity. B. S. Turner (der.), *Periodization and Politics in the Postmodern* içinde (s.1-13). London: Sage Publication.
- Urhan, B. (2016). Kadın Emegi ve Toplumsal Cinsiyet. Feryal Saygılıgil (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* içinde (s. 121-151). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ünveren, D. (2016). Muc’un Ucuz Evinde Mucizenin Ölümü: Didem Madak’ın Annemle İlgili Şeyler Adlı Şiiri Üzerine Söylem Çözümlemesi. *Turkish Studies Internatinal Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turcic*, Volume 11/15 Summer, 609-632. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9877>
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerçekleştirilmesi*. (2. Baskı). D. Hakyemez (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yalçınkaya, Ş. (2015). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Mekânsal Davranış: Yurt Odaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Volume 8/37, s. 639-649.

Yavuz, A., D. (2015). Didem Madak'ın Pulbiber Mahallesi: Şairin Dilinde İstanbul. Solmaz Zelyüt (Ed.), *Didem Madak'ı Okumak* içinde (s.269-280). İstanbul: Metis Yayınları.

Yılmaz, E. B. (2012). Kendi Gök Kubbemiz'de Kimlik Kurucu Bir Değer Olarak Mekân. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, s.18-30.

Yumul, A. (2000). Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 84, s. 37-50.

Zalewski, M. (1995). Well, What is the Feminist Perspective on Bosnia?, *International Affecirs*, 72(2), s.339-356.

<http://kuran.diyamet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/bakara-suresi-2/ayet-35/diyamet-isleri-baskanligi-meali-1> (t.y) (8 Mart 2017)

<http://sanatedebiyatsitem.blogspot.com.tr/2012/10/nilgun-marmaranin-yasami-ve-dizelerinin.html> (t.y) (15 Nisan 2017)

<http://www.cafrande.org/plath-ile-marmaranin-gizli-akrabaligi-orhan-kahyaoglu/> (t.y) (25 Nisan 2017)

<http://www.edebiyathaber.net/didem-madakla-soylesi/> (t.y) (15 Mayıs 2017)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59c8f4aeaca713.63834678](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59c8f4aeaca713.63834678) (t.y) (20 Haziran 2017)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59b15125a028e3.51374522](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59b15125a028e3.51374522) (t.y) (28 Temmuz)

<https://vninmurekkepizi.wordpress.com/tag/elizabeth-cady-stanton/> (t.y) (26 Eylül)

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI: MURAT ÖZDEMİR

E-MAIL: muratozdemir358@hotmail.com

TELEFON: 05352762108

### EĞİTİM DURUMU

**2008-2012** Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Lisans)

**2004- 2007** Cengizhan Anadolu Lisesi

**Yabancı Dil:** İngilizce

### İŞ TECRÜBESİ

**2012-2013** Osman Faruk Verimer İlkokulu (Türkçe Öğretmeni)

**2015- halen** Elips Akademi (Eğitim Koçu)