

**T.C.  
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**KADIN VE BENLİK KURGUSU: AĞAOĞLU, BURAK, SOYSAL VE  
ÖZLÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mülkiye ATÇA**




**DANIŞMAN**

**Doç. Dr. Seyit Battal UĞURLU**

**Van- 2019**

### KABUL VE ONAY SAYFASI (EK-4)

Mülkiye ATÇA tarafından hazırlanan "Kadın ve Benlik Kurgusu: Ağaoğlu, Burak, Soysal ve Özlü" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

<b>Danışman:</b> Unvanı Adı SOYADI Doç. Dr. Seyit Battal UĞURLU Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/ <del>onaylamıyorum</del>	
<b>Başkan:</b> Unvanı Adı SOYADI Prof. Dr. Zeki TAŞTAN Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/ <del>onaylamıyorum</del>	
<b>Üye:</b> Unvanı Adı SOYADI Dr. Öğr. Üyesi Nurcan ANKAY Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/ <del>onaylamıyorum</del>	
<b>Üye:</b> Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	.....
<b>Yedek Üye:</b> Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	.....
<b>Yedek Üye:</b> Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	.....
Tez Savunma Tarihi:	...../...../.....
Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini ve imzaların sahiplerine ait olduğunu onaylıyorum.  ..... Doç. Dr. Bekir KOÇLAR Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü	

## ETİK BEYAN SAYFASI

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

**bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.**

(İmza)

Mülkiye ATÇA

(29/05/2019)

(Yüksek Lisans)

Mülkiye ATÇA

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Haziran, 2019

(Kadın ve Benlik Kurgusu: Ağaoğlu, Burak, Soysal ve Özlü)

## ÖZET

Eserlerinde gerçek benliklerinden yola çıkarak, kurgusal bir benlik inşa eden Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü, Cumhuriyet'in erken dönemlerindeki değerlerle yetişen ve eserlerinde kadın sorunu üzerine odaklanan yazarlardandır. Yaklaşık olarak aynı dönemlerde yetişen bu isimlerin kimlik edinme süreçleri, cinsiyetlenmeleri, toplumsal ve politik olaylar karşısındaki tavırları ve bu duruşlarının metinlerindeki yansımaları, eril kimliğin yansıdığı tüm alanların sorgulanışı, Cumhuriyet'in ilk yıllarından bu yana modernizmin simgesi olarak görülen kadın kimliğinin 1980'lere kadar geçirdiği evrelere, kurguyla gerçeklik arasındaki bir konumdan bakılmıştır.

Bu çalışmada, adı anılan dört kadın yazarın otobiyografik yönüyle öne çıkan eserleri seçilerek, "sanatçı benli" açısından incelenmiştir. Kadın yazarların, kendi benlikleri ile kadın kahramanlarının "benlik"leri arasındaki paralellikler otobiyografik bir okuma ile temellendirilmiş, yazarların kendini gerçekleştirme aşamaları "kurgusal benlik" üzerinden değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Tezer Özlü, kadın yazını, benlik, otobiyografi, kendini gerçekleştirme

**Sayfa Adedi:**X+200.

**Tez Danışmanı:** Doç. Dr. Seyit Battal UĞURLU

(Postgraduate Thesis)

Mülkiye ATÇA

VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY  
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

January, 2019

(Woman and Self-Construal: Ağaoğlu, Burak, Soysal and Özlü)

### ABSTRACT

Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal and Tezer Özlü, who construct a fictional self in their works based on their true selves, are among the writers who grew up with values in the early years of the Republic and focused on women's issues in their writings. Identity acquisition processes of these names who were their contemporaries, their gender roles, their attitudes towards social and political events and reflections of these positions in the texts, their questioning of all areas where masculine identity is reflected were analyzed as well as the phases of the process of the woman identity until the 1980s, which was seen as the symbol of modernism since the first years of the Republic, was looked through a position between fiction and reality.

In this study, Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal and Tezer Özlü's works which came into prominence with their autobiographical aspects, were selected and "self-construal" was examined in women writers upon their selected works. The parallels between own "self" of the women writers and "self" of their woman characters were based on an autobiographical reading, the self-realization stages of the writers were evaluated upon the "fictional self".

**Keywords:** Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Woman literature, Self, Autobiography, Self-realization.

**Number of Pages:** X+200.

**Thesis Advisor:** Assoc. Prof. Dr. Seyit Battal UĞURLU

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>v</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>I. BÖLÜM</b> .....	<b>9</b>
<b>BENLİK KAVRAMI VE EDEBİYATTA BENLİK KURGUSU</b> .....	<b>9</b>
1.1. Benlik .....	9
1.2. Otobiyografik Anlatım / Benlik Kurgusu.....	17
1.3. Kendini Gerçekleştirme.....	27
1.4. Edebi Kurgunun Dili ve Cinsiyetle İlişkisi .....	36
<b>II. BÖLÜM</b> .....	<b>47</b>
<b>KADIN YAZARLARIN KURGULARINDA BENLİK VE KENDİNİ</b> <b>GERÇEKLEŞTİRME (Adalet Ağaoglu, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Tezer</b> <b>Özlü)</b> .....	<b>47</b>
2.1. Çocukluk Yılları .....	47
2.2. Büyüme Öyküleri .....	53
2.2.1. Okul .....	53
2.2.2. Ev İmgesi .....	62
2.2.3. Baba İmgesi .....	66
2.3. Yüzün, Bedenin Keşfi ve Temsili / Kadın Kurgusu.....	73
2.4. Başarı - Başarısızlık Öyküleri .....	109
2.5. Edebi Kimliğin Temsili .....	118
2.6. Toplumsal Kimliğin Temsili .....	128
2.7. Politik Kimliğin Temsili.....	143
2.7.1. Hastalık .....	165
2.7.2. İntihar.....	169
<b>SONUÇ</b> .....	<b>180</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>189</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> <b>TEZ ORJİNALLİK RAPORU</b>	

## **KISALTMALAR**

*BDG. Bir Düğün Gecesi*

C. Cilt

Çev. Çeviren

*ÇSG. Çocukluğun Soğuk Geceleri*

Der. Derleyen

*GT. Göç Temizliği*

*H. Hayır*

Haz. Hazırlayan

*ÖY. Ölmeye Yatmak*

s. Sayfa

S. Sayı

Ş. Şafak

Yay. Yayın

*YBKK. Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*

*YK. Yeni Karşılaşmalar*

YKY. Yapı Kredi Yayınları

*YS. Yanık Saraylar*

## ÖNSÖZ

Yazma uğraşı, kurgusal bir alan olmakla birlikte büyük oranda kurgusal gerçekliğin dışında gelişen, gerçekliklerden koparılması mümkün olmayan bir alandır. Yazar, gerçek yaşamdaki varlığının dışında ikinci bir varlık alanına kurguyla kavuşur. Bu iki alan birbirine temas etmeyen iki ayrı süreç olarak ilerlese de kimi zaman ve kimi yazarlar tarafından daha kaotik bir hale büründürülürler. Bazı yazarlar kurgusal olanla gerçekte var olan arasına sınırlar çekebilse de bu durum her yazar için mümkün görünmez. Kimi yazarlar, büyük oranda kendi benliklerinden yola çıkarak eserlerindeki “ben”i oluştururlar. Yarattıkları benlikler, yaşamlarından hareketle meydana gelir. Bu yön kimi kadın yazarlarda daha ön plana çıkar. Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü isimlerini, taşıdıkları bu özellik açısından bu çalışmada bir arada ele aldık. Bu incelemede, anılan yazarların eserlerinde oluşturdukları “kurgusal benlik” üzerinden yaşamlarıyla paralellik kurularak, gerçekte kurgu arasındaki bağ irdelenmekte ve eserleri aracılığıyla “kendini gerçekleştirme” kavramı çerçevesinde ele alınmaktadır. Gerçek yaşamdaki benlikleriyle “kurgusal benlik”leri arasındaki ilişki, eserlerindeki kahramanları kurgularken kendi hayatlarından ve benliklerinden ne kadar beslendikleri gözler önüne serilerek, otobiyografik anlatımın izleri sürülmektedir. “Mutlak benlik” ile “kurgusal benlik” kavramları bu noktada iki anahtar kelime olarak yol alınmasında işlevsel olmuşlardır.

Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü, kadın kurgusunda büyük oranda otobiyografik bir anlatım seçmiş olmaları, kurgunun verdiği olanaklar içerisinde kendi benliklerini keşfetmeleri ve Türkiye’de toplumsal ve politik süreçlere tanık olmaları yönüyle incelemeye alınmışlardır. Bunun yanında kadın kimliğinin çeşitli oluşum aşamalarının bu dört isim üzerinden gözlemlenmesi çalışmada bu isimlerin birlikte değerlendirilmesi fikrini doğurmuştur. Ele alınan kadın yazarların temsil ettiği kimlikler şunlardır: Cumhuriyet kadını, azınlık kadını, politik süreçlerin etkisiyle şekillenen kadın kimliği, II. dalga feminist hareketin etkisiyle oluşan kadın kimliği.

İncelemeye konu olan yazarlar hakkında ayrı ayrı yapılan literatür taramasında karşımıza özellikle Adalet Ağaoğlu ile ilgili çok sayıda çalışma çıkmıştır. Bu çalışmalar şöyle sıralanabilir:



Seyit Battal Uğurlu'nun, *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*<sup>1</sup> adlı doktora tezi Adalet Ağaoğlu üzerine yapılan en geniş kapsamlı çalışmalardan biridir. Kamuran Eronat'ın, *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser*<sup>2</sup> adlı incelemesi de bu alanda öne çıkan bir diğer kapsamlı çalışmadır. Anılan iki tez ve sonrasında yapılan çalışmalar arasında “benlik”, “benlik kurgusu”, “kadın” ve “kendini gerçekleştirme” gibi konuları irdeleyenlerin sayısı oldukça azdır. Aydanur Yılmaz'ın, *1980 Sonrası Kadın Romancılarımızın (Adalet Ağaoğlu – Ayla Kutlu – Ayşe Kulin - Buket Uzuner) Romalarındaki Kadına Bakışı*<sup>3</sup> adlı tez çalışmasında “kadın” kahramanlar incelenmiştir. Kadın eksenli bir başka çalışma ise Feza Onurgil'in, *Adalet Ağaoğlu ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Cinsiyet Roller ve Bilişsel Çelişkiden Kurtulma Yöntemlerinin İncelenmesi*<sup>4</sup> adlı yüksek lisans çalışmasıdır. Duygu Gören'in *Adalet Ağaoğlu'nun Roman ve Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Eğitimi*<sup>5</sup> adlı yüksek lisans çalışmasında da Adalet Ağaoğlu'nun eserlerindeki kadın kahramanlar incelenmiştir. Serap Okyay ise *Adalet Ağaoğlu'nun “Çatıdaki Çatlak” ve Tennessee Williams'in ‘Arzu Tramvayı’ Adlı Oyunlarında Kadın Karakterlerin Karşılaştırılması*<sup>6</sup> adlı yüksek lisans tezinde kadın kahramanları karşılaştırmalı inceleme yoluna gitmiştir. Derya Şenol, *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar'ında Yabancılaşan Birey*<sup>7</sup> başlıklı yüksek lisans tezinde, *Dar Zamanlar*<sup>8</sup> daki kahramanı Aysel'in topluma yabancılaşması ele alınır.

<sup>1</sup> Uğurlu, Seyit Battal, “Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van, 2003.

<sup>2</sup> Eronat, Kamuran, *Adalet Ağaoğlu-İnsan ve Eser*, Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık, Ankara, 2010.

<sup>3</sup> Yılmaz, Aydanur, “1980 Sonrası Kadın Romancılarımızın (Adalet Ağaoğlu – Ayla Kutlu – Ayşe Kulin - Buket Uzuner) Romalarındaki Kadına Bakışı”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir, 2004.

<sup>4</sup> Onurgil, Feza, “Adalet Ağaoğlu ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Cinsiyet Roller ve Bilişsel Çelişkiden Kurtulma Yöntemlerinin İncelenmesi”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004.

<sup>5</sup> Gören, Duygu, “Adalet Ağaoğlu'nun Roman ve Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Eğitimi”, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2008.

<sup>6</sup> Okyay, Serap, “Adalet Ağaoğlu'nun ‘Çatıdaki Çatlak’ ve Tennessee Williams'in “Arzu Tramvayı” Adlı Oyunlarında Kadın Karakterlerin Karşılaştırılması”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2009.

<sup>7</sup> Şenol, Derya, “Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar'ında Yabancılaşan Birey”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009.

<sup>8</sup> *Dar Zamanlar Üçlemesi* olarak bilinen serinin ilk romanı *Ölmeye Yatmak* 1973'te, *Bir Düşün Gecesi* 1979'da, *Hayır* ise 1987'de yayımlanır. Ancak Adalet Ağaoğlu uzun bir aradan sonra bu üçlemenin dördüncü kitabı olarak kabul edilebilecek olan *Dert Dinleme Uzmanı*'ni 2014'te yayımlar. Serinin ilk

Sevim Burak üzerine yapılan en kapsamlı çalışmalardan biri kuşkusuz Bedia Koçakoğlu'nun *Aşkın Şizofrenik Hâli Sevim Burak*<sup>9</sup> adlı yayımlanmış yüksek lisans tezidir. Sevim Burak üzerine yapılmış bir diğer kapsamlı çalışma, Seher Özkök'ün *Yaşama Teğelli Öyküleri: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*<sup>10</sup> adlı basılmış yüksek lisans tezidir. Nilüfer Erdem, klinik psikoloji alanında hazırladığı *Sevim Burak'ın İki Hikâyesinin Uygulamalı Psikanaliz Açısından Analizi: 'Sanatçının Annesinin Kızı Olarak Portresi'*<sup>11</sup> adlı yüksek lisans tezinde, Sevim Burak'ı yazmaya iten gerekçeler üzerinden yazarın hayatıyla bağlantılar kurma yoluna gider. Angeliki Melliou da *Psikanalitik Yaklaşımla Çağdaş Türk Edebiyatı ve Çağdaş Yunan Edebiyatı Karşılaştırması: Sevim Burak ve Margarita Karapanou'nun Çalışmalarında Anne – Kız İlişkisi ve Anne Figürü*<sup>12</sup> adlı yüksek lisans çalışmasında Burak'ın eserlerindeki “anne” figürünü incelemiştir.

Sevgi Soysal üzerine yapılan en kapsamlı iki çalışma, Sefa Yüce'nin *Sevgi Soysal'ın Hayatı ve Edebi Eserleri*<sup>13</sup> adlı yayımlanmış doktora tezi ve Erdal Doğan'ın *Sevgi Soysal Yaşasaydı Âşık Olurdum*<sup>14</sup> adlı inceleme kitabıdır. Canset Koç, *Sevgi Soysal'ın “Şafak” ve Julia Alvarez'in “Kelebekler Zamanında” Romanındaki Kadın Figürlerin Tipolojik Karşılaştırılması*<sup>15</sup> adlı yüksek lisans tezinde birbirine benzeyen siyasi koşullar içindeki kadın kahramanları karşılaştırır. Karin Karakaşlı da Sevgi Soysal'ın kadın kahramanları üzerine karşılaştırmalı çalışmalardandır. *Avangard ve Toplum dışı Roman Kadınları: Sevgi Soysal'ın Tante Rosa'sı ile Jean Rhys'in*

---

üç romanı edebiyat literatüründe *Dar Zamanlar Üçlemesi* olarak kabul edilir. Bu çalışmada biz *Dar Zamanlar* ifadesini kullanırken *Dar Zamanlar Üçlemesi*'ni işaret ederek kullanacağız.

<sup>9</sup>Koçakoğlu, Bedia, *Aşkın Şizofrenik Hâli Sevim Burak*, Palet Yayınları, Konya, 2009.

<sup>10</sup>Özkök, Seher, *Yaşama Teğelli Öyküleri: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2014.

<sup>11</sup>Erdem, Nilüfer, “Sevim Burak'ın İki Hikâyesinin Uygulamalı Psikanaliz Açısından Analizi: ‘Sanatçının Annesinin Kızı Olarak Portresi’”, Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.

<sup>12</sup> Melliou, Angeliki, “Psikanalitik Yaklaşımla Çağdaş Türk Edebiyatı ve Çağdaş Yunan Edebiyatı Karşılaştırması : Sevim Burak ve Margarita Karapanou'nun Çalışmalarında Anne – Kız İlişkisi ve Anne Figürü”, Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2012.

<sup>13</sup>Yüce, Sefa, *Sevgi Soysal Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ebabel Yayınları, Ankara, 2016.

<sup>14</sup> Doğan, Erdal, *Sevgi Soysal Yaşasaydı Âşık Olurdum*, Everest Yayınları, İstanbul, 2003.

<sup>15</sup>Koç, Canset, “Sevgi Soysal'ın “Şafak” ve Julia Alvarez'in “Kelebekler Zamanında” Romanındaki Kadın Figürlerin Tipolojik Karşılaştırılması”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2006.

*Günaydın Geceyarısı Romanının Karşılaştırmalı Okuması*<sup>16</sup> adlı yüksek lisans tezinde iki yazarın kahramanlarını karşılaştırır. Yasemin Bakır ise Sevgi Soysal'ın tüm romanlarındaki kadın kahramanları, *Sevgi Soysal'ın Romanlarındaki Kadın Kahramanlar Üzerine Taksonomik Bir İnceleme*<sup>17</sup> adlı yüksek lisans tezinde ele alır.

Tezer Özlü hakkında yapılan geniş kapsamlı çalışmalardan biri, Nermin Şerif Yiğit'in *Tezer Özlü'nün Yaşamı, Yazınsal Kişiliği, Yapıları ve Kurmaca Metinlerinde Cesare Pavese Etkisi*<sup>18</sup> adlı yüksek lisans tezi ve Murat Kuruş'un *Tezer Özlü'nün Roman ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema*<sup>19</sup> başlıklı yüksek lisans tezidir. Evşen Mercan, *Tezer Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri ve Yaşamın Ucuna Yolculuk Romanlarını Öz-Anlatımlı Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak*<sup>20</sup> adlı yüksek lisans çalışmasında, kadın kahramanın gelişimini otobiyografik bir okuma üzerinden yapar. Alper Tulgar, *Tezer Özlü'nün romanlarındaki kadın sorununu Elements of Female Bildungsroman In Tezer Özlü's Novels The Chilly Nights of Childhood, Journey to the End of life, and Margaret Atwood's The Blind Assassin*<sup>21</sup> adlı yüksek lisans tezinde inceler.

Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü için yapılan literatür taraması nihayetinde çok sayıda çalışmaya rastlanmakla beraber, bu yazarlarda, “benlik” “benlik kurgusu”, “kadın”, “kendini gerçekleştirme” odaklı incelemelerin azlığı fark edilmektedir. Ayrıca bu çalışmada söz konusu kadın yazarlar karşılaştırmalı olarak değerlendirileceğinden daha önceki “kadın” eksenli

---

<sup>16</sup>Karakaşlı, Karin, “Avangard ve Toplum dışı Roman Kadınları: Sevgi Soysal'ın Tante Rosa'sı ile Jean Rhys'in Günaydın Geceyarısı Romanının Karşılaştırmalı Okuması”, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.

<sup>17</sup>Bakır, Yasemin, “Sevgi Soysal'ın Romanlarındaki Kadın Kahramanlar Üzerine Taksonomik Bir İnceleme”, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli, 2005.

<sup>18</sup>Şerif Yiğit, Nermin, “Tezer Özlü'nün Yaşamı, Yazınsal Kişiliği, Yapıları ve Kurmaca Metinlerinde Cesare Pavese Etkisi”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2010.

<sup>19</sup>Kuruş, Murat, “Tezer Özlü'nün Roman ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema”, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep, 2013.

<sup>20</sup> Mercan, Evşen, “Tezer Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri ve Yaşamın Ucuna Yolculuk Romanlarını Öz - Anlatımlı Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009.

<sup>21</sup>Tulgar, Alper, “Elements of Female Bildungsroman In Tezer Özlü's Novels The Chilly Nights of Childhood, Journey to the End of life, and Margaret Atwood's The Blind Assassin”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2014.

incelemelerden de farklılık gösterir. Bu çalışmada amaç, bu alandaki boşluğu doldurma çabasıdır.

Bu incelemede yazarların tüm eserleri değil, otobiyografik özellikleri daha bariz bir biçimde öne çıkan, kendileriyle özdeşleşebilecek kadın kahramanlarının olduğu eserlerine odaklanılmıştır. Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar Üçlemesi*'ndeki (*Ölmeye Yatmak, Bir Düşün Gecesi, Hayır*) Aysel'i, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ındaki kadın kahramanları, Sevgi Soysal'ın *Şafak* romanındaki Oya'sı, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki kadın kahraman mercek altına alınmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde bir kuramsal çerçeve oluşturmak amacıyla, “benlik” kavramı hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan ele alınmış, “benlik kurgusu”, “otobiyografik anlatım” kavramları açıklanmıştır. “Kendini gerçekleştirme” kavramı psikolojiden yola çıkılarak açıklanmış ve edebi bir varlık sorunsalı olarak, yazma edimi üzerinden nasıl şekillendiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Hem kurgusal anlamda kadın kimliğinin oluşumu, hem de kadın yazarların edebiyatta yarattığı yeni dil, erkek yazarlarla karşılaştırma yapma yoluna gidilerek anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar Üçlemesi* (*Ölmeye Yatmak, Bir Düşün Gecesi, Hayır*), Sevim Burak'ın, *Yanık Saraylar*, Sevgi Soysal'ın *Şafak*, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, adlı eserlerinden yola çıkılarak “benlik”in kurgusal süreçle birlikte geçirdiği yeniden inşa edilme süreci ve yazarların eserleri üzerinden “kendini gerçekleştirme”leri ele alınmaktadır. Bu bakış açısıyla ele alınan isimler, Cumhuriyet'e bakışları, kadın kimliğini ele alış yöntemleri, ülkedeki politik ve toplumsal ortamla ilişkileri ve etkilenmeleri yönleriyle birbiriyle ilişkilendirilmiş ve karşılaştırmalı bir yöntemle ele alınmışlardır.

Bu çalışmada, sabrını ve desteğini benden esirgemeyip, çalışmanın en büyük destekçisi olan ve yorumlarıyla ufku açan, lisans yıllarımdan bu yana bana akademiye sevdiren Danışman Hocam Doç. Dr. Seyit Battal Uğurlu'ya teşekkürden fazlasını borçluyum.

Hem lisans hem de yüksek lisans öğrenimim süresince bana her türlü desteği veren ve kendilerinden birçok şey öğrendiğim Türk Dili ve Edebiyatı bölümündeki bütün hocalarıma teşekkür ederim.

Adalet Ağaoğlu arşivini benimle paylaştıkları için Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi çalışanlarına ve yönetimine, çalışma salonlarını ve kütüphanelerini kullanmamı sağlayarak kaynaklara kolay erişme fırsatı sunan Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi personel ve yönetimine teşekkür ederim.

Çalışmamın kritik aşamalarında beni motive ettikleri için değerli dostlarım Yakup Yılmaz ve Yasemin Yılmaz'a, çalışmamı inceleyerek eksiklerimin farkına varmamı sağlayan, benden yardımlarını hiç esirgemeyen Nurcan Ankay'a, çalışmam sırasında tüm sıkıcılığıma katlanan ablam Necla Atça'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**Mülkiye ATÇA**

**Van 2019**

## GİRİŞ

Türk edebiyatında II. Meşrutiyetle beraber varlıklarını, dernekler ve dergiler üzerinden ortaya koymaya çalışan kadın yazarlar için edebiyat, bir varlık sahası sunması yönüyle oldukça önemli bir alandır. Kadınlar için edebiyat, kendilerini var edebilecekleri, kendi benliklerini özel alandan çıkararak kamusal alana taşıyabilecekleri, erkek varlığının yanına kendi benliklerini koyabilecekleri, “ben de varım” diyebilecekleri ilk alanlardandır. Özellikle Tanzimat’la birlikte edebiyat dünyasında varlıkları kabul görmeye başlayan kadın yazarlar, neredeyse tümüyle erkeklerin tekelinde olan edebiyatın alanına girmeye başlamış ve edebiyata yeni bir göz kazandırmışlardır. Öznel deneyimlerinden yola çıkan kadın yazarlar, edebiyatla varlıklarını ortaya koyma fırsatı yakaladıklarında “benlik” kavramı üzerine yoğunlaşıp, gerçek benlerini tanıtmaya yoluna giderler. Bir tür otobiyografik anlatımın önünü açan bu süreçte yazarlar, kurgularında ilk adımı kendi hayatları üzerinden atarlar. Eserlerine varoluşsal açıdan yaklaştıkları için, “benlik” kavramı üzerine yoğunlaşırlar. Edebiyat, “kurgusal benlik”in kaynağını “gerçek benlik”ten, edebiyatın sunduğu olanaklardan, yazmanın yaratıcılığında güç alıp, benliği yeniden var etme, nihayetinde bireye “kendini gerçekleştirme” olanağı veren önemli bir alandır.

Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü erken Cumhuriyet döneminde dünyaya gelmiş, 1980’lere uzanan sürece kadarki birçok toplumsal ve politik olayın gelişimi, Türkiye’nin değişim ve dönüşüm seyri içinde kimlik ve kişilik kazanmışlardır. “Cumhuriyet kadını”nın kimlik inşası sürecinde, birçok toplumsal ve kültürel olayın içinde yer almış, kimi politik kriz veya duraklama dönemlerine tanık olmuş, kurguladıkları metinler üzerinden bu durumlara ilişkin tutumlarını ele veren metinler örmüşlerdir. Bu metinlerde kadın kimliği, kadının toplumsal statüsü, iç siyasetteki politik gelişmeler, darbeler gibi, Türkiye’nin birçok sorununun edebi yansımalarının izleri sürülebilir. Nitekim yazarlar hakkında yapılan çalışmaların önemli bir kısmının bu türden sorunları ele aldığı gözlenmektedir. Yazarlar bu sorunları ele alırken, kendilerini olan bitenin dışında tutmazlar, kurguladıkları kadın başkişiler ile kendi otobiyografik geçmişleri arasında paralellik kurulmasına olanak

sağlayan bir metin örgüsü ortaya koyarlar. Yazarların, otobiyografik özelliklerle yüklü kadın kahramanları, beraberlerinde bir sorunu da getirirler. Türk edebiyatında oldukça büyük bir sayıya ulaşan tiplere, kadın yazarlar tarafından ‘yeni’ bir katkı sunulur: kadın tipler. Fatma Aliye Hanım (1862-1936), Halide Edip Adivar (1884-1964), Güzide Sabri Aygün (1886-1946), Müfide Ferit Tek (1892-1971), Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984) gibi romancılar, eserleriyle yetiştikleri dönemin erkek yazarlarınkine benzer tipler yaratırken, kahramanların cinsiyet seçimini kadından yana kullanmayı tercih ettiler. Bu tez konusu için seçtiğimiz yazarların eserlerindeki kadın kahramanlar, yazarlarının karakter özelliklerini gösterirler. Bu da Türk romanında kadın yazarların geldiği düzeye işaret etmesi açısından önemlidir.

Gerçek ‘ben’inden eserlerine izler taşıyan bir sanatçı olan Adalet Ağaoğlu (1929), *Dar Zamanlar* Üçlemesi olarak bilinen, *Ölmeye Yatmak* (1973), *Bir Düğün Gecesi* (1979) ve *Hayır* (1987) romanlarının başkahramanı Aysel’in hayatı ve kişilik özellikleri üzerinden okura kendi hikâyesini sunar. 1929 Ankara doğumlu olan Adalet Ağaoğlu’nun, başkahramanı Aysel’in de Ankara’da yaşaması ve Adalet Ağaoğlu ile aynı yaşlarda olması gözlenebilen ilk otobiyografik izlerdir. Bu yönüyle *Dar Zamanlar* üçlemesinin kahramanı Aysel’in, Adalet Ağaoğlu’nun kurgusal karşılığı olduğu ifade edilebilir. Bu konuda Kamuran Eronat da şöyle bir tespit yapar:

Ölmeye Yatmak romanındaki Aysel tiplemesi bir anlamda Adalet Ağaoğlu’nun bir çeşit yansıması niteliğindedir. Yazar, kendi şahsında yaşadığı birçok unsuru Cumhuriyet Dönemi’nin gerçekleriyle beraber Aysel kimliğinde dikkatlere sunmuş, özellikle Nallıhan ve daha sonra Ankara’da yaşamış olduğu unsurlar, ilk romanının esin kaynağını oluşturmuştur.<sup>22</sup>

Adalet Ağaoğlu, kendi hayatını ilgili bilgiler verdiği *Göç Temizliği*, adlı eserinin başında, “Meğer insanın kendini yazması ne zormuş; geçmişteki kendini bugünkü kendisiyle yanyana getirip, içiçe düşürüp de, başkalarının önüne tam kendini koyması ne olmaz şeymiş!”<sup>23</sup> derken hafızasında kalanlarla kendini yazdığında, yazdıklarıyla gerçeklerin bire bir uyuşmadığını fark eder. Ancak Ağaoğlu’nun annesi 1964’te sahnelenen *Evcilik Oyunu*’nu izledikten sonra “Kızım sen hepimizi yazmışsın”<sup>24</sup> diyerek yazarın metinlerinin gerçeklikle bağını sitem yoluyla ortaya koymuştur.

<sup>22</sup> Eronat, Kamuran, *Adalet Ağaoğlu-İnsan ve Eser*, Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık, Ankara, 2010, s.15.

<sup>23</sup> Ağaoğlu, Adalet, *Göç Temizliği*, Everest Yayınları, İstanbul, 2014, s.7. (Bu eser bundan sonraki dipnotlarda GT kısaltması ile gösterilecektir.)

<sup>24</sup> Andaç, Feridun, *Adalet Ağaoğlu Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005, s.29.

Roman, hikâye veya şiirin elbette günlük veya otobiyografi gibi bir iddiası bulunmaz, bir tür kayıt tutma çabasıyla yazıldıkları söylenemez. “Hiçbir yazar kendini yazamaz... Dünkü kendini hep bugünkü kendine yamamaya çalışır. Dünkü kendinde, durmadan, bugünkü kendini doğrulatici ipuçları arar, bulamazsa uydurur. Bu nedenle dünkü olaylar gibi, bu olaylar, o zaman kişilerle ilişkideki insan da ortaya kılık değiştirerek çıkar.”<sup>25</sup> diyen Ağaoğlu, “Her ne kadar geçmişteki ‘ben’ini şimdi anlatamayacağını, bir sorunsal olarak dile getirirse de konuşmakta olan, kendisinin şimdiki ‘ben’idir. Geçmiş; yazarın şimdiki gözüyle, belki de olmak istediği bir kimliğe bürünerek metne dönüşür”<sup>26</sup>. Bu yönüyle yazarın gerçek hayatıyla, anlatılarının tamamen örtüşmesi gibi bir durum söz konusu değilken, anlatılarda karşımıza çıkan, olay, durum ve kahramanların bir şekilde gerçeğin harcıyla karıldığı gerçekliği de inkâr edilemez: “Bir kimse, bugünkü kendini de yazamaz. Kendimi yazıyorum derken, ya iyice yana çekilir, kendini anlatıyormuş gibi özlediği, olmak istediği kişiyi anlatır (bizde örneği çok) ya da gereğinden öte yargılar kendini, hak ettiğinden fazla sorguya çeker, üstelik suçlu çıkarır (bizde örneği az).”<sup>27</sup> Gerçek hayatın izlerini takip ederek esere yaklaşır, yazarın kurgu gücünü devre dışı bırakmak, sanatçı kimliğini zedelemek anlamına gelir.

Yazarların genellikle ilk eserlerinin otobiyografik özellikler taşıdığı gözlemlenir. Bu durumun gerekçesi, yazarın en yakın olandan yola çıkması, bir acemilik süreci ya da gerçek benlikten kopmamak şeklinde açıklanabilir. Ağaoğlu bu durumu şöyle açıklar:

Genellikle yazar en çok ilk yapıtlarında kendini anlatıyor görünür, öyle görülür. Gerçekte her yazar, yazdıklarında hep kendi yola çıkar, ama bu kendi yaşamından yola çıkıyor demek değildir. Yıllarca değindiğim gibi, kendini ve içinde yaşadığı dünyayı kavrayışından bir yola çıkmadır bu. İlk romanlarda otobiyografik öğeler bulunması, roman yazarı için bir birikimin en yakında duranından yola çıkılması anlamına gelebilir, böyle yorumlanabilir.<sup>28</sup>

Ağaoğlu, otobiyografik olmayı, sadece kendi hayatını ele almak anlamında değil dünyaya, olaylara kendi gerçek kişiliğinin gözünden bakmak olarak da yorumlar.

Adalet Ağaoğlu, *Dar Zamanlar Üçlemesi*'nin ilk kitabı olan *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel'in kendi iç hesaplaşmasını gerçekleştirmek amacıyla yattığı otel odasında

<sup>25</sup> Ağaoğlu, *a.g.e.*, s.22.

<sup>26</sup> Uğurlu, Seyit Battal, *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van, 2003, s.14.*

<sup>27</sup> Ağaoğlu, *a.g.e.*, s.23.

<sup>28</sup> Adalet Ağaoğlu ile Söyleşi, Edebiyat Kulübü, *Yasak Haz*, 79, s.15.



geçirdiği 1 saat 27 dakikalık (sabah 7:22'den 8:49'a kadar) süreyi okura aktarır. Aysel bu süre zarfında geçmişle bugün arasında gidiş- gelişler yaşar. Arka planda anlatılan bu zaman ise, 1938 ve 1968 yılları arasında geçen zamandır. Roman Aysel'in ilkokul anılarıyla başlar. Bu anılar, neredeyse Ağaoğlu'nun kendi çocukluk anılarıdır. Cumhuriyet'in ilk kuşağının hikayesini anlatma kararı almış olan yazar, zaten kendi kuşağının hikayesini anlatmaya soyunduğundan, işe otobiyografisinden başlar.

Sevim Burak (1931-1983), öyküleriyle, kendisinin de dahil olduğu azınlıkları edebiyata taşımış bir isim. *Yanık Saraylar* (1965) adlı ilk öykü kitabıyla okurlarını kendi hayatına buyur eder. O, Yahudi bir annenin kızıdır:

Hayattan iyi şeyler umarak, sonsuz bir dirençle yaşamaya çalışan, bir toplumun içinde azınlık olarak kalmanın sancısını çeken bireylerin trajedilerini anlattığı eserinde, yazar altı öyküye yer verir. Hemen her öyküdeki kahramanlar, onun hayatının bir evresinde var olmuş kişilerden izler taşır. Kuzguncuk'ta Yahudi bir anne ve Müslüman bir babanın kızı olarak dünyaya gelen Burak'ın bu ilk eserinde daha çok Yahudi komşularından yola çıktığı söylenebilir.<sup>29</sup>

Yazarın çocukluk yıllarının geçtiği bu çevre, Adalet Ağaoğlu'nda da görüldüğü gibi, onun başlangıç noktasını oluşturur. “Sevim Burak çocukluğundan damıtıp getirdiği geçmişe ait öğeleri sonradan da tekrar tekrar işleyerek kullanmaya devam edecektir. Bunlar arasında adlar da vardır. Hikâyelerde geçen adlar gerçek kişilere aittir. Ama hikâyenin gerçeğine göre yeniden biçimlenmişlerdir.”<sup>30</sup>Yazar, aynı isimdeki kişileri, farklı metinlerinde anlatır.

Hayatının erken dönemlerinde bir tür yabancı düşmanlığı aşılanarak yetişen yazar, yanı başındaki yabancıya yani annesine bile öteki muamelesi yapar. Sonradan bunu fark eden yazar bir dönüşüm yaşayarak annesine yönelir. Eserlerinde ötekileştirilen kadınlar, bu yüzden biraz da annesine benzer. Koçakoğlu'nun da belirttiği gibi Sevim Burak, “öykülerinde daima kendi benliğinin derinlerine inmiştir. Adeta, içindeki ikinci bir yaşamın biçimini öyküleriyle kurmaya çalışmış, sonunda da baş aşağı yine kendi içine saplanıp kalmıştır.”<sup>31</sup> Öykülerindeki kadınlar çaresiz ve çıkışsızdır. Burak da kendini öteki ve çaresiz bir kadın olarak görür. Ne yaparsa yapsın bu kadınlarının sonu hep felaket olur.

<sup>29</sup>Koçakoğlu, Bedia, *Büyük Günah, Bilinmeyen Öyküleriyle Sevim Burak*, Palet Yayınları, Konya, 2013, s.14.

<sup>30</sup> Güngörmüş, Nilüfer, *A'dan Z'ye Sevim Burak*, YKY, İstanbul, 2003, s.3.

<sup>31</sup> Koçakoğlu, a.g.e., s.14.

Bu çalışmada ele alınan, kendi yaşamını eserlerine taşıyan bir diğer kadın yazar ise Sevgi Soysal'dır (1936-1976). Soysal eserlerinde sadece kendi yaşamını merkez almaz. Aynı zamanda yakın arkadaşlarının ve aile fertlerinin hayatları da onun eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Erdal Doğan, yazarın ailesinde anlatılan hikâyelerin Soysal'a ilham verdiğini şöyle ifade eder: "Sevgi, evde anlatılan kimi hikâyelerden, yazdıklarında yer verecek kadar etkilendi. Onlardan yeni öyküler kurdu, kahramanlar yarattı."<sup>32</sup> Sevgi Soysal, *Şafak* (1975) romanında kendi yaşamından yola çıkarken; *Yürümek* (1970) romanında yakın arkadaşı, Reşat Nuri Güntekin'in (1889-1956) kızı, Elâ Güntekin'in (1941-2010) hayatını anlatır. Romanın kahramanı Elâ ile Elâ Güntekin aynı kişilerdir. Soysal, amcası İsmet Bey'in Selanik'ten Türkiye'ye uzanan ticari teşebbüslerini, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973) romanında, Necip Bey üzerinden anlatır. *Tante Rosa*'nın (1968) esas kahramanları da Soysal'ın anneannesi ve teyzesidir.

Sevgi, daha gençlik yıllarında onların bu duygu hallerine sempati duymuş, hatta kendi hayatının bütününe bu duyguyu yaymıştır. *Tante Rosa* adlı uzun öykü, onun için büyük bir buluşmadır. Orada, kişisel tarihine ilişkin bir miras vardır. Anlattığı insanlardan Rosa, anneannesi; Tante ise teyzesidir.<sup>33</sup>

Soysal, yakın ailesine mensup olan bu iki kadınının kural tanımaz ve asi yapılarından etkilenir. Yeri geldiğinde çekip gidebilmeyi kendi özel hayatında da hiç tereddütsüz uygular.

Sevgi Soysal'ın hayatı ile eserleri arasındaki bağlantıyı Nesrin Tağızade Karaca da şöyle ifade eder:

Gerçekten de hayatıyla romanı birbirinin izdüşümü gibidir Sevgi Soysal'ın ... *Tante Rosa*'daki gibi annesi levanten bir çevrede büyümüş bir Alman'dır. *Yürümek*'in karakterlerinden Ela'nın mutsuzluğu ve ikinci evliliği, romanın yazarıyla eş zamanlıdır... *Şafak* Adana'daki sürgün aylarının ürünüdür. *Barış Adlı Çocuk*'taki bazı hikâyeleri biyografik çizgiler taşır. Hayat çizgisi ile yazarlık çizgisi birbirine paralellik gösterirken hayatı ve sanatı aynı yönde ve oranda değişime ve dönüşüme uğrar Sevgi Soysal'ın...<sup>34</sup>

Sevgi Soysal sadece kadın sorununu ele aldığı dönemde *Tante Rosa*'yı kaleme alırken, politik anlamda fikirlerinin oluşmaya başladığı dönemlerde cezaevlerindeki devrimci kadınları eserlerinin kurgusunun merkezine koyar. Murat Belge de, Sevgi

<sup>32</sup> Doğan, Erdal, *Sevgi Soysal Yaşasaydı Âşık Olurdum*, Everest Yayınları, İstanbul, 2003, s.7.

<sup>33</sup> a.g.e., s.11.

<sup>34</sup> Tağızade Karaca, Nesrin, *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Vadi Yayınları, Ankara, 2006, s.286.

Soysal yaşamındaki değişiklik paralelinde eserlerinin nasıl bir değişime uğradığını şöyle ifade eder:

*Tante Rosa'yı yazarken tamamen o kendi bildiği dünyanın anlatımı, onun içinde araştırıyor, insan davranışlarını ayrıntılarını. Ama bir süre sonra kendini 12 Mart ortamında buluyor. Yani şöyle bir düşünseniz o zamana kadar yaşayan Sevgi, Sevgi Nutku, Sabuncu vs., 12 Mart onun doğal dünyası değil. Çok daha farklı bir hayat alanını çok iyi inceleyecek, yazabilecek biri ama burada buluyor kendini. Burada bulunca da burası ne gerektiriyorsa bu sefer oraya dalıyor. Marksist teori, siyaset anlayışı, şu, bu ve dediğimden sakın şöyle bir sonuç çıkarmayın! Kendisi için yapay bir şey yaptı değil, gayet kendi/si gene bütün bunların içinde; son derece otantik son derece sahici.<sup>35</sup>*

Tezer Özlü de (1943-1986) anılarını, acılarını, benliğini eserlerine yansıtmış yazarlarımızdandır. Onun anlatılarındaki “ben”, bizi Tezer Özlü'nün gerçek “ben” ine götürür. Tezer Özlü'nün eserlerinde yazarın çocukluğu, aile hayatı, okul yılları, dostlukları, birliktelikleri, evlilikleri, hastalıkları, hastane günleri, intihar düşüncesi gibi tüm yaşanmışlıklarına tanık oluruz neredeyse. Eserlerinden elde ettiğimiz birçok ipucunun peşine takıldığımızda kendimizi Özlü'nün gerçek yaşantısında buluveririz. Yeğeninın onun için söylediği şu satırlar bu iddiamızla birebir örtüşür:

*Tezer'i okurundan daha mı iyi tanıyorum? Bilmiyorum, hatta sanmıyorum. Tezer Özlü benim “küçük halam”dı. Çocukluğumun küçük halası ilk gençliğimin kız arkadaşı, kadınlığının sırdaşı, yol arkadaşı. Onunla çok şey paylaştık, yaşadık. O kitapları yazan, tüm cesaretiyle hayatı ölümü, devrimi, düzenin kıskaçlarını, kadın olmayı paylaşan yazarlarla benim halam o kadar aynı insandı ki onunla birlikte geçen zaman dilimlerinin okurla aramızda bir farklılık oluşturmadığını düşünüyorum<sup>36</sup>*

Tezer Özlü metinlerindeki “ben”le o kadar aynıdır ki, yazarın yeğeni, kendisini Özlü'yle olan yakınlığını, onun okuruyla olan yakınlığıyla aynı mesafede görür. Özlü'nün çocukluk yıllarından başlayarak hayatının büyük bir bölümünden izler taşıyan ve aynı zamanda yazarın ilk romanı olan *Çocukluğumun Soğuk Geceleri* (1980) otobiyografik özelliklerin yoğun olarak gözlendiği bir anlatıdır.

Özlü, hem *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde hem de *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta “ben” anlatıcısı kullanır. “Ben” anlatıcısı her iki eserde de kendi yaşantısını, kırgınlıklarını, sıkışmışlığını ve isyanlarını yansıtmalarını kolaylaştıran bir tekniktir. Ayrıca, “ben” anlatıcısını varlığı okurun zihninde, Özlü'nün eserlerinin otobiyografik olma olasılığını güçlendirir. “Özlü, anlatılarında daha çok otobiyografik anlatım

<sup>35</sup> Belge, Murat, “Sevgi Soysal'a Dair”, Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz,(Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.216-217.

<sup>36</sup> Çevik, Ayda, "Tezer Özlü'yü Düşünmek", *Gülebilir miyiz Dersin?*,(Der. Feryal Saygılıgil/ Beyhan Uygun Aytemiz), İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.28.

kullanır. Bir bakıma, kendini, yazdıklarının öznesi yapar ve okurun tüm anlatılarında bu özneyi takip etmesini ister. Bütün anlatılarındaki ana kahraman kendisidir ve anlatılanlar onun yaşamının farklı zaman ve olaylara yansımalarıdır.”<sup>37</sup> Nermin Şerif Yiğit de bu konuda benzer bir görüş ortaya koyarak şöyle söyler:

*Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde kahraman anlatıcı yazarın yaşamından ve yaşama bakış açısından derin izler taşır. Hatta orta sınıf bir ailenin üyesi olan, Avusturya Kız Lisesi'nde eğitim alan, akıl hastanesinde yatan, elektroşok tedavisi gören, üç evlilik yapan ve bir kız çocuğu sahibi olan yazar Tezer Özlü ile romanın anlatıcısının aynı kişi olduğu rahatlıkla söylenebilir.<sup>38</sup>

Ancak bu otobiyografik anlatım, yazara kurgunun olanaklarını sunduğu için bütünüyle gerçek hayatının izini sürmek de doğru bir okuma olmayacaktır. Zira bu konuda Sennur Sezer, “Tezer Özlü'nün yazdıkları bir özyaşam öyküsü değildir. Hep kendini anlatmış gibi görünse de var olduğu koşulları, birlikte yaşamak zorunda olduğu insanları anlatarak dünyayı yargılar,”<sup>39</sup> diyerek Özlü'nün sadece kişisel yaşantısını değil, aynı zamanda etrafındaki insanları da anlattığını yaşadığı çağın değerlendirmesini yaptığını da belirtir. Kürşat Başar da benzer bir sonuca vararak, *Çocukluğun Soğuk Geceleri* için,

Özlü'nün belki kendisi olarak nitelenebilecek (ama yazıya geçen hiçbir şey onu yazanın tıpkısı değil bence, yazı yalandan oluşur çünkü) o roman kişisi öngörülmesi olana uymayı reddedecek, kendine göre bir başkaldırıyı, bir karşı çıkışı yaşayacak, gerçekte yalnızca birey olmak, kendi başına bir dünya kurmak isteyecektir.<sup>40</sup>

Bu yüzden roman kişisi yazarın gerçek ben'inden farklı yeni bir benliğe karşılık gelir. Yazarın hatıralarından, geçmişinden yola çıkması, oluşturduğu metnin gerçeğini bugünden koparmaz. Yaşama zamanı ile yazılma zamanı iç içe geçerek yeni bir boyut oluşturur: “Çünkü bir geçmiş yazılıyorken, geçmişin ruhu yazılanın içinde dolanmıyor sadece; şimdinin ruhu da yazının/yazanın kalbinde atıyor: tik tak, tik tak...”<sup>41</sup>

Ağaoğlu, Burak, Soysal ve Özlü'de hem yazarların kendi hayatları, hem de ailelerindeki bireylerin, yakın dostlarının, komşularının hayatları metinlerinin kurgusal gerçekliğiyle bütünleşir. Eserlerindeki kahramanları kendi dünyalarının

<sup>37</sup> Anka, Nurcan, “Tezer Özlü'nün Eserlerinde Otobiyografik Anlatım”, *Turkish Studies*, Volume 4/8 Fall 2009, s.471-472.

<sup>38</sup> Şerif Yiğit, Nermin, *Tezer'den Cesare'a*, Tasarı Akademi Yayınları, İstanbul, 2011, s.66.

<sup>39</sup> Sezer, Sennur, “Tezer Özlü'nün Dünyası”, *Tezer Özlü'ye Armağan*, Haz. Sezer Duru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s.59.

<sup>40</sup> Başar, Kürşat, “Küçük Dünyanız Sizin Olsun”, *Gösteri*, Sayı 73, Aralık 1986, s.44.

<sup>41</sup> Bozok, Nihan- Akbaş, Meral, “Çocukluğun Gecelerini Soğutan Bugünde Sesini Arayan Bir Kadın: Tezer Özlü”, *Gülebilir miyiz Dersin?*, (Der. Feryal Saygılıgil/Beyhan Uygun Aytemiz), İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.73.

atmosferlerinden geçirip, yeni bir gerçekliğin, kurgusal gerçekliğin, içinde var ederek otobiyografilerinden koparırlar. Gerçek yaşamda ortaya koyamadıkları tepkilerini, söyleyemedikleri sözlerini, dile getirmediikleri isyanlarını kurgusal kahramanları üzerinden söyleme fırsatı yakalar ve onların gerçek kişiliklerinin sınırlarından dışarı çıkarırlar. Yaşadıkları dönemlerin toplumsal ve politik yaşantılarının, aile hayatlarının kendi benlikleri üzerindeki etkisini ortaya koyarken, kendilerini derinlemesine analiz etme ve eleştirme fırsatı yakalarlar. Bunun neticesinde yeni bir “ben” yaratırlar.



# I. BÖLÜM

## BENLİK KAVRAMI VE EDEBİYATTA BENLİK KURGUSU

### 1.1. Benlik

*“Benlikten benliğe giden yol  
daima ötekiden geçer.”<sup>42</sup>*

Temelleri çok eskilere dayanmakla birlikte benlik kavramı birçok disiplinde, özellikle psikoloji alanında 1970’lerden sonra tartışılmaktadır. Rasyonalist felsefecilerden Descartes (1596-1650) bu kavramın temellerini cogito argümanı ile ortaya koymuştur. “Descartes ben bilgisinin tüm bilgilerimiz arasındaki en kesin bilgi olduğunu iddia etmekteydi. Ünlü cogito argümanı ile (‘cogito, ergo sum: Düşünüyorum, o halde varım’) kendimize ilişkin bilgimizin sahip olduğumuz ilk ve en kesin bilgi olduğunu”<sup>43</sup> öne sürer. Descartes kuşku duyulmayacak tek şeyin kendi varlığımızın, benliğimizin bilgisi olduğunu ifade eder. Birey ispatlayamadığı diğer tüm olguların, varlıkların karşısında kendisine dair edindiği bilgilerden, kendi algılamasından emindir. Bu durum temelde ona bir varlık alanı kazandırmış olur. Bu alan ise kişinin kendi benlik algısına dâhildir.

“Benlik” sözcüğü, kişinin “öz”üne karşılık gelebileceği gibi “şuur” ya da “kendini tanıma” olarak da ifade edilebilir. William L. Randall, *Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler* adlı kitabında “Benlik Modelleri” başlığı altında bazı benlik formülasyonları ortaya koyar. Randall bunları: “öz imaj, öz kavram ve özgüven; ya da kendini kabul etme, kendini keşfetme, kendini ortaya koyma; ya da kendini gerçekleştirme, kendini tatmin etme ve kendini başarma”<sup>44</sup> şeklinde formüle etmiştir.

---

<sup>42</sup> Kearney, Richard, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar* (Çev. Barış Özkul), Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.228.

<sup>43</sup> Cevizci, Ahmet, *Felsefe Ansiklopedisi* (Cilt 2), Etik Yayınları, 2004, İstanbul, s.280.

<sup>44</sup> Randall, William L., *Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler* (Çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s.54.

Bu durumda benlik oluşumu, kişinin kendini tanıması ve keşfetmesi ile başlar ve bir öz farkındalıkla devam eder ve nihayetinde kendini tanıma sürecini tamamlayarak kendini gerçekleştirme aşamasına ulaşır. “Kendini gerçekleştirme” kavramı, Maslow’un meşhur ihtiyaçlar hiyerarşisinde piramidin en üst basamağını oluşturur. Tasavvuftaki insan-ı kâmil kavramıyla paralellik gösteren bu kavram, kendini keşfetme sürecini bir sonuca vardırır. Oysa bu süreç nefes aldıkça ve yaşam döngüsüne dâhil oldukça devam eder.

Kendini keşfetme çabasında olan birey, farklı benliklerle karşı karşıya kalma ihtimali taşır. Bu karşılaşma, bireyin kendi iç hesaplaşmasına dönünce daha farklı bir tablo ortaya çıkar. Kişi kimi zaman kendi varlık bütünlüğü içerisinde de bir ayrışmaya varır. Bruce Hood, “Sokaktaki ortalama insana benliğini sorsanız, büyük olasılıkla benliği, bedenlerine yerleşmiş bir birey olarak tanımlarlar. Bedenlerinden daha fazlası olduklarına inanırlar. Bedenleri, benliklerinin denetlediği şeylerdir. Aynaya baktığımızda bedenimizi doldurduğumuz bir kap olarak düşünürüz”<sup>45</sup>, der. Yani bireyin bedeninin ötesinde bir şura ve öze vurgu yapar. Kişi sahip olduğu bedenle bir varlık alanı ortaya koyar ve bedeni onun kişiliğindeki birçok özelliğin belirleyici etkeni olabilir ancak tek varlık alanı bu fizyolojik ve sosyolojik boyutla sınırlı değildir. Bu alanın dışında da kendini anlamlandırdığı alanlar bulur. Bu durum da beraberinde benlik bölünmelerini ve farklı benlik alanlarını ortaya çıkarır.

Benlik kavramı en genel haliyle kişinin kendisini algılama ve tanımlama biçimi olarak ifade edilebilir. Birey, “ben kimim?” sorusuna cevap ararken doğal bir sorgulama sürecine girerek kendini bir biçimiyle keşfetme ve bu keşfi dillendirme çabası gösterir. İnsanın sosyal kimliği göz önünde tutulduğunda, bu sürecin sadece içsel bir çözümlemeyle üstesinden gelinebilecek bir durum olmadığı görülebilir. “Ben kimim?” sorusuna karşılık olarak ortaya konan tanım, elbette sadece bireyin kendi özelinde oluşturduğu bir tanıma değil, toplumsal algıyla ve çevredeki diğer bireylerin bakış açısıyla da şekillenen bir tanıma ortaya çıkarır. Birey kendini tanımaya ve tanımlamaya çalıştıkça, bu tanımlamaya çevresinin de ona atfettiği özellikleri ve onu tanımlama biçimlerini, bir şekilde kendi tanımına dahil etmeye başlar. Bu yönüyle benlik, sosyolojik bir kavram olarak belirir. Ancak “benlik” kavramı sadece sosyolojik

---

<sup>45</sup> Hood, Bruce, *Benlik Yanılsaması* (Çev. Eyüphan Özdemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s.12.

bir kavram değildir. Felsefi ve psikolojik bir kavram olarak da ele alınmakta ve farklı şekillerde tanımlanmaktadır.

Felsefi bir kavram olarak ben şu şekilde tanımlanmaktadır:

Akıl sahibi öznenin, bilinçli kişinin, kendisini başkalarından ayırmasına ve kendisini öne sürmesine yarayan güç. Çoğunluk kişi, bilinç ve özne sözcükleriyle eşanlamli olarak kullanılan, zihin, bellek, bilen, ego olarak da bilinen ve değişme boyunca varlığını koruyup, birliğinin farkında olan birlik. Bir bireyin psikolojik özelliklerini tasvir etmeye ve bütünlemeye yarayan temel değişken.<sup>46</sup>

Bu yönüyle benlik, bireyin varlık olarak ötekilerden farklı olma, kendine has olma, kendi farklılığının farkında olması şeklinde ifade edilebilir. Her birey, temelde biricik olmakla birlikte diğer bütün bireylerden başka bir algıya, davranışa ve psikolojiye sahiptir.

Benliğin psikolojideki karşılığı ise şu şekilde çerçevesizdir: “En genel anlamıyla, kişinin kendini başka herkesten ve her şeyden ayrı, eşsiz bir bütünlük olarak hissetmesi, bunun bilincinde olunan tümel varlık şeklinde”<sup>47</sup> ifade edilir. “Benlik, bireyin kişiliğine ilişkin kanıları kendini algılayış biçimi olarak özetlenebilir.”<sup>48</sup> Benlik kişiyi diğer bireylerden ayıran özelliklerin yine bireyin kendisi tarafından belli bir şemaya oturtulmuş halidir. Geçmiş bugünü ve geleceğiyle onu biricik yapan özelliklerin toplamı olarak ifade edilebilir. Kişinin kendi özelliklerini, sınırlarını, yapısını, kendisine karşı geliştirilen toplumsal gözlem, tepki ve tavırları algılama şeklindedir.

Varlığını anlamlandırmaya çalışan birey, kendisini bir benlik arayışının içerisinde bulur ve kendisini diğer bireylerden ayıran özelliklerinin peşine düşer. Zira bu özellikler bireyin benlik algısının temelini oluşturur. J.J. Rousseau (1712-1778), otobiyografi türünün ilk örneklerinden sayılan *İtiraflar* (1781) adlı eserinin başında bu durumu şöyle ifade eder: “Gördüklerimden hiçbiri gibi yaratılmış değilim. Yaşayanlardan hiçbirine benzemediğimi cesaretle söyleyebilirim. Onlardan daha iyi olmasam bile hiç değilse başkayım.”<sup>49</sup> Rousseau’nun bu itirafındaki “başka olmak” durumuna Doğan Cüceloğlu da vurgu yapar. Cüceloğlu, “Kişilik, bireyin iç ve dış

<sup>46</sup> Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2000, s.126.

<sup>47</sup> Budak, Selçuk, *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s.123.

<sup>48</sup> Aslan, Esra, Benlik Kavramı ve Bireyin Yaşamındaki Etkileri, *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1992, S. 4, s.7.

<sup>49</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *İtiraflar I* (Çev.: Reşat Nuri Güntekin), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s.3.



çevresiyle kurduğu, diğer bireylerden ayırt edici, tutarlı ve yapılaşmış bir ilişki biçimidir,”<sup>50</sup>der. Benliğin, kendine has olma, diğerlerinden farklı olma durumu, benlik kuramının temel hareket noktasını oluşturur. “Herkes gibi” olmanın özellikleri belirleyebilsen de temelde sadece kendimize ait özelliklerden ibaret varlıklarız.

Analitik psikolojinin kurucusu olarak kabul edilen Carl Gustav Jung’a (1875-1961) göre ise kişinin kendini tanıması, bilinmez bir durumdur. Jung,

Bir başka deyişle, insan kendisi için bir muammadır. Bu anlaşılabilir bir şey, zira insan kendisini tanımak için gerekli olan karşılaştırma araçlarından yoksundur. Anatomi ve fizyonomi açısından kendisini diğer hayvanlardan ayırt etmesini bilir, ancak bilinçli, düşünen ve konuşabilen bir varlık olarak kendisini yargılamak için hiçbir kriteri yoktur. Bu gezegende, başka hiçbir şeyle kıyaslayamayacağı eşsiz bir fenomendir. Karşılaştırma yapma ve dolayısıyla kendini tanıma fırsatı ancak eğer başka yıldızlarda yaşayan insan gibi memelilerle ilişki kurabilseydi mümkün olurdu,<sup>51</sup>

der. Jung, insanın özellikle ruhsal yönünün ona bir bilinmezlik kattığını ifade eder. İnsan ruhunun bu karmaşık ve bilinmez yönü, insanın kendini tanıma serüvenini zora sokmakla beraber bu yolculuğun devamlılığını da sağlar. Çünkü kişi yaşamı boyunca kendisini yenilediği gibi kendisini anlamlandırma sürecini de yenileyecektir.

Beynin yapısı, kimlik belirlemede etkin bir rol oynar ve çevreden aldığı uyarıcılarla “benlik oluşumu” sürecini geliştirir. Yaşam öykümüz, tanıklık ettiğimiz yaşamlar, karşılaştığımız insanlar, durumlar ve olaylar benliğimizde bir şekilde yer edinirler.

Çocukken başlangıçta çıkarıcı etkinlik yığınlarıyızdır ama evrim, benliği ortaya çıkmaya ve diğerlerine katılmaya programlamıştı. (...) Toplulukları, özel mülkleri, zevkleri, politikayı ve kişisel tercihleri, bir benlik, farklı bir birey yaratmak için kullanırız. En azından Batıdaki benlik kurma öyküsü budur; diğer kültürler, benliğin farklı bir biçimini şekillendiren farklı bir yapı sağlar. Keşifler ve toplum tarafından dışlanmış olan kimseler bile, diğerlerinin kabul ettiği ilkeleri reddetmeleriyle tanımlanır. Ama benliğimizi ister sürüden uzak tutalım ister sürünün parçası olarak bütünleştirelim, her durumda, kim olduğumuzu tanımlayan diğerlerinin varlığıdır.<sup>52</sup>

Sürekli bir yapılanma ve gelişim halinde olan benlik, çevresel faktörlerden etkilenir. Diğer benliklerle farkı ölçüsünde varlık ortaya koyan benlik, aynı zamanda diğer benliklerle teması ölçüsünde var olur:

Şuradan bir klişe, buradan bir slogan, şu ya da bu modelin kısmi taklidini, çevremizdeki insanlardan ödünç alınan ya da içinde bulunduğumuz kültürün esinlendiği düşünce ve davranış repertuarını ve güç, hakikat ve sevgiyle ilgili sorgulanmamış birtakım varsayımları alırız ve

<sup>50</sup> Cüceloğlu, Doğan, *İnsan ve Davranışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2016, s.404.

<sup>51</sup> Jung, Carl Gustav, *Keşfedilmemiş Benlik* (Çev. Barış İlhan- Canan Ener Silay), İlhan Yayınevi, İstanbul, 1999, s.75-76.

<sup>52</sup> Hood, a.g.e., s.18.

sonra, çoğunlukla farkında olmadan zaman içinde bir hayatı, dünyada var olmanın bir yolunu, bir özü yama yama oluştururuz.<sup>53</sup>

Benliği bir puzzle gibi düşünürsek, bu her bir parçası başka başka hikâyelerden, hayatlardan, durumlardan, olaylardan aparılmış kesitlere, puzzle'ın bütünü ise nihayetinde kişinin türlü yollarla birleştirdiği kendi hikâyesine ve en nihayetinde kendi "ben"ine benzer.

Benlik kavramıyla ilgili sosyolojik bir bakış açısı geliştiren bir başka isim de Morris Rosenberg'dir. Morris Rosenberg, benliği "mevcut benlik (kendimizi neye benzettiğimiz), arzulanan benlik (nasıl olmak istediğimiz) ve dışa yansıyan benlik (verili bir durumda kendimizi ortaya koyuş şeklimiz)"<sup>54</sup>olarak ayırır. Rosenberg'in ifade ettiği bu ayırım -farklı benlik alanları- kişinin içsel bölünmüşlüğüne gözler önüne serer. Bu durum kimi zaman benlik alanları arasında bir uyumsuzluk ve çatışma yaratır. Çünkü benlik alanları, çoğu zaman bir bütünlük veya uyum göstermez. Bu parçalanmış benlik (bireyin kendisine bakışı, toplumun bireyi değerlendirmesi ve bireyin kafasında oluşturduğu ideal benlik) bireyin mutsuzluğunun kaynağını teşkil eder. Birey bu benlik türleri arasındaki mesafeyi kısaltabildiği oranda ya da aralarında uyum sağlayabildiği oranda mutlu olmayı başarmış sayılır.

Benlik kavramının toplumsal boyutuna ilgi çeken yani kendimizi ortaya koyuş şeklimizle ilgilenen isimlerden Amerikalı sosyolog Erving Goffman (1922-1982) kişilerin, toplumsal kimliklerini (anne, baba, eş, öğretmen) ortaya koyma sırasında çeşitli rollere büründüğünü ve genel olarak bir tür oyunculuk sergilediklerini ifade eder. Goffman "Kişinin veya bireyin ötekilerle karşılaşması durumunda kendisini nasıl yeniden ele aldığını, nasıl yeni bir şekilde sunduğunu ve bunun için nasıl yeni stratejiler gerçekleştirdiğini benlik sunumu kavramını kullanarak açıklar."<sup>55</sup> Dünyayı bir tür tiyatro sahnesine benzeten Goffman, insanları da birer oyuncuya benzeterek, onların başka bireylerle karşılaşmaya başladıkları andan itibaren bir role girdiğini ve bu oyunculuk performansını ötekilerle etkileşime girdiği oranda sahnelediğini belirtir. Bu durumun "toplumsal uzlaş" sağlama konusunda önemli bir nokta olduğunu söyler.

---

<sup>53</sup> Randall, William L., *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler* (Çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s.61.

<sup>54</sup> Marshall, Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s.63-64.

<sup>55</sup> Bayad, Aydın, "Erving Goffman'ın Benlik Kavramı ve İnsan Doğası Varsayımı", *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 2016, S. 36-1, s.3.

Toplumsal yaşamda bireyler diğerleriyle benzer özellikler taşımalarının yanı sıra ciddi farklılıklar (din, ırk, ahlaksal değerler) da taşırlar. Bu farklılıklardan doğacak sıkıntılar ise ancak toplumsal uzlaşa yoluyla çözülebilir. Toplumsal temasların gittikçe daha çok alanı kapsamasa beraberinde yeni bir kimlik oluşumunu da getirmiştir.

Kültürel karşılaşma alanları ve kentleşme giderek daha fazla yabancıнын bir araya gelmesine neden olarak kimliklerin çarpışmasına ve yeni melez kimliklerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Sabit ve değişmez kimlik bakış açısı artık özellikle sosyal psikoloji için ana akım bile sayılamayacak kadar eski bir kabuldür.<sup>56</sup>

Bireysel farklılıkları minimize etmek için başvurulmuş toplumsal uzlaşa, beraberinde yeni bir kimlik oluşumu getirir. Bu kimlik büyük oranda yerel farklılıklardan yalıtılmış, küresel bir kimliktir.

Gelişen teknoloji ve sosyal medya kullanımı da Goffman'ın benliğin toplumsal yönü ile ortaya koyduğu,

“benlik sunumu”, kavramını doğrular niteliktedir. Teknolojinin gelişmesiyle beraber toplumsal alanlar boyut değiştirmiş ve sanal ortamlar yeni sosyalleşme alanları olmuştur. Kişilerin sosyal yaşamlarında girdiği roller, facebook, twitter üzerinden sunulmaya devam etmektedir. Facebook kullanıcıları, sosyal anlamda arzu edilen ancak gerçek yaşamda gözlemlenemeyen ideal benlik özelliklerini öne çıkarmakta ya da abartmaktadırlar. Aynı zamanda kullanıcılar sosyal açıdan arzu edilmeyen özelliklerini saklama ve önemini azaltma eğilimindedirler.<sup>57</sup>

Sosyal medyada kullanılan profil resimleri, durum güncellemeleri, paylaşılan fotoğrafların kapsam alanı, kişilerin sunmaya çalıştıkları sanal kimliklerinin önemli bileşenleridir. Birey genellikle kendisini takip eden kişilerin beğenilerini kazanmayı hedefler ve davranışlarını da bu çerçevede örgütler. Günümüzde sanal dünya, sosyal benlik sunumunun yeni ve en önemli alanlarından biri haline gelmiştir. Bireyler bu dünyanın içerisinde kendilerini anlamlandırma ve yer edinme çabasıyla adeta bir yarış haline girmişlerdir. Zira artık popüler olmanın en kestirme yolu sosyal medya araçlarından geçmektedir.

Benliğin toplumsal boyutunun bireyde yarattığı çatışmalara psikanaliz yöntemi ile ilgilenen isimler dikkat çekmiştir. Psikanaliz biliminin kurucusu olan Sigmund Freud (1856- 1939) ise, “bilinçaltı” kavramını vurgulayarak insanın keşfedilmesi zor yönleri üzerinde durur: “İnsan ruhunun en büyük kısmının bilinçsiz olduğunu, insan davranışlarının çoğunun bilinçaltı tarafından yönetildiğini ortaya

<sup>56</sup> Bayad, a.g.m., s.8.

<sup>57</sup> Uçar, Fatma, “Facebook'ta Benlik Sunumu ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini”, *Selçuk İletişim*, 2015, 9(1), s.5.

attı.”<sup>58</sup> Freud insan bilincini buz dağına benzeterek, buz dağının görünmeyen kısmının yani bilinçaltı kavramının insan davranışları üzerindeki etkisini irdeler.

Freud’a göre kişiliğin üç temel birimi vardır: İd, ego ve üst-ben. İd bireyin kaba, ilkel ve biyolojik temeline bağlı dürtülerine dayalı, hemen tatmin olmak isteyen yönünü ifade eder. Ego, id’in isteklerini gerçeklerin koşulları çerçevesinde karşılamaya çabalar. İd akıl, mantık dinlemez, hemen tatmin arar. Ego, akıl çerçevesinde, makul bir biçimde id’in doyumuna hizmet etmeye çabalar. Üst-ben ya da vicdan, bireyin içerikleştirmiş olduğu toplumun ahlak kurallarını temsil eder ve doğru ile yanlışın ayırt edicisidir.<sup>59</sup>

Ego, id ve üst-ben’i dengede tutmaya çalışarak kişinin iç çatışmasını azaltmaya çalışır. Freud, bireyin büyük oranda üst-ben tarafından geriye itilmiş olan davranışlarının yani bilinçaltının (Bu durum aynı zamanda kişinin kendi benliğinde yarattığı bir ötekileştirmedir.) etkisiyle hareket ettiğini ancak bu durumun farkında olmadığını öne sürer. Davranışlarımızdaki belirleyici ögenin cinsellik olduğunu söyleyerek, benlik kuramını “libido” üzerine inşa eder. Davranışlarımızın altında yatan bu faktör, benliğin keşfedilmesini büyük oranda zora sokar. Çünkü bilinçaltını ortaya çıkarmak ya da tam manasıyla keşfetmek mümkün görünmemektedir.

Bilinçaltı kavramı üzerinde Sigmund Freud ve Alfred Adler ile birlikte çalışan Carl Gustav Jung, aynı zamanda Freud’un da öğrencisidir. Analitik psikoloji üzerindeki çalışmaları birlikte yürütmelerine karşın aralarında bir fikir ayrılığı söz konusudur. Freud’un cinsiyet üzerine fazla durduğunu düşünen Jung, “toplumsal bilinçaltı” /kolektif bilinçaltı -tüm insanlık tarafından ortak paylaşılan ve bize miras kalan beynin yapısında meydana gelen bilinçaltı- kavramını geliştirerek benlik incelemesine farklı bir boyut katar. Bireyin toplumsal yönünü ve kolektif geçmişini ele alan Jung rüyaları yorumlarken de bu toplumsal bakış açısı ile hareket eder.

Kendini tanımayan bir kişi başkasını tanıyamaz. Her birimizde de yüzünü bilmediğimiz bir yabancı vardır. Bizimle düşler aracılığıyla konuşur ve bize kendisinin, tanıdığımız, bizden ne denli farklı olduğunu gösterir. Çözülmesi güç bir durumda çabaladığımızda, olanak buldukça bizi uyarın, bizi başarısızlığın içine iten davranışımızdaki hatayı gün ışığına çıkaran odur, o içimizdeki yabancısıdır<sup>60</sup>

İnsanın içindeki ötekiye vurgu yapan Jung, bireyin kontrolü dışında gelişen bir benlik oluşumundan bahseder. Bu benlik oluşumu, bir insanlık mirasına karşılık gelen ve bireyin peşini hiç bırakmayan bir yapıdır. Farkında olmadan da bize kendisini türlü yollarla (rüyalar) gösteren arketipsel bir benliktir. Aynı zamanda “ortak benlik” olarak

<sup>58</sup> Özgü, Halis; *Psikanalizin 3 Büyükleri: Freud, Adler, Jung*, Kibele Yayınları, İstanbul, 1994, s.28.

<sup>59</sup> Cüceloğlu, a.g.e., s.431.

<sup>60</sup> Jung, Carl Gustav, *İnsan Ruhuna Yöneliş* (Çev. Engin Büyükinâl), Say Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2001, s.58.

da ifade edilebilecek bu kavram, “insan türünün geçmişinde yaşamış milyarlarca üyesinin yeryüzüne ilişkin aktardığı derinliğine ve genişliğine bir bilgi sahibidir.”<sup>61</sup> Bu bilgi, kişinin kendi bireysel tarihini değil bütün bir insanlık mirasını kapsayan ortak tarihin ürünüdür. Evrimsel açıdan bakıldığında da türlerin bu sürekliliğini ve türün devamına iletilen mirası görmek mümkündür.

Kişi doğduğu andan itibaren, ortak benliğe –insanlığın ortak mirasına- karşı bir farkındalık ortaya koyar. Bu durum, yeni doğan bebekler üzerinde incelenmiş, onların yüze, yüz tanımaya karşı gösterdiği tepkiler ölçülmüştür. Yeni doğan bebeklerin dünyaya geldiği andan itibaren nesnelere ve yüzlere farklı tepkiler verdiği görülmüştür.

Bir nesneyle bir yüz arasındaki temel fark birisinin ardında binlerce yıllık tarih olması, diğerinin ardında ise bu tarihin bulunmaması değildir. Yüz nesneden farklı olarak insanın kendisidir. Bebek karşısındaki yüze yöneldiği zaman aslında kendine yönelmiş olur, kendi içinden kendi resmini çıkarmayı hedef alır. Çünkü ortak benlik ona kendinin parçalarını hazır olarak vermiştir, bebek sahip olduğu kendinin bilgisine yönelir.<sup>62</sup>

Bebeğin bu yönelişi, yakın çevresindeki insanlara ve onların yüzlerine yönelmekten ziyade kendisine yönelmesi durumudur. Henüz kendisine dair bir görüntüsü bile olmayan bebek, etrafındaki yüzlere odaklanarak kendisine dair bir tanıma dönemini başlatmış olur. Bu yüz tanıma süreci, benlik arayışının içgüdüsel bir şekli olarak da kabul edilebilir.

Benlik hakkında öne sürülen bir başka görüş ise feministlere aittir. Feministlerin bakış açısı felsefi olmaktan öte sosyolojiktir. Feministler, “benlik kavramının esas itibariyle eril bir kavram olduğunu ve erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyetinin perçinleştirilmesinde kullanıldığını iddia etmişlerdir.”<sup>63</sup> Feminist filozoflar benlik kavramının eril bir tanımlamasının olduğu ve bu kavramın yeniden tanımlanması gerektiğini belirtmişlerdir. Kadın kimliğinin, erkek tarafından kurgulanması ve toplum üzerinden ise bu kimliğin kadınlara dayatılması durumu, kadının kimlik inşa etme sürecini kendi iradesinden bağımsız bir alana çeker. Nasıl bir kadın, nasıl bir anne, nasıl bir eş olması gerektiğine dair kurallar erkekler tarafından belirlenmiş ve toplumsal bir dayatma aracına dönüşmüştür. Goffman’ın üzerinde

<sup>61</sup> Ceylan, Mehmet Emin, Evrensel, Alper, Ünsalver, Barış Önen ve Cömert, Gökçe, “Benlik Gelişiminin Nöropsikolojik Temelleri”, *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry*, 2015, Ş. 7(3), s.7.

<sup>62</sup> Ceylan vd, a.g.m., s.7.

<sup>63</sup> Cevizci, *Felsefe Ansiklopedisi*, s.284.

durduğu “rol yapma” kavramı, kadınlarda daha kaotik bir hâl alır. Zira kadınlara dayatılan kimlikler onların rollerini çift katmanlı ve içinden çıkılmaz bir duruma getirir.

Benlik hem felsefenin hem psikolojinin hem de sosyolojinin mercek altına aldığı, tanımlanması güç ve farklı boyutları olan bir kavramdır. Esasen bireyin herkesten ayrılan yönü olarak ifade edilen bu kavram, bütün bir insanlık tarihine ait birikimleri de bünyesinde muhafaza etmekte ve ortak bir tarih üzerine inşa edilmektedir. Kişinin kendini tanımlama şekli olarak da ifade edilen benlik kavramı, bireyin değişkenliği göz önünde tutulduğunda, tam olarak bilinebilme özelliğini yitirir. Zira değişim, birey var oldukça süreceği için kesin bir tanım yapmak da mümkün olmayacaktır. Birey kendini anlamlandırma veya keşfetme süreçlerinde içsel bir yolculuğa çıkar ve kendi iç dinamiklerini çözmeye çalışır. Ancak benlik, sadece bireyin kendini kabul etme şekli değil aynı zamanda sosyal yaşamda algılanma şeklidir. İnsanın sosyal bir varlık olduğu ve her tür gibi varlığını sürdürme içgüdüğü taşıdığı düşünüldüğünde toplumsal kimliğin önemi daha net görülür. Zira bireyin varlığının devamı diğer varlıklarla uyum sağlanabildiği ölçüde mümkün olacaktır. Sosyal çevrenin kişiye yüklediği roller doğrultusunda bir benlik türü sergilenir ki bu kişinin kendini tanımlama şekline de etki eden bir benlik alanıdır. Rosenberg’in ifade ettiği üç benlik alanı (mevcut benlik, arzulan benlik ve dışa yansıyan benlik) benlik kavramının sınırlarının genişliğini açıkça gösterir. Kişi var olan benliği ve toplum tarafından tanımlanma şeklinin dışında ideal bir benlik de oluşturur ve onu hedefine koyar. Bu benlik alanları arasındaki farkı azaltmış bireyler daha huzurlu ve mutlu kişiler olur. Aynı zamanda ideal benliği ile gerçek benliği arasındaki farkı az olan kişiler kendini gerçekleştirmiş bireyler olurlar.

## **1.2.Otobiyografik Anlatım / Benlik Kurgusu**

Otobiyografi, kişinin hayat hikâyesinin yine kişinin kendisi tarafından kaleme alındığı edebi bir türdür. Batı kaynaklı edebi bir tür olan otobiyografiler, hayat hikâyesini kamuoyuyla paylaşma kararı almış bireylerin oluşturdukları metinlerdir. Batı edebiyatında otobiyografi türünün ilk örneği Aziz Augustine (354-430) tarafından verilmiştir. Ancak bu eserde Aziz Augustine kendi geçmişini, hayat hikâyesini dillendirmekten ziyade dini telkinlerde bulunma yoluna gitmiştir. Günümüzdeki

otobiyografi türüne karşılık gelebilecek ilk eser ise 18. yüzyılın sonlarında, Jean Jacques Rousseau tarafından yazılan ve Aziz Augustine'in eseri ile aynı adı paylaşan *İtirafklar*'dır (1782). Rousseau, eserinde geçmişinde kendisine rahatsızlık veren durumlar hakkında itiraflarda bulunarak, kendi hayatıyla ilgili detayları aktarır. Din dışı yaşantıyı ele alması yönüyle kendisinden önce yazılan eserlerden ayrı bir konuma yerleşen bu eser “aydınlanmanın yeni insanın” müjdecisi olarak kabul görür.

Batı'daki ilk otobiyografi örneklerinin Aziz Augustine'in *İtirafklar*'ında karşılaştığımız türden dini özellikleri barındırması bu türün, oluştuğu dönemin dini özellikleriyle paralel değerlendirilmesi zorunluluğunu getirir:

Batı otobiyografi tarihinde dini otobiyografiler önemli bir yer tutar. Özellikle 17. yy'da püritanizm bireyi Tanrı ile yüz yüze getiren öğretilerinde, insanları işledikleri günahları yazıyla açığa vurmaya teşvik etmiştir. Böylece, bu öğreti insanların iç dünyalarını, kaygılarını, korkularını açığa vurmalarını bir gelenek haline getirdi. Bu da Avrupa'da bir itirafname edebiyatı doğurdu.<sup>64</sup>

Bu yönüyle otobiyografi türü de yazarın, okur huzurunda günah çıkarma işlemi olarak görülebilir. Yazarın işlediği günahları okuyucuyla paylaşması bir nevi terapi olarak da algılanabilir. Zaten anlatarak gerçekliğin ağırlığından sıyrılma, bir kişiyi yazmaya iten temel dürtülerden biri değil midir?

Otobiyografilerin Türk edebiyatındaki gelişimi ise daha geç bir döneme denk gelir. “Ben” algısı ve “birey” kavramının Doğu toplumunda daha geç dönemlerde üzerine düşünülen kavramlar olması otobiyografi türünün ortaya çıkışını da ötelemiş gibi görünmektedir. Otobiyografinin türemiş olduğu biyografi türünün ilk örnekleri 16. Yüzyılda ortaya çıkarken, otobiyografiler için bu tarih genel olarak 1960'lı yıllar olarak belirtilir. Geç gelen bu gelişim tarihsel bir tanıklığı da beraberinde getirir. Çünkü bir tür anılar toplamı olan otobiyografiler, kişisel hayat hikâyesi olmalarının yanı sıra tarihsel gelişmelere ve toplumsal olaylara da bir biçimde temas ederler. Her birey yaşadığı çağın canlı bir tanığıysa, her bireyin hayatı bir tür tarihsel metin sayılır:

Türkiye'de otobiyografi çalışmalarının ağırlığını daha çok hissettiğimiz yönünün, üzerimizdeki etkisi canlı olan bir tarihi, o geçmişi bizzat yaşayanlardan öğrenme ihtiyacı olduğunu söyleyebiliriz. Ama Türkiye açısından geçmişe bakma ihtiyacının daha özgül bir anlamı var. Çünkü Türkiye'de yakın geçmişe bakmak Türk modernleşmesine, bu çerçevede içerisinde de Cumhuriyet tarihine bakmak demektir.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Aksoy, Nazan, *Kurgulanmış Benlikler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.15.

<sup>65</sup> Aksoy, a.g.e., s.9-10.

Yani kişisel hayatı konu edinen metinler arka planlarında gelişen olayları yansıtmaları yönüyle bireysel tarihi aktarmanın ötesine geçerek en nihayetinde ülkenin tarihine de ışık tutarlar.

Kişisel tarihle toplumsal tarihin birbirinden bağımsız değerlendirilemeyeceği fikri, otobiyografi yazarlarına bir tür tarih yazıcılığı misyonunu da yüklemiştir. Otobiyografi yazarları hem kendi hikâyesini hem de yaşadığı çağın hikâyesini aktarır:

Weintraub'a göre, Goethe'ye otobiyografisini yazdıran şey kendi kişisel geçmişi ile dünya tarihinin birbirinden koparılamaz olduğu düşüncesiydi. Aynı düşünce bir başka tarihte, bir başka coğrafyada yaşayan Halide Edib için de geçerli; o da hayat hikâyesini yazmaya başlarken kendi kişisel geçmişi ile Millî Mücadele tarihinin iç içe geçtiğine inanmıştı.<sup>66</sup>

Otobiyografi yazarları, kimi zaman şahsi tarihlerinin sınırlarında gezerken kimi zaman da birer vakanüvis gibi toplumsal süreçlerin kaydını tutmuşlardır.

Otobiyografi türünün ortaya çıkışını ve tarihsel gelişimini bir tarafa bırakarak bu türün, kurgusal bir tür olması yönüyle oluşum aşamasından itibaren diğer edebi türlerle iç içe geliştiğini, salt bir anılar demeti olmayıp “ben” ve “benlik” kavramları için yeni varlık alanları ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Bu yönüyle otobiyografi, başlı başına bir tür olarak ortaya çıkmasının haricinde kimi zaman bir şiirle, kimi zaman bir hikâyeye, kimi zaman da bir romanla özdeşleşmiş, gerçeği kurguyla buluşturan bir tür olarak varlık gösterir.

Bireyin kendini algılama şekli olan “benlik” kavramı sadece gerçek yaşamla sınırlı kalan bir kavram değil, aynı zamanda yazın dünyasında da yeniden yaratılabilen bir özellik gösterir. İşte bu yazın dünyasındaki benlik, yazarın gerçek “ben”inden beslenerek yaratıcılığını ve yazının sihirli dokunuşlarını eklediği yeni bir alandır. “İçinde sürüklendiğimiz zamanın öyle burgaçları, öyle dönemeçleri var ki, orada bir başka “ben” çıkar karşımıza. Şimdiye dek tanımadığımız, bizi şaşırtan bir “ben”<sup>67</sup> Kurgusal olan bu alan düş gücünün bütün fantastik olanaklarını kullanarak, yazarın tüm yaşanmamışlıklarını, yaşanabilirliklerini, özlemlerini, kavuşulabilir durumlarını, olmak istediği ama olamadığı kişiliğini, erişilebilir kılar. Yazarın bünyesinde barındırdığı tüm özellikleri gün yüzüne çıkar. Bir tür yeniden yaratma süreci olarak adlandırılacak bu uğraş yeni bir benlik alanı ortaya çıkarır: “kurgusal benlik”.

<sup>66</sup> Aksoy, *a.g.e.*, s.27.

<sup>67</sup> Onaran, Mustafa Şerif, “ ‘Ben-Anlatıcı’yla Bilinmeze Yolculuk”, *Kitap-luk*, Sayı 100, Aralık 2006, s.132.



Kişi kendi hikâyesini kurgulamaya başladığı anda hikâyenin farklılaşma süreci de başlamış olur. Aynı gerçekliğin yaşanmış biçimiyle aktarılması mümkün olmadığından her kurgu yeni bir hikâyeye gebe kalacaktır. William L. Randall bu durumu şöyle ifade eder:

Zaman zaman kendimizi gün içinde ilişki kurduğumuz insanlara kendimizi sunma yollarını kontrol ederken buluruz... Doğal olsun ya da olmasın, bu iş tuhaf bir yönsüzlük, aslında utanca benzer bir şey yaratabilir; çünkü bizi “benlik”imizin her kalıba giren -hatta bukalemun-doğasıyla karşı karşıya getirir. Bu tür deneyimlerde (“gerçek ben lütfen ayağa kalk” dediğimiz zaman) hikâyemizin iki kez tıpatıp aynı şekilde ortaya çıkmayı reddettiğini görürüz.<sup>68</sup>

Hikâyenin her aktarılışı, hikâyenin bütününe başka bir pencereden yaklaşılmasını da beraberinde getirdiği için, her anlatış yeni bir hikâyeyi ve yeni bir “ben”i kurar. “Eser, yazardan çıktıktan sonra yazarını da aşan müstakil bir varlığa dönüşür. Yazarın ne söylediğinden çok eserde anlatılan daha doğrusu “eserin anlattığı şey” farklılaşır.”<sup>69</sup> Değişen sadece yazarın “benlik”i değildir, artık hikâyeye de yazarından bağımsız olarak yeni bir oluşumdur ve yeni bir şey söyler.

Kendini tanıma veya kendi benliğini herhangi bir metne konu etme bir sürerlilik halidir. Zira hayatın akışı devam ettikçe bireyin kendisini algılaması da devam edecektir. Bu metinlerde daima bir tamamlanmamışlık durumu geçerli olacak yazarın macerasına son noktayı koymas, hayatının sonlanmasıyla mümkün olduğu için otobiyografik metinler, sürdürülebilir metinler olarak kalacaktır. Bireyin kendisini bir bütünlük arz edecek şekilde anlattığı tek bir metnin olması, yani otobiyografi metninin kurgusal bir metindeki tamamlanmışlık durumuna ulaşması mümkün değildir. Bu yüzden otobiyografilerini yazan yazarlar hayatlarının bütününe değil ancak belli bir bölümünü anlatabilirler.

Kurgusal alan, yazara geniş olanaklar sunan bir alandır. Yazar kendi “ben” ini yazarken onu, gerçek hayatta olduğu şekliyle değil kaleminin kendisine tanıdığı sonsuz yetkiyle yeniden yaratır. “ ‘Ben’ edebiyatı , ‘O’ edebiyatı ölçüsünde yazarına, kişilerin üstünde, eserin ötesinde bir durumda olma olanaklarını, imkânlarını verir.”<sup>70</sup> Bu yazarın adeta kendisine ikinci bir yaşam hakkı vermesi gibidir. Çünkü, bir üretim sürecinin sonucu olan “kurgusal ben”, otobiyografik olan “gerçek ben”den farklı

<sup>68</sup> Randall, *a.g.e.*, s.222.

<sup>69</sup> Gezeroğlu, Senem, “Ferit Edgü’nün ‘Yazar ve Yazman’ Adlı Öyküsünde Yaratıcı Yazarlık Bağlamında Benlik Algısı”, *Söylem Filoloji Dergisi*, C.1, S.1, Haziran 2016, s.28.

<sup>70</sup> Karasu, Bilge, “ ‘Ben’ Edebiyatı Üzerine”, *Kitap-luk*, Sayı 100, Aralık 2006, s.130.

imkanlar sunar. Yazar benliğini yeniden inşa etme sürecine girerek ‘gerçek ben’ den uzak bir ‘ben’ de inşa edebilir. Örneğin; *Ütopya* (1516) romanının yazarı olan Thomas More (1478-1535) romanında özel mülkiyeti herkes için yasaklayan bir anlayışı savunurken gerçek hayatta kapitalistlerin atası olarak kabul edilen, halkın topraklarını çitleyerek kendileri için kullanan çitlemecilerdendir. Ancak gerçek hayattaki bu yönüne karşılık okuyucuya sunduğu gerçeklik, belki de kendisinin gerçek yaşamındaki pişmanlığıdır. Belki de yazmayı bu hatasını düzeltmesinin bir çözüm yolu gibi görmüştür.

Otobiyografi yazarları, kimi zaman da utanç duydukları ve yüzleşmekten çekindikleri yönlerine hiç değinmemiş veya onları bir tür kamufleden geçirerek anlatmışlardır. Otobiyografinin ilk örneğini veren Jean Jacques Rousseau (1712-1778) da kendisiyle ilgili önemli bir itirafta bulunurken gerçekliği saptırma yoluna gider:

Jean Jacques Rousseau gibi gerçek aşğın biri bile tüm cinsel sapıklıklarını insanda kuşku uyandıracak kadar büyük bir titizlikle açıklar ve kendi çocuklarını yetimhaneye bıraktığını anlatır, gerçekte ise cesurca yapılmış bu itiraftan arkasında daha insancıl, fakat kendisi için daha güç olan bir sırrı, muhtemelen hiç çocuk sahibi olmadığını saklar, çünkü çocuk sahibi olabilecek gücü yoktur.<sup>71</sup>

Rousseau’nun kendisini rahatsız eden bazı gerçeklerden kaçarak yaptığı bu itiraf, akla Aslı Yakın’ın şu yorumunu getirir:

Herkesin bir şeyler sakladığını ve hayata birebir sadık bir otobiyografi olmadığını düşünürsek, söz konusu anlatının bir yaşamı açığa çıkarmaktan daha farklı işlevleri olabileceği akla geliyor. Otobiyografinin, açığa çıkarmanın tam tersi bilinçli bir saklama eylemini, söylenemeyen bir şeyler olduğu ifadesini de içerisinde barındırdığı söylenebilir.<sup>72</sup>

Otobiyografik metinlerde görülen bu durum, otobiyografik metinlerin gerçeklikle bağının kırılmasının resmidir. Bu kırılmanın kaynağı ise kurgunun, gerçeklikten kaçışın kapısını yazara aralaması ve yeni bir yaşanmışlığa olanak sağlamasıdır. “Kurmaca belki de en otobiyografik itirafların yapıldığı, otobiyografi ise çoğu zaman kurmacaya en yakın türdür.”<sup>73</sup>

Kurgusal alanda var edilen “ben”, yazara kendisini yeniden var etme imkânı tanıdığından gerçek yaşamdaki kişinin çok ötesinde biriyle karşılaşma ihtimalimiz yüksektir. “Yaşadığımız olaylar küçük yalanlarla örülmüştür. Onları yazıya geçirirken

<sup>71</sup> Zweig, Stefan, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar* (Çev. Gülperi Sert), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s.10.

<sup>72</sup> Yakın, Aslı Yazıcı, “Otobiyografi”, *Doğu-Batı*, Sayı 22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s.132.

<sup>73</sup> Adak, Hülya, “Otobiyografik Benliğin Çok- Karakterliliği: Halide Edib’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet”, *Kadınlar Dile Düşünce*, Der. Sibel Irzık/ Jale Parla, İstanbul, 2014, s.162.

insanların kolay benimseyeceği gerçeklere dönüştürürüz. Artık o yalan olmaktan çıkar, ‘ben-anlatıcı’nın, daha doğrusu yazının gerçeğine dönüşür.”<sup>74</sup> Dış dünyadaki baskı unsurları düşünüldüğünde bireyin gerçek yaşamda kendisini ortaya koymasındaki engeller yazı dünyasında ortadan kalktığı için bu alandaki “ben” yeni bir “benlik” olarak karşımıza çıkar. “Sonuç olarak Proust, yaşamöyküsel eleştiriye tepki gösterirken, temelde bir insanın, toplum içinde sıkıcı, sıradan, donuk hatta kişiliksiz denebilecek özellikler taşıyabileceğini ama buna karşılık büyük bir sanatçı olabileceğini belirtir.”<sup>75</sup> Kimi zaman gerçek hayatta kendisini ortaya koyamayan yazar, kendisiyle baş başa kaldığı kurgusal alanda dehasını sergileyebilir.

Otobiyografi türünün kendisinin bile yazılma sürecinde gerçek yaşamdan uzaklaşarak bir dönüşüm sürecine girdiği düşünüldüğünde, otobiyografik anlatımı birebir gerçeğe uydurma çabasının yersiz bir çaba olduğu açıkça görülür. “Otobiyografik anlatımda anlatıcı ile anlatılan arasındaki kinaye mesafesi (ironical distance) belirsiz olduğundan anlatıcı ‘itimatsızlık’ gösterir ve bu yüzden otobiyografik anlatılar çoğu zaman gerçek gerçeklikle örtüştürülür ve anlatıcıyı yanlış okumaya ve değerlendirmeye sebep olur.”<sup>76</sup> Bu anlatımın kökleri gerçeğe dayansa da gerçekliği/yaşanmışlığı ortaya koymak gibi bir derdi yoktur. Anlatıcı, yazarın kurgusal sahadaki yeni benliği olarak karşımıza çıksa da o artık yeni bir varlıktır ve yazarı olduğu gibi temsil etmekten daha fazlasıdır. Ancak otobiyografik anlatımın okurla yazar arasındaki mesafeyi kısaltması da bu anlatım türünü, hem yazar hem de okur için çekici kılan bir özelliktir. “Temelde, bireyin etrafında dönen roman türünde bireyin iç dünyasına inilmede, otobiyografik yöntemin bir imkân kapısı olduğunu kabul etmek gerekir.”<sup>77</sup> Bu yönüyle otobiyografik anlatım içten ve samimi bir anlatımın önünü açar.

Bireyi kendisini anlatmaya, kendi hikâyesini paylaşmaya iten şey nedir? Batı edebiyatının ilk örneklerinde bu sorunun cevabı, günah çıkarmayken, bu kimi yazarlar için karşı konulmaz bir istek, kimisi için bir varlık mücadelesine dönüşür:

---

<sup>74</sup> Onaran, a.g.m., s.132.

<sup>75</sup> Rifat, Mehmet, “ ‘Ben’ in Katmanları Marcel Proust - Michel Butor - Orhan Pamuk, *Kitap-lık*, Sayı 100, Aralık 2006, s.82.

<sup>76</sup> Aslan, Celal, “Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde Otobiyografik Anlatım”, *Milli Eğitim*, Güz 2008, Sayı 180, s.238.

<sup>77</sup> Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2004, s.142.

“[O]tobiyografi metninde basit bir hatırlama çabasından daha ötede, bir anlatının inşa edilmesi söz konusudur.”<sup>78</sup> Kişiyi kendi otobiyografisini yazmaya iten etkenler neler olabilir, sorusuna Stefan Zweig (1881-1942), *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar* adlı eserinde bunun içgüdüsel olduğunu ifade ederek şöyle devam eder:

Doğuştan insanın içinde var olan kendini ölümsüzleştirme arzusu. Her şeyin kaygan olduğu, geçiciliğin gölgelediği değişime ve dönüşüme mahkûm, zamanın karşı konulmaz akışı içinde, milyarlarca molekül arasında bir molekül olan her insan gayriihtiyari (ölümsüzlük içgüdüseli sayesinde), bir kere dünyaya gelmiş olan varlığını unutturmayacak bir iz bırakmak ister.<sup>79</sup>

Unutulmama, kalıcı olma isteğiyle ve “ben de varım” demek için kendi hayat hikâyesini bir şekilde anlatma çabası sadece yazarların değil, tüm insanların ortak isteğidir.

Otobiyografiler, kişinin hayatının hikâyesinin kendisi tarafından aktarılması yönüyle bireyin bütünlüklü benlik (hem dışarıdan izlenen, hem kendi algıladığı, hem de gerçekte var olan benlik) yapısını vermek noktasında sınırlayıcı ve eksik metinlerdir. Otobiyografilerin bu özelliği onları gerçekten uzaklaştırıp kurgusala yaklaştırır. Zira kişi kendisini anlatırken var olanın dışına çıkarak, arzularını, özlemlerini, isteklerini, hayallerini gerçekleşmiş durumlarla birleştirerek yeni bir benlik alanı oluşturur: “Zihinsel kurgunun engel tanımaz ruhu, var olanın yaratıcı bir güçle yeniden anlamlandırılmasıyla insana kendini yeniden tanıma fırsatı sunar.”<sup>80</sup> Kişi yazının olanakları üzerinden benliğinin yeni yönlerini tanıyarak kendisini yeniden inşa etme sürecine girer.

Kendini anlatma ihtiyacı, otobiyografinin ve otobiyografik anlatının temelinde yatan etkindir. Bireyin kendisini, yaşanmışlıklarını yani hayatını metne konu etmesi sadece otobiyografiler aracılığıyla gerçekleşmez. Bunun bir başka boyutunu da otobiyografik anlatılar oluşturur. Otobiyografilerde baştan sona bir hayat hikâyesinin anlatımı söz konusuysen, otobiyografik metinlerde yazarın bu bütünlüğün parçalarını kurgusal alana yayarak yeni bir dünya oluşturduğuna tanık oluruz. İşte bu kurgusal alan yeni bir anlatım tarzı meydana getirir: Otobiyografik roman veya otobiyografik anlatı.

<sup>78</sup> Yakın, Ashı Yazıcı, “Otobiyografi”, *Doğu-Batı*, Sayı 22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s.132.

<sup>79</sup> Zweig, *a.g.e.*, s.6.

<sup>80</sup> Şahin, Veysel (2010), “Aynadaki Ben/lik ‘Handan’ın İmgesel Halleri ve Varoluş Süreci”, *Roman Kahramanları*, Temmuz – Eylül, S.3, s.8.

Mehmet Narlı, “Otobiyografi ve Roman/Otobiyografik Roman” adlı makalesinde otobiyografinin kurguyla olan ilişkisi üzerine iki temel önerme üzerinden hareket eder: “‘Her roman otobiyografiktir’ ve ‘Otobiyografik olan roman yoktur’”<sup>81</sup>. Narlı’nın, birinci önermesi, yazma süreci boyunca kişinin kendi benliğinden bağımsız hareket edemeyeceği, kendi yaşam deneyiminin eserlerine kaynaklık edeceği fikrinden beslenen nihai söylemdir. Yazar kurgu gücünün kaynağını ve kurguladığı kişilerin gerçeklikle bağlantısını kendi yaşam deneyimi üzerinden gerçekleştireceği için, kendi bireysel hikâyesinden sıyrılması, büsbütün otobiyografik bir anlatımın dışına çıkması mümkün görünmemektedir. Otobiyografik romanların gerçek yaşamı bir bütünlük halinde verememesi, kendi hayatını anlatan yazarın kurgunun verdiği olanaklarla gerçek yaşamın dışına çıkması da metni otobiyografik olmaktan uzaklaştırır. Tüm bu tartışmalar bizi her otobiyografik metnin aynı zamanda bir tür kurgu ürünü olduğu fikrine ulaştırır. Böylelikle otobiyografisini kaleme alma kararı alan her yazarın aynı zamanda kendi benliğini kurgulama sürecine girmiş olduğunu söyleyebiliriz. Otobiyografi yazarı, kendi hayatını ve kişiliğini kalemiyle yeniden var edecek ve salt bir gerçeklikten uzaklaşarak kurgunun dünyasında bir gezintiye çıkacaktır.

Marcel Proust’un otobiyografi ile roman arasında bir noktada kabul edilen eseri, *Kayıp Zamanın İzinde*’de “ben” anlatıcı kullanılmıştır. Mehmet Rifat bu anlatıcının kendi içinde dört öge içerdiğini belirtir:

“- Toplumdaki benliğiyle yaşayan ve Marcel Proust denilen kişi;

- Yazarlık yeteneğiyle Proust;
- Anlatıcı;
- Kahraman”<sup>82</sup>

Eserde okura sunulan “ben” ne salt gerçek hayattaki kişi ne de roman üzerinde var edilmiş “ben”dir. Karşımıza çıkan “ben” gerçekle kurgunun olanaklarıyla oluşturulmuş yeni ve çok boyutlu bir “ben”dir. Hem romandaki hikâyeyi yaşayan hem de onu yeniden kurgulayarak okura sunan kişidir.

---

<sup>81</sup> Narlı, Mehmet, “Otobiyografi ve Roman/ Otobiyografik Roman”, *Turkish StudiesInternational Academic Journals*, Kış 2009, sayı 4/1, s.901.

<sup>82</sup> Rifat, a.g.m., s.83.

Yaşam öyküsünü odağa alarak yazma serüvenine girişen yazar, yaşamı ve kurgu gücünün ortasında kendisiyle baş başadır. Bu süreçle birlikte otobiyografik bir anlatıya başlar. Bu anlatım yönteminde her ne kadar gerçek yaşamdan yola çıkılsa da yazarın anı toplayıcılığı yaptığı iddia edilemez. Çünkü salt bir “iç döküş” değil aynı zamanda bir kurgu gücüyle de karşı karşıya kalırız. Yazar kendi ‘ben’ine kurgusal sahada oluşturduğu ‘ben’i ekler. Ancak kurgusal alanda oluşturulan bu ben-anlatıcı, esere otobiyografik bir özellik kazandırmaz. “Ben-anlatıcının bulunduğu metinlerde anlatıcı, yazarın gerçek kişiliğinin taşıyıcısı değilse bu anlatılar otobiyografik metin sayılmazlar.”<sup>83</sup> Bu anlatım tarzı, yazarın geliştirdiği yöntem en uygun dil olarak karşımıza çıkar. Böylelikle anıların etkileyiciliğinden beslenen yazar, sanat yapmaktan da geri durmaz.

Yazarların ilk romanlarının çoğunlukla otobiyografik özellikler taşıdığı gözlemlenir. Bu durum hem yazarların yeni bir ‘ben’ yaratırken kaçınılmaz bir şekilde kendi hayatlarına dönme ihtiyacıyla hem de Narlı’nın da ifade ettiği gibi “öznenin ilkin kendini önemli ve ilginç kılma, “ben buradayım” deme çabasıyla ilgilidir.”<sup>84</sup> Yazarlar aynı zamanda edebiyat dünyasında henüz bir yer edinemedikleri için, ilk metinlerinde kendilerini gösterme derdinde olurlar.

Kişinin kendisi tarafından kaleme alınması, otobiyografinin, yok olmaya karşı bireyin geliştirdiği bir savunma biçimi olarak görülmesini sağlar. Varlıklarını erkeklerin dünyasında ortaya koyamayan kadınlar için otobiyografinin bu yönü, kaçırılmayacak bir fırsat doğurur. Gücüyle, bedeniyle, cinsiyetiyle ötelenen kadın, kalemiyle varolabileceği bir sahaya kavuşur. Bu yönüyle otobiyografik anlatım kadınlara yeni bir varoluş sahası hazırlar. Nazan Aksoy’a göre: “Kadınlar erkeklere göre kamusal hayatta tarihin daha geç bir döneminde yer aldıkları için, yazarken daha çok özel hayatlarına yer vermişlerdir. Bu yüzden, kadınların otobiyografik nitelikteki metinlerle kendi dünyalarını dışa vurmaları yaygınlaşmıştır.”<sup>85</sup> Kadının toplumsal yaşamda öteden beri süregelen “öteki” olma durumu, kadının yazın hayatına dahil olmasıyla birlikte yerini adeta bir kendini anlatma sürecine bırakır.

---

<sup>83</sup> Aslan, *a.g.m.*, s.238.

<sup>84</sup> Narlı, *a.g.m.*, s.903.

<sup>85</sup> Aksoy, *a.g.e.*, s.14.

Türk edebiyatında kadın otobiyografilerinin başlangıç eseri olarak görülebilecek ilk çalışma Halide Edip Adıvar'ın *Mor Salkımlı Ev* (1963) adlı eseridir. Halide Edip bu eserinde yaşadıklarını bir tür anı roman tekniğiyle okurlarıyla paylaşır. Sosyalist bir yazar olan ve 4 Aralık 1945'te gerçekleşen Tan Matbaası Baskını'ndan sonra yurtdışına gitmek zorunda kalan Sabiha Sertel (1895-1968), kocasının gazetesinde çalışmaya başladığı dönemden itibaren yaşadıklarını *Roman Gibi* (1969) adlı otobiyografisinde anlatır. Ölümünden bir yıl sonra yayımlanan otobiyografisinde yazar hayatını anlatmaya çocukluğundan değil, evlenip eşinin gazetesinde çalışmaya başladığı yıldan itibaren anlatmaya başlar. Samiha Ayverdi (1905-1993) ise *Bir Dünyadan Bir Başka Dünyaya* (1974) adlı otobiyografisinde annesi ile babasının dünyası arasında kaldığı çocukluk yıllarını anlatır. Eserde yazarın olgunluk yıllarına yer verilmez. Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984) *Bir Devrin Romanı* (1978) adlı otobiyografisinde 1905-1929 yılları arasındaki hayatını anlatır. 1973 yılında kaleme aldığı eserinde yazar gençlik yıllarını anlatmayı tercih eder.

Yukarıda belirtilen otobiyografik eserler dışında, doğrudan yazarın otobiyografisi olarak değerlendiremeyeceğimiz otobiyografik roman ya da otobiyografik eserler, yazarının hayatından kurgusal olmaları yönüyle uzaklaşmış ancak eserin ana kahramanları yazarla büyük oranda benzerlik taşıyan metinlerdir. Bu metinleri diğer eserlerden ayıran özellik, omurgalarının büyük oranda yazarın hayat hikayesiyle şekillenmesidir. Ahmet Mithat Efendi'nin (1844-1912), *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* (1875) romanındaki Rakım Efendi, Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* (1923) romanındaki Ayşe karakteri, Peyami Safa'nın (1899-1961) *Dokuzuncu Harice Koşuşu*'ndaki (1930) baş kahramanı bu türden otobiyografik karakterlerdir.

Türk ve dünya edebiyatında yazın dünyasına erkeklerden sonra dahil olan kadınların, otobiyografiye kazandırdığı yeni göz vardır. Bu yeni göz, erkek egemen edebiyat dünyasına kadın solğunu dahil eder: "Türk modernleşmesinin temel meselelerinden biri kadının toplumdaki yerinin değişmesi olduğu için, bu değişim sürecinin kadın gözüyle anlatılması otobiyografileri daha ilginç kılıyor."<sup>86</sup> Türk modernleşmesinin simgesi olarak ön plana çıkan kadın yazarlar, otobiyografik anlatımları aracılığı ile bireysel ve toplumsal tarihi, üstten bakan ve kadınların

---

<sup>86</sup> Aksoy, a.g.e., s.10.

toplumsal rolünü belirleyen bir konumda bulunan eril kalemin tekelinden sıyrılmaya çalışarak anlatmışlardır. Bu çerçevede Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Sevim Burak ve Tezer Özlü'nün eserleri Türk edebiyatında kadın kimliğinin temsili, özelde kendi hikâyelerinin temelleri üzerine oturttukları eserleri, genelde ise cumhuriyet kadınının, sol mücadele içerisindeki kadının, azınlıklara mensup kadının, sanatçı olarak kadının ve salt kadın olarak kadının sesi olmaları, bu sürecin içinden birer göz olmaları yönüyle incelenecektir. Bu isimler kendi hikâyelerinden yola çıkarak oluşturdukları, otobiyografik olma iddiasının daha güçlü olduğu eserleri üzerinden ele alınacaklardır.

### 1.3. Kendini Gerçekleştirme

Kendini gerçekleştirme kavramı, bireyin ideal “ben”i ile gerçek yaşantısında ortaya koyduğu “ben” arasındaki farkın en aza indirgenmesiyle birlikte ulaşılan kişilik aşamasını, “Sağlıklı insanın davranışlarının temel yönetici gücü[nü]”<sup>87</sup> ifade eden kavramdır. Birey, “gerçek ben”le “ideal ben”i birbirine yaklaştırdıkça kendisini daha mutlu hissetmeye başlar. Bu durum da bireyin karşısına yeni bir mücadele alanı çıkarır: “Benlik arayışı”. “Jung, insanın kendini tanımasına kendisini gerçekleştirebilmesinden çok daha büyük önem verir, çünkü kendini gerçekleştirebilmek için önce kendini tanıması gerekir.”<sup>88</sup> Kendi kişilik özelliklerinin farkında olmak, zayıf yönlerini ve güçlü yönlerini tanımak, becerilerinin farkında olmak, içinde bulunulan çevreyi ve toplumu tanımak, bu sürecin en önemli adımlarındandır. Bu süreçleri sağlıklı bir biçimde tamamlamış bireyler, varoluşlarını mantıksal bir altyapıya oturtmuş kişilerdir.

ABD’li psikolog Abraham Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Teorisine göre, kendini gerçekleştirme kavramı bu hiyerarşik kuramının en tepesindeki aşamadır. Bir piramit şeklinde ifade edilen bu teoride beş basamak bulunmaktadır. Basamaklardan biri gerçekleşmedikçe bir üst basamağa geçilemez. Nihayetinde en üst basamak olan kendini gerçekleştirme basamağına erişmek için diğer tüm basamaklardaki gereklilikleri yerine getirmek gerekir: “Maslow insan güdülerini mertebeli bir yapı içinde görür. Bu mertebeli yapıda biyolojik gereksinimler en temelde, bireysel

---

<sup>87</sup> Kuzgun, Yıldız, “Kendini Gerçekleştirme”, *DTCF Felsefi Araştırmalar Enstitüsü Dergisi*, Ankara, 1982, s.170.

<sup>88</sup> Yanbastı, Gülgün, *Kişilik Kuramları*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1990, s.52.



psikolojik güdüler en tepede yer alır. Kendini gerçekleştirme mertebeli yapının doruğunu oluşturur.”<sup>89</sup> Maslow, bu yapının basamaklarını, fizyolojik gereksinimler (nefes, besin, su, cinsellik, uyku, denge, boşaltım), güvenlik gereksinimi (vücut, iş, kaynak, etik, aile, sağlık, mülkiyet güvenliği), ait olma, sevgi, sevecenlik gereksinimi (arkadaşlık, aile, cinsel yakınlık), saygınlık gereksinimi (kendine saygı, güven, başarı, diğerlerinin saygısı, başkalarına saygı), kendini gerçekleştirme gereksinimi (erdem, yaratıcılık, doğallık, problem çözme, önyargısız olma, gerçeklerin kabulü) şeklinde ifade eder.

Bu hiyerarşiye göre kişi, doğumundan itibaren birçok ihtiyaçla karşılaşır ve hayatı boyunca bunlara ulaşma mücadelesi verir. Karşılanan tüm temel ihtiyaçların ardından ise kişi, kendini gerçekleştirme sürecine girer. Bu aşama gelmesi gereken bir aşama olmakla birlikte, diğer basamaklardaki ihtiyaçlar giderilmedikçe kişi bu aşamaya geçemez. “Piramidin en üst tepesinde yer alan kendini-gerçekleştirme (self-actualization) aşamasına herkes ulaşamayabilir. Fakat büyük ressamalar, sanatkârlar, yazarlar, şairler, filozoflar ve mistikler bu aşamaya gelerek, yaşamlarının en önemli doruk deneyimlerini gerçekleştirmiş kimseler arasına girerler.”<sup>90</sup> Kendini gerçekleştirme tanınma anlamına gelmemekle beraber, başarılı yönleri ve dehalarıyla ünlenmiş kişiler büyük oranda kendini gerçekleştirmiş bireylerdir.

Maslow, yaratıcı kimliğiyle ön plana çıkan ve kendini gerçekleştirmiş olarak kabul edilebilecek her bireyin iyi bir üretici olmadığını iddia eder. Yetenekli ve yaratıcı olarak kabul edilen bireylerin üretim noktasında bu yönlerinin ortaya çıkmadığını fark eden Maslow, bu amaçla bir grup insanla çalışır:

Öncelikle, sağlık, deha, yetenek ve üretkenliği eşanlamlı gören basmakalıp düşünceyi bir yana bırakmam gerekti. Üzerinde çalıştığım insanların yarıya yakını, sözünü edeceğim özel anlamda sağlıklı ve yaratıcı olmakla birlikte alışlagelmiş anlamda üretken değildi. Ne büyük bir yetenekleri ve dehaları vardı ne de şair, besteci, mucit, sanatçı ya da entelektüeldiler.<sup>91</sup>

Ulaşılan bu sonuç, kendini gerçekleştirmiş her bireyin birer sanatçı ve bilim insanına dönüşmediği fikridir. “Ayrıca, açıkça görülüyor ki insan ırkının en büyük dehalarından Wagner, Van Gogh ya da Lord Byron gibileri psikolojik açıdan sağlıklı insanlar

---

<sup>89</sup> Cüceloğlu, *a.g.e.*, s.259.

<sup>90</sup> Cüceloğlu, *a.g.e.*, s.236.

<sup>91</sup> Maslow, Abraham, *İnsan Olmanın Psikolojisi* (Çev. Okhan Gündüz), Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.144.

değildi.”<sup>92</sup> Maslow, karakterin iyi olması ile dehanın birbirinden farklı olduğunu söyler. Abraham Maslow’un ortaya koyduğu bu çalışmanın nihayetinde şunlar söylenebilir: Bir sanatçıyı, mucidi harekete geçiren onu eserini yazmaya iten güç, sadece toplumsal fayda, paylaşma isteği, insanlığa katkı sunma çabası değildir. Sanatçılar, dehalar ve mucitler karşı konulamaz bir üretme içgüdüsüne sahip bireylerdir ve sağlıklı olduklarına dair genel bir kanı da bulunmamakla beraber birçok sanatçıda nevrotik duygu bozukluklarına rastlamak da mümkündür. Ayrıca kendini gerçekleştirme aşamasının hayat boyu süren bir durum olduğu da göz önünde tutulunca, her üretim gücünün altındaki imzanın kendini gerçekleştirmiş bir bireye ait olmasını beklemek yanlış bir beklenti olur.

Tanınmış kişilerin kendini gerçekleştirmiş bireyler olarak kabul görmesini sağlayan etken, bu bireylerin yaratıcı güçleridir. Bu bireyler iyimser, dışa dönük ve gerçekçidirler. Muharrem Kepçeoğlu, kendini gerçekleştirmekte olan bireylerin özelliklerini ifade ederken, “Kendini gerçekleştirmekte olan birey zamanını iyi kullanır; geçmişten daha çok geleceğe dönüktür, yaratıcıdır.”<sup>93</sup> diyerek bu bireylerin, yaratıcı güçlerine, üretme becerilerine dikkat çeker.

Kendini gerçekleştirme durumu şüphesiz ki ciddi bir arayış sürecini ortaya çıkartır. Kişi niçin var olduğunu, evrendeki yerinin ne olduğunu ne yapmak istediğini vs. sorgulama sürecine girer. Bu süreç sancılı bir süreç olmakla birlikte her aşaması kişide doyum ve mutluluk hissi de yaratır: “Kendini gerçekleştirme bir gelişme çabası, insan davranışlarını yöneten bir güdü olduğu kadar, erişilmeye çalışılan bir gelişme düzeyi olarak da anlaşılmaktadır.”<sup>94</sup> Kendini gerçekleştirme gereksiniminin son basamak olması hem bu basamağın verdiği hazı, hem de bu basamağın sonsuzluğunu çağırıştırır adeta. Çünkü kendini gerçekleştirme yolculuğu hayat boyu devam eden bir süreçtir. Kişi bu basamağın arayışında elde ettiklerini hayatına dahil ederek yolculuğuna devam eder.

Kendini gerçekleştirme sürecindeki arayış çabası kişileri bazı temel varlık problemleriyle karşı karşıya getirir. Bu problemin doğurduğu en önemli sorgulama ise bireylerin varoluş sorgulamasıdır. Kendini tanıma veya tanımlama sürecine giren

---

<sup>92</sup> Maslow, *a.g.e.*, s.144.

<sup>93</sup> Kepçeoğlu, Muharrem, *Psikolojik Danışma ve Rehberlik*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2004, s.15.

<sup>94</sup> Kuzgun, *a.g.m.*, s.174.

bireyler varoluşunu anlamlandırma kaygısı taşımaya başlar. Varoluşun ilk adımı ise bireyin “kendini bilmesi” ve kendi olma”sıdır. Nurdan Gürbilek kendi olmayı, şöyle ifade eder: “Kişi dış dünyayı olumsuzlayarak kendilik bilincine ulaşmalı; toplumsal kabulleri, kurulu düzeni, verili kültürü aşarak kendini bulmalı; Allah’a, devlete ve her türden otoriteye yaranmaktan vazgeçerek kendi olmalıdır.”<sup>95</sup> Bireyin tüm dayatmacı kimliklerden uzaklaşarak kendini bulabileceği yegâne alan olan yazarlık bireyin kendisiyle baş başa olduğu alandır. Yazar, yazma süreciyle birlikte kendi dünyasına çekilme ve kendi “ben”ini tanıma fırsatını da yakalamış olur.

İktidarların, dönemlerin otoritelerinin tekelinden sıyrılmaya çalışarak “kendi olma”ya çalışan bireyler, bilime, edebiyata, sanata bir yenilik katabilen bireyler olurlar. Oğuz Cebeci, sanatçının kim olduğu sorusunu sorarken, sanatçının kendine dönük olan yüzünü Rank’a dayanarak açıklar: “[S]anatçı döneminin ölümsüzlük kavramına ilişkin egemen ideolojisini kabul etmeyen ya da etmek istemeyen bir kişidir. Bunun nedeni, söz konusu ideolojinin kendisinininkinden farklı olmasından başka, sanatçının bu ideolojiye kolektif olması dolayısıyla karşı çıkmasıdır.”<sup>96</sup> Sanatçı kendisi olabildikçe var olan ve varoluşun en büyük tehdidi olan ölüme direnebilen kişidir. Sanatçının direnişi sadece ölüme karşı değildir, onu kendisi olmaktan alıkoyan her şeydir.

Bireyin varoluşsal anlamda bir duruş biçimi olarak gördüğü yazmak eylemi bireyin kendi varlığını ötekilere göstermesiyle başlar: “Varoluş boyutlarından ilki kaale alınmak, umursanmaktır”<sup>97</sup>. Değer görmek ve umursanmak isteyen birey, bu duygusunu tatmin etmek için bazı yaratıcı uğraşlar içerisine girer. Rollo May, “Varlığımızı yaratarak ifade ederiz. Yaratıcılık oluşun zorunlu bir devamıdır,”<sup>98</sup> sözleriyle yaratıcılığın kaçınılmazlığını ifade eder. “Kendini gerçekleştirme süreci, gerçek anlamda bir olgunlaşma sürecidir. Bu olgunlaşma sürecinden geçen kimselerin ben (ego) duyguları gelişmiştir fakat aynı zamanda diğer insanlarla derin ve anlamlı ilişkiler kurabilmektedirler. Üretmeyi ve ürettiklerini başkalarıyla paylaşmayı

<sup>95</sup> Gürbilek, Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s.215.

<sup>96</sup> Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramları*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2004, s.47.

<sup>97</sup> Cüceloğlu, Doğan, *İletişim Donanımları*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012, s.103.

<sup>98</sup> May, Rollo, *Yaratma Cesareti* (Çev. Alper Oysal), Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.36.

severler.”<sup>99</sup> Yani birey bir tür üretim veya yaratma organizasyonuna dahil olarak varlığını daha anlamlı veya kutsal bir yolculuğa çevirme çabasına girişebilir. Resim, mimari, müzik ve edebiyat gibi sanat alanlarında harcanan emek, ortaya konan eserler bu yaratma çabasının birer ürünü olarak kabul edilebilir. Çünkü sanatçı bir şekilde kendini anlamlandırma ve kendini topluma yani diğer bireylere tanıtmaya amacındadır.

Yazma sürecinin temelinde büyük oranda bu tür kaygılar yatar. Yazan kişi, yazarlıkla birlikte kendini ifade edebileceği bir varlık sahasına kavuşur: “Yazının insan yaşantısı için yeri çok farklı noktalardan ele alınabilir. Ama kendini bilmeye çalışan insan için yazmak bir arayış, bir kendini var etme sürecine de dönüşmektedir.”<sup>100</sup> Böylelikle “kendini gerçekleştirme” sürecini başlatan yazar, kendini yeniden var eder. Nazan Aksoy kişinin “kendini yazma” sürecini şöyle ifade eder:

Kendi hayatını yazan kişi yaşadıklarını kâğıt üzerinde var etme kararını vermiş; bir başka deyişle, hayatını bir metne dönüştürmüştür. Bir kimseyi kendi hayatını kâğıda geçirmeye yönelten çeşitli güdüler olabilir, ama bu güdüler ne olursa olsun, bir benlik meselesi vardır ortada. Kişiliğini topluma tanıtmaya değer bulur hayatını yazan insan. Kişiliğini tanıtırken genellikle içini döker. Bu kişilik bazen de topluma sunulan, daha doğrusu yüceltilen bir kişiliktir. Her iki durumda da yazma ihtiyacı aynı anlam dizisi üzerinde yer alan güdülerden doğar: itiraf etme, kamuya açma, ifşa etme, teşhir etme, günah çıkarma, şifa arama, aklanma, meşrulaştırma, gerçeği gizleme, kayıt altına alma ölümsüzleşme gibi.<sup>101</sup>

İşte birey bu temel güdülerin kendisinde yarattığı bir davranışla, belki de kimi zaman artık bir zorunluluğa dönüşmüş olan bir ihtiyaçla, yazma sürecine dahil olur.

“Yazar niçin yazar?” veya “Yazar kime yazar?” sorularına verilebilecek cevapların sayısı yazı serüveninin başlangıcından günümüze tanınmış veya adı sanı hiç duyulmamış yazarların sayısı oranında artış gösterebilir. Her bir yazarın yazma serüveninin temelinde farklı hikâyeleri bulunur. George Orwell (1903-1950), *Neden Yazıyorum* (2013) adlı eserinin girişinde yazma gerekçesini şöyle ifade eder:

Oldukça erken bir yaştan, belki beş ya da altı yaşından itibaren büyüyünce yazar olmam gerektiğini biliyordum. On yedi ile yirmi dört yaşlarım arasında bu fikirden caymaya çalıştıysam da, bunu yaparken esas doğama zulmettiğimi ve er ya da geç yola gelip kitap yazmam gerekeceğinin bilincindeydim.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> Ayten, Ali, “Kendini Gerçekleştirme ve Dindarlık İlişkisi”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004, s.28.

<sup>100</sup> Başokçu, Tahsin Oğuz, “Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: Ben’in Kuruluşunda Nietzsche’ci Yansımalar”, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006, s.27.

<sup>101</sup> Aksoy, a.g.e., s.13.

<sup>102</sup> Orwell, George, *Neden Yazıyorum* (Çev. Levent Konca), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017, s.7.

Yazarlığın doğasının, varoluşunun gereği olduğunu belirten George Orwell, geçimini sağlama gereksinimini bir tarafa bırakarak kişiyi yazmaya iten dürtüleri dört başlık altında sıralar. Bunlar:

“I. Katıksız egoizm

II. Estetik coşku

III. Tarihsel itki

IV. Politik amaçlar”<sup>103</sup> dır. Özellikle politik bir yazar olarak bilinen Orwell, beş yıl polislik yapar, yoksulluk çeker, iç savaşlara tanıklık eder. Otoriteye karşı duyduğu nefret onun politik kimliğini güçlendirir. George Orwell:

Geçtiğimiz on yıl boyunca en çok yapmak istediğim şey, politik yazarlığı sanata dönüştürmekti. Başlangıç noktam hep bir partizanlık hissi, bir adaletsizlik duygusu oldu. Kitap yazmaya koyduğumda, kendime, ‘bir sanat eseri üreteceğim,’ demiyorum. Yazmak istiyorum, çünkü ortaya çıkarmak istediğim bir yalan, dikkat çekmek istediğim bir olgu var ve başlangıçtaki kaygım sesimi duyurmak.<sup>104</sup>

diyerek yazma serüveninin asıl amacını ortaya koyar. Bu amaç sanatsal bir amaç değil, politik bir amaçtır. Otoriteye olan öfkesini, yazarak ortaya koyar ve “buradayım”, “farkındayım”, “karşı çıkıyorum” diyebilmek adına yazar.

Tim Parks, “Yirmili yaşlarımda galiba yazabileceğimi, yazarlar camiasının bir parçası olabileceğimi kendime kanıtlamak için yazıyordum; nihai kararı ben veremezmişim gibi geliyordu bana.”<sup>105</sup> ifadesiyle, yazmanın onun için kendisini ispatlama çabasına dönüştüğünü belirterek, yazdıklarıyla onaylanma, kabul görme ihtiyacını doyurma peşinde olduğunu ifade eder. Bu cümleler bizi Maslow’un, ihtiyaçlar hiyerarşisine götürür. Bazen de yazma isteğinin temelinde salt yazma isteği ve hevesi bulur. Barış Bıçakçı yazma isteğinin okuduğu kitaplar gibi kitaplar yazma arzusundan kaynaklandığını belirterek şu sözleri söyler: “Yine de Turgut Uyar’ın yolundan giderek neden yazdığımı ‘Bir hevesti, bir oyundu,’ diye açıklamak şimdilerde bana daha ağırbaşlı, daha hakiki geliyor. Evet, bir hevesti. Behçet’in bir ara değindiği gibi, okuduğum kitaplar gibi kitaplar yazmaya heves ettim.”<sup>106</sup>

<sup>103</sup> Orwell, *a.g.e.*, s.10-11.

<sup>104</sup> Orwell, *a.g.e.*, s.14.

<sup>105</sup> Parks, Tim, *Ben Buradan Okuyorum* (Çev. Roza Hakmen), Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s.134.

<sup>106</sup> Bıçakçı, Barış, Çelik, Behçet, Geçgin, Ayhan, *Kurbağalara İnanıyorum*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.86.

Yazarlık kimileri için bir meslek olarak görülürken, kimileri için de bir uğraş kimileri içinde önemsenme ve bir tür itibar kazanma yöntemidir. Hiçbir maddi kaygı taşımadan yalnızca yazma isteğini doyurmak amacıyla yazan yazarların yanında maddi bir beklenti içine girerek yani geçimini sağlamak amacıyla yazanlar da mevcuttur. Hatta bu iki farklı durum bazen tek bir yazarda da birleşebilir. Örneğin, Peyami Safa'nın (1899-1961), para kazanmak amacıyla, Server Bedii takma adını kullanarak yazdığı *Cingöz Recai* polisiye roman serisinin yanında, bu kaygıyı taşımadan yazdığı romanları da mevcuttur.

İnsanlığın en eski çağlardan bu yana değişmeyen alışkanlıkları veya ihtiyaçları olan kendini anlatmak, yaşadıklarını paylaşmak, itirafta bulunmak gibi durumlar da birçok yazarın yazma uğraşlarının gerekçeleri arasında gösterilebilir. Yazmak, aynı zamanda kimseye itiraf edilemeyi, herkesle paylaşma olanağı da sunar. Kimi yazarlar için de kaçınılmaz bir serüvendir yazmak. Ferit Edgü (1936) bu durumu şöyle ifade eder:

Sanatçının sözlüğünde  
*bulmak* ile *yaratmak* eşanlamlıdır.  
Sanatçının yaratış sürecindeki  
betimlenmez yolculuğu, çoğu kez  
Hindistan'a gitmek için yola çıkıp  
Amerika'yı bulan  
Kristof Kolomb'un serüvenine benzer.  
Kristof Kolomb, amacına varıp  
Hindistan'a varmış olsaydı  
adı anılır mıydı bugün?  
Ne var ki, nerden nereye gideceğini bilmek  
birçok sanatçının koltuklarını kabartır.  
Benim için  
varacağım yer değil önemli olan,  
yolculuk serüvenidir.  
Yol boyunca göreceklerim, anlayacaklarım,  
duraklamalarım, geri dönüşlerim... 'dir  
bana heyecan veren.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Edgü, Ferit, *Tüm Ders Notları*, YKY, İstanbul, 2001, s.18.

Bu sözlerinden, yazma olgusunun kişinin hayatına kattıkları, bu yolculukla beraber edinilen bilgilerin, “benlik”te yarattığı doyum hissinin Edgü’de amaç haline dönüştüğü görülür. “Kendini gerçekleştirme”nin sürekliliği karşısında yazar kişisel tatmine, sonuçla değil sürecin kendisiyle ulaşarak bu duruma eklenir.

Yazmak, kimileri için yaşadıklarının kaydını tutma, unutulmama ya da bir tür ölümsüzlük yöntemi olarak da algılanır. Çünkü ölüm gibi bir gerçeklikle karşı karşıya kalan birey bir şekilde bu “yok olma” durumuna karşı bazı yöntemler geliştirme arayışına da girer. Bu boyutuyla yazmak, eser bırakmak, bireyin unutulmamasını sağladığı gibi ona bir tür ölümsüzlük özelliği kazandırmayı da vaat eder. Bu vaat insanlık tarihi boyunca en çok arzulanmış olan, uğruna mücadelelere girilen ancak bir türlü elde edilemeyen bir erktir. Bu erkin dayanılmaz çekiciliği, kişiyi yazmaya iten en temel güdüler arasında kendisine yer bulur. Çünkü yazmak, eser bırakmak, iz bırakmak, unutulmamak ab-ı hayata erişmek gibi bir anlam bırakır. Böylelikle yazar hep var olur.

Kişiyi yazmaya iten bir diğer güdü ise, ‘yaratma güdüsü’dür. Yaratma güdüsü, bireyin tanrıyı taklit etmesini sağlayan veya bireyi tanrılaştıran bir güdü olmakla beraber sunduğu geniş olanaklarla da büyüleyici bir konumda durmaktadır. Bir dünya düşünölsün ki, onun tüm kararları kişinin kendi elinde, istediği mekânı, zamanı ve kahramanı istediği olayla ilişkilendirebilir. İstedini yaratıp, istemedini öldürebilir. Hikâyeyi istediği gibi şekillendirip, istediği gibi bitirebilir. Yaratma kabiliyetinin yazara sunduğu tüm bu olanaklar, yaratma olgusunu cezbeden, baştan çıkarıcı bir olguya dönüştürür.

“Yaratma  
gerçeği dile getirme  
gizliyi açığa vurma istemi  
karşı koyulmaz bir istemdir  
Bu nedenle,  
en bağınaz toplumlarda bile  
engellenememiştir bu.  
İslam dini, suret’i yasaklamıştır.  
Ama yalnız Şiilerde değil  
İslamın tüm mezheplerinde

yaratıcılar, süslemeyi aşmış  
suret'i yaratmışlardır.”<sup>108</sup>

ifadelerinde de görüldüğü gibi yaratma isteği, tüm karşı koymalara rağmen engellenemez bir biçimde varlığını sürdürmüştür. Yaratıcılığın içsel güçler tarafından tetiklenen yönü tüm dış güçlere rağmen kendini ortaya koymaktan geri durmaz.

Kimi yazarlar tarafından yazmak, bir tür psikoterapi görevi de görür. Hristiyanlık geleneğindeki “günah çıkarma” ritüeline benzer bir işlevi olan yazma eyleminin kişiyi rahatlattığı ve kişiye kendi gerçekliğiyle yüzleşme fırsatı verdiği söylenebilir. Yazma süreci yaşanan olayları ikinci defa deneyimleme fırsatı sunarken, bireyin kendini daha iyi tanımasını, yaşadığı olayları hesap verilebilirlik açısından yeniden gözden geçirmesini de sağlamış olur. Bu süreç ayrıca yazara kendi yaşantısı üzerinde bir özdenetim kurma fırsatı da verir.

İnsan niçin yazar? “Can sıkıntısına karşı bir bahane, beynin kireçlenmesine karşı bir ilaç, mütevazı bir motif, yüce Zeus aşkına, anılarını yazmak için bunlara başvuracaktır insan; oysa edebi yaratıyı harekete geçiren ve ona hayat veren can sıkıntısını küçük görmüyor muyuz?”<sup>109</sup> Casanova, Stendhal ve Tolstoy’un otobiyografileri üzerine yaptığı çalışmada Zweig, Casanova’yı kendi hayatını yazmaya iten gerekçenin, can sıkıntısı ve geçmiş güzel günlerini yazarken o duyguları yeniden yaşama hali olduğunu söyler. Casanova’nın hayatını yazma kararı, onun macera dolu yıllarının tükenmesiyle başlar.

Temelde yazma eğilimi yazan kişinin, söyleyecek sözü olması esasına dayanır. Yazan bireyler ister okunmak için ister kendileri için yazsınlar nihayetinde bir paylaşım kararı almış kişilerdir. Bu paylaşım kararı sadece kalemlle olsa bile artık metin, yazıldığı andan itibaren yazarın dışına çıkmış bir gerçekliği ifade eder. Metindeki dünya kapılarını tüm okurlara açmış ve herkesin varlık alanı haline almıştır. Çünkü her okur kendi hikâyesinden bir kesit bulur anlatılarda. Metin, yazarına sunduğu yeni dünyayla yazara gerçek yaşamda elde edemediklerinin, hayal kırıklıklarının, eksik yaşanmışlıklarının telafisi fırsatını verir. Böylelikle yazar bir benlik kurgusu sürecini başlatarak, yeni bir ‘benlik’ e kavuşur. Gerçek ve kurgu iç içe

---

<sup>108</sup> Edgü, *a.g.e.*, s.20.

<sup>109</sup> Zweig, *a.g.e.* s.117.



geçer ve yazar kendini gerçekleştirme sürecinin verdiği doyum hissini kalemi üzerinden elde eder. Tüm bu süreç bir varlık mücadelesinin arenasıdır. Yazar, ‘ben varım’ demek için, belki de Oğuz Atay’ın (1934-1977) ifadesiyle: “Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?”<sup>110</sup> dediği için yazar.

Yazma eyleminin “kendini gerçekleştirme” noktasında sunduğu sahanın kadınlar için daha özel bir anlam taşıdığını, sesini duyuramamış kadının sesine ses kattığını söylemek yanlış olmaz. Gerçek hayatta kendisini rahatlıkla ifade edemeyen, toplumsal baskılara maruz kalan kadın, yazıyla birlikte kendisiyle baş başa kalabileceği özel bir alana kavuşur ve kendini bununla var etmeye çalışır. “Yazmak, kendisine özerk varoluş olanağı tanımamış bir ruhun meydan okuması, isyanı olabildiği gibi, yaraları iyileştirmenin, parçalanmış bir kişiliği onarmanın, kadının kendi kendisine sahip çıkmasının bir aracı da olabiliyor.”<sup>111</sup> Kadınların tarihsel sahipsizlikleri yine kadınların yazması aracılığıyla bir sahiplenme sürecine dönüşür. Kadınların itibarı yine kadınların kalemiyle, kendilerine iade edilir.

Yazma eylemi, kendi yolculuğu içinde varoluşsal arayışları barındırmakta ve bir tür kendini gerçekleştirme faaliyetine dönüşmektedir. Kişileri yazmaya iten temel gerekçelerin “kendini gerçekleştirme” odaklı olduğu unutulmamalıdır. Bu çalışmada kuramsal çerçevede ele alınan “kendini gerçekleştirme” kavramı, tezin ikinci bölümünde Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Sevim Burak ve Tezer Özlü’nün eserleri üzerinden ele alınmaktadır. Yazarların, eserlerini oluştururken kendilerini ortaya koyma şekilleri, kendilerini keşfetmeleri, kendi benlerini kurgusal alanda inşa etmeleri, varoluş biçimleri ve en nihayetinde kendilerini gerçekleştirmeleri incelenmektedir.

#### **1.4. Edebi Kurgunun Dili ve Cinsiyetle İlişkisi**

Tarihsel süreçler göz önünde tutulduğunda kadınların, uzun yıllar erkeklerin egemenlik alanı içerisine dahil edilmeden, sınırları eril güç tarafından belirlenmiş koşullar altında, eşit bir birey olarak kabul görmeden yaşadığı görülür. Günümüz şartlarında da birçok coğrafyada kadının henüz kendi hayatının öznesi olamadığı

---

<sup>110</sup> Atay, Oğuz, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.196.

<sup>111</sup> Berktaş, Fatmagül, *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*, Pencere Yayınları, İstanbul, 1998, s.11.

gerçeği göze çarpar. Fatmagül Berktaş *Tarihin Cinsiyeti* adlı eserinde tarih yazımının bir iktidar edimi olduğunu ve kadının bu sürecin ötekisi olduğunu şu sözlerle ifade eder:

Birey olarak “insan” tarihteki yerine iade edilirken, “hangi insan?” sorusu da ister istemez gündeme geldi. Yani, sözü edilen bu “insanın” somut kimliği –ırkı, milliyeti, sınıfı, cinsiyeti, vb.- sorgulanmaya başladı ve Aydınlanma’nın soyut ve evrensel “insan” anlayışı, ardında beyaz, burjuva, erkek Avrupalı kimliğini gizlediği gerekçesiyle eleştiriye tabi tutuldu. “Kadın tarihi” deyiminin kendisi bile başı başına, büyük harfle Tarih’in evrensellik iddiasını sorgulayan bir nitelik taşır.<sup>112</sup>

Kadının, hem günlük yaşamda hem sosyal alanda hem de bilim, sanat ve siyaset gibi alanlarda erkek iktidarı eliyle ötekileştirilmesi ise evrensel bir problemdir. Kadın aydınlanması ve kadın hareketinin başlamasıyla beraber kadınlar sosyal yaşamda varlıklarını görünür kılma çabasına düşmüş ve çabanın nihayetinde, oy hakkı, miras hakkı, boşanma hakkı gibi hakların yanında bilim, edebiyat, sanat, siyaset gibi alanlarda da “ben burdayım” ve “erkekler gibi varım” demeye başlamıştır.

Osmanlı toplumundaki bu uyanış, Batı’daki gibi kitlesel olarak sokağa çıkma eylemlerine değil sosyal yaşamda varlık gösterme çabasına dönüşmüştür diyebiliriz. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı çalışmasında Osmanlı’da kadın mücadelesinin en önemli kaynaklarının kadın dergileri ve dernekleri olduğunu belirtir.

Kadınların kendilerini ifade etmeleri, tanıtılmaları ilk kez basın kanalıyla gerçekleşmiştir. Basında kadınlara ait imzalara dönem gazetelerinde, bazı gazetelerin çıkardıkları kadınlara yönelik sayfa ve eklerde, özellikle de kadın dergilerinde rastlamak mümkündür. Kadın dergileri, her kesimden kadının yazma ürkekliliğini, çekimsizliğini gidermede, taleplerini iletmede önemli bir görev üstlenmiştir<sup>113</sup>

Osmanlı toplumunda kadın varlığını büyük oranda kalemiyle ortaya koymaya ve mevcut toplumsal ayrımcılığın üstesinden gelmeye çalışmıştır. Bu yüzden kadın mücadelesi ve kadın edebiyatı iç içe ilerleyen süreçler olmuştur. Kadın mücadelesiyle birlikte, hem kadınların edebiyat alanındaki varlıkları nicel açıdan artış göstermiş hem de görünür olmaları sağlanmıştır.

Uzun bir tarihsel dönem boyunca çoğunlukla erkek kalemiyle kurgulanan kadınlar, en eski anlatılarda da erkek dünyasındaki algılanışlarıyla var olurlar. Dini anlatılarda kadın, kimi zaman “günahkâr” kimi zaman “baştan çıkarıcı” bir figür olarak karşımıza çıkar: “Havva’nın baştan çıkarıcılığı nedeniyle kadının dünyaya kötü olarak

<sup>112</sup> Berktaş, Fatmagül, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s.18.

<sup>113</sup> Çakır, a.g.e., s.57.

gönderildiği ve bu yüzden ‘erkeğin düşüşü’nden ve cennetten kovulmasından sorumluluğu olduğu inancı...”<sup>114</sup> sosyal yaşamdaki mevcut ataerkil sisteme eklenen bu tavrın oluşturduğu zihniyet hem kadının ne olduğunu hem de ne olması gerektiğini belirler ve bu normları kadına dayatır. “Kadın adına baskı ögesi olarak kullanılan pek çok alışkanlık, kadını daha doğarken, hatta daha doğmadan istediği gibi biçimlendiriyor ve ona yaşamında yapması gerekenlerin yol haritasını bir anlamda dayatarak çıkarıyordu.”<sup>115</sup> Bu toplumsal süreç de diğer tüm toplumsal olgular gibi edebiyatta da kendisine yer bulmuştur. “Kadınlar için “ben” diyebilmek ve kendini dile getirmek, başlı başına zor bir şey. Egemen kültür, kadına etkin ve özerk bir özne olma hakkını pek az tanıyor.”<sup>116</sup> Şiirlerin konusu olan, âşık olunan, güzelliğin simgesine dönüşen, uğruna acılar çekilen kadın, uzun dönemler anlatılan olmuştur. Anlatan olması, yani yazar olarak edebiyat dünyasına girmesi ise daha geç bir dönemdedir. Zira yazma eylemi, erkeklerin tekelinde bulundurduğu alanlardan olmuştur. Kadınların yaptığı edebiyat, eril bir edebiyat alanına sonradan eklendiği, baskın bir sesin içindeki tiz ses olduğu için minör bir edebiyat olarak değerlendirilebilir.

Kadınların yazı dünyasındaki varlıkları, feminist eleştirinin alanlarındandır. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında feminist eleştirinin ortaya çıkışını şöyle ifade eder:

Deniyordu ki edebiyat yapıtlarına bakıldığında, yalnız gerçek yaşamda değil romanlarda, şiirlerde, oyunlarda kadının aşağılandığı, horlandığı ve böylece ataerkil düzenin bu yoldan da desteklenip sürdürüldüğü görülür. Onun için feminist eleştiri, edebiyat yapıtlarında kadına karşı tutumu ortaya koymak amacıyla başladı, ama kısa zamanda başka sorunlara yöneldi.<sup>117</sup>

Kadınlara uygulanan her türlü baskı ve ötekileştirme edebiyatta da karşılık bulmuştur. Edebiyat eserlerindeki bu etkileri farklı şekillerde ortaya koymak mümkündür. Moran, bu konuda feminist eleştirinin iki ana yaklaşımı olduğunu belirterek bunları;

- “1.Okur olarak kadına yönelik
- 2.Yazar olarak kadına yönelik”<sup>118</sup>

<sup>114</sup> Sanford, Linda T. ve Donovan, Mary Ellen, *Kadınlar ve Benlik Saygısı* (Çev. Semra Kunt), HYB Yayıncılık, Ankara, 1999, s.178

<sup>115</sup>Bülbül, Melik, *İnci Aral ve Barbara Frischmuth'un Romanlarında Kadın Coğrafyası*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya, 2010, s.26.

<sup>116</sup> Berktaş, Fatmagül, *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*, s.9.

<sup>117</sup> Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.249.

<sup>118</sup> Moran, a.g.e, s.250.

Şeklinde ortaya koyar. Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiride, edebiyat metinleri kadın gözüyle yorumlanır ve bu yorum elbette erkek bakış açısından daha farklı duyarlılıkları ortaya koyar. Kadın kimliğinin işlenişi (sosyal kimlik, politik kimlik, cinsel kimlik vs.) ve erkek bakış açısı eleştirilir. Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiride ise kadın yazarlar üzerinde durulur.

Türk edebiyatında kadınların yazarlık süreci büyük oranda Tanzimat'tan sonraya denk gelmekle birlikte bütün bir Divan edebiyatında bu sayı iki elin parmaklarını ancak geçebilir. Kadın yazarların edebiyat dünyasında varlık göstermeleri toplumsal yaşamda varlık göstermeyle paralel ilerlediği için bu zaman dilimi büyük oranda Tanzimat sonrası dönem olarak belirtilebilir. Çünkü: "Türkiye'de kadın meselesi, Tanzimat'tan beri resmi ideoloji tarafından 'modernleşmeci' bir zihniyetle ele alınmış ve kadın, toplumun geri kalmışlığında bir odak olarak seçilip toplumun ilerlemesi için çözülmesi gereken bir 'mesele' olarak gündeme gelmiştir."<sup>119</sup> Bu toplumsal değişim hamlesi kadınların elini güçlendirmiş olmasına karşın, sanatta, siyasette, sanayide ve sosyal hayatta erk konumunda bulunan erkeklerin, oluşturduğu eril bakış açısını ve eril dili kırmak ve bunun ötesinde bir kadın kültürü ve kadın dili oluşturmak, kadın yazarlar için oldukça zorlu olmuştur.

Kadın yazarların eril dil içinde geliştirdiği dil, kimi zaman eril dilin bir devamı olarak karşımıza çıkarken kimi zaman da eril dilin sınırlarını aşan ve yeni bir duyarlılıkla yorumlanan bir söylem karşımıza çıkar. Birinci durumda erk alanına herhangi bir müdahale bulunmadığı için bu durum eril zihniyet için risk yaratmamıştır. Ancak yeni bir söylem geliştirmek mevcut dili eleştirerek yeni adlandırmalara gitmek, kadınları dışlanma, yaftalanma gibi tehditlerle karşı karşıya getirmiştir.

Kadın yazar, toplumsal cinsiyet olarak "kadınlıktan" payını aldığı ölçüde erkek egemen erk alanına ve bu alanın direkt ya da dolaylı baskı unsurlarına karşı açık bir hedefdir. Eril dile karşı durmak, bu aklı aşındırmak, suskunluğu bozmak çoğunlukla radikal ya da marjinal bulunmak, akıl sağlığını kaybetmiş, toplumsallaşma sürecini öngörülen eril (genellikle temellerini ve önermelerini "yanlış", "eksik" ya da "popülist" okumalar ile birlikte Freud'da bulan) kodlar çerçevesinde tamamlayamamış (Oedipal üçgen, Elektra kompleksi, narsistik kişilik bozukluğu vs. gibi); bu nedenle de nevrozlu ya da başka herhangi bir patolojiye sahip bir varlık olarak görülmek için yeterli nedenler olagelmıştır.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> Güleendam, Ramazan, *Türk Romanında Kadın Kimliği*, Salkımsöğüt Yayınları, Konya, 2006, s.14.

<sup>120</sup> Sakman, Nil, "Edebiyatın Sınır Boylarında: Poetik Bir Unsur Olarak Kadın Yazınında İç Dökme", *Kitaplık*, S.182, Kasım- Aralık 2015, s.9.

Kadın yazar erkek dünyasının güç dengesini sekteye uğratma riski taşımadıkça sevimli görülürken, yazma alınanda varlık göstermeye başlayıp, mevcut eril söylemin tahakküm alanında çatlaklar oluşturup, her iki cinsin eşit bir pozisyonda bulunması gerektiğini ifade ettiğinde tehlikeli ve hastalıklı bir görünüme bürünür.

Batı edebiyatında da Türk edebiyatında da yazma eylemi, eril bir faaliyet olarak görülmüş, bu algının yarattığı baskı yüzünden ilk kadın yazarlar eserlerinde kendi imzalarını dahi kullanamamıştır. Zira kadının herhangi bir alanda adının zikredilmesi, “kadının dile düşmesi” olarak algılanmaktadır. Türk edebiyatında 19. yüzyıla gelindiğinde bu bakış açısının gölgesinde yetişen Fatma Aliye, ilk çalışmalarını yayımlamaya başlar. Ancak bu çalışmalarda adını açıkça kullanmaz.

19. yüzyıl sonlarına doğru Batılılaşma ve modernleşme çabası içinde olan Türk edebiyatı bu doğrultuda önemli bir kadın yazar ortaya çıkarmıştır. Üstelik bu dönemde Batı’da bile kadın yazarlar zorluk çekmekte, yazdıkları romanları kendi isimleriyle yayımlayamamaktadırlar. Mesela İngiltere’de 19. yüzyılda bazı kadın yazarlar ya George Eliot gibi erkek ismi almakta ya da Jane Austen’in yaptığı gibi “Curor Bell” gibi cinsiyeti belli olmayan isimlerle yazmaktadırlar. Bu yüzden Fatma Aliye Hanım’ın “Bir Kadın” imzasıyla yayımlanması hiç şaşırtıcı değildir.<sup>121</sup>

Gerek ilahi söylemlerin gerekse de insanlık tarihi boyunca görülen tüm iktidar söylemlerinin dili, eril bir dildir. “Tüm ataerkil toplumlarda üstün değerler erkeğe, aşağı değerler kadına özgüdür. Dinsel kitaplara bakarsak Tanrı ilk önce erkeği, sonra onun kaburga kemiğinden kadını yaratır. Mitolojide Zeus baş Tanrı’dır, eşleri olan Tanrıçalar o denli önemli değildir.”<sup>122</sup> Kadına yaşam tarzı itibarıyla geleneksel toplumcu bir zihniyetle bakan erkek yazarlar bir tarafa, kadından yana tavır koyan, kadının toplumsal konumunu yansıtmaya çalışan erkek yazarlar bile kadını, sömürülen, ezilen, haksızlığa uğramış, zayıf bir varlık olarak ele almışlardır. “Özellikle Fatma Aliye Hanım ve Halide Edib, bu konuda genel toplumsal zihniyetin ötesine geçerek zaman zaman aydın erkekleri eleştirmişlerdir. Kadınların özgürlükleri ve gelişmeleri yönünde tavır almış, eğitilmiş erkeklerin de kadın sorunlarına bakışlarının problemleri olduğu üzerinde durmuşlardır.”<sup>123</sup> Aydın olarak nitelenen erkeklerin bu bakış açısı sadece Türk kültürüne has bir durum değildir, zira kadınların

<sup>121</sup>Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.118.

<sup>122</sup> Moran, *a.g.e.* s.260.

<sup>123</sup>Günaydın, Ayşegül Utku, “Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)”, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2012, s.34.

karşılaştığı bu ikinci sınıf görülme, arka planda kalma sorunu evrensel bir nitelik taşımaktadır: “Kadın, Batı kültüründe de Türk kültüründe de çoğunlukla aynı sorun odaklarında acı çeken biçimiyle yazınsal ürünlerde işlenmiş ve yine aynı sorun odaklarıyla birlikte sosyal yaşamda tanıtılmıştır.”<sup>124</sup> Bu bakış açısı da kadına eşit toplumsal varlık misyonu biçmekten uzak, fark etmeden yine kadını ötekileştiren bir bakış açısıdır.

Kadınların erkeğin algı dünyası üzerinden kimlik kazandığı romanlarda karşımıza bazı standart kadın rolleri çıkar. Bu kadınlar ya erkeğin hizmetinde olan (iyi kadın) yahut onun karşısında duran (kötü kadın) kadınlardır.

M. Gilbert ve Suzan Gubar ise kadınların erkeklerin edebi eserlerine ideal kadın tipi olan “evdeki melek” ve kötü kadın (femme fatale) olarak değerlendirilen “canavar” modeli ile yansıdığını ifade etmişlerdir. Bu tür yaklaşımın bizim edebiyatımızda da pek çok örneği vardır. Nâmık Kemâl’in (1840-1888) “İntibah” romanındaki iyi kadın Dilaşup ve kötü kadın Mehpeyker bu örneklerden birisidir.<sup>125</sup>

Berna Moran da Türk edebiyatındaki kadın kahramanlar için bu iki kavrama paralel olan “Kurban” ve “Ölümcül Kadın” ifadelerini kullanır. Farklı edebiyatların ürünü olan bu kişilerin, yaklaşık olarak aynı özelliklere sahip olması, kadının evrensel bir sorunla -ataerkil kültürle/dille- karşı karşıya olduğunu ortaya koyar.

Tanzimat romanlarında kadınlar, düşünen, tartışan fikir üreten özneler değil daha çok “ev merkezli” nesnelere konumlandırıldıklarından, evden veya eve ait tüm geleneksel kodlardan kopmaları onları, batı özentisi olmak, ahlaki bakımdan düşkün olmak veya şeytani bir varlık olmak gibi ağır ithamlarla karşı karşıya bırakır. Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, adlı incelemesinde Tanzimat dönemi romanlarında kadın kahramanların nasıl konumlandırıldığını şöyle ifade eder:

Batı'nın Osmanlı hayatına daha derinden sızmasına ve özellikle de kent hayatında zevkler, moda, mimari, tüketim ve boş zaman kalıpları üzerinde görünür etkisine koşut olarak, Batılılaşmış kadın imgesi sahneye çıktı. Tanzimat'ın budala genç adamı, bencilliği ve israf alışkanlığı yüzünden toplum için bir sorun olurken, Batılılaşmış kadın en değerli varlığını, iffetini kaybetti.<sup>126</sup>

Yine Ahmet Mithat'ın *Jön Türk*, romanındaki Ceylan, yanlış Batılılaşmanın ete kemiğe bürünmüş hâli olarak gösterilirken “alafranga züppe” olarak nitelenen yanlış

<sup>124</sup> Bülbül, *a.g.e.*, s.16.

<sup>125</sup> Şen, Can, “Feminist Edebiyat Eleştirisi ve Nihan Kaya'nın "Gelin" Hikâyesinin İncelenmesi”, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: 2, Ekim 2011, s.450.

<sup>126</sup> Kandiyoti, Deniz, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s.161.

Batılılaşmış erkek kahramanların ötesinde, ahlaki bakımdan düşkün bir imaj çizilir ve bu duruşlarının cezası da felakete sürüklenmeleriyle ödetilir.

Tanzimat'taki alafrangalar, saflığın gülünçlüğü ve özentinin dışında, gayr-i ahlâki davranışlara pek yönelmezler. Ancak Ceylan, kadın- erkek ilişkilerinde olabildiğince serbest davranılabileceğini savunur ve bu düşüncelere dayanarak Nurullah'la gayr-i meşru ilişki kurar. *Kiralık Konak*'taki Seniha, *Asriler*'deki Süveyda ve Süheyla, *Yaprak Dökümü*'ndeki Leyla, *Jön Türk*'teki Ceylan'ın romanımızdaki uzantısıdır, üstelik hepsinin sonu aşağı yukarı aynıdır.<sup>127</sup>

Tanzimat döneminin romanlarında karşımıza çıkan bu tabloda da anlaşılacağı gibi kadın, ya zayıf, sesini çıkarmayan, adeta köleleştirilen bir varlık ya da düşkün, tehlikeli ve şeytani bir varlıktır. Kadının bu şekliyle toplumsal düşürülüşü ataerkil dönemin önemli kodlarından. Bilim kadınlarının aşağılanarak toplumdan dışlanması ve “cadı”olarak yaftalanması bu düşürülüşün sistematik bir ayağı olarak karşımıza çıkar.

Servet-i Fünun döneminin romanlarında çoğunlukla aşk kavramıyla özdeşleşen kadın, Milli edebiyat dönemiyle birlikte, Halide Edip Adivar'ın romanlarında ise bir dava neferi olarak ortaya çıkar. Bu durumdaki değişiklikte unutulmaması gereken ayrıntı halkın topyekûn girdiği savaşın, bireyler üzerindeki tesiri ve kadın kaleminin etkin bir biçimde devreye girmesidir. Kuşkusuz dönemin etkisiyle yaratılan bu rol (dava neferi), kadını kendi varoluşsal kimliğiyle algılayan bir bakış açısı olmaktan uzak, aksine kadını erkekleştiren bir bakış açısıdır. Halide Edip'in romanlarında kadın, hâkim güce, yani eril güce benzerliği oranında değer gören bir varlık durumundadır. Belki de Halide Edip bu güç dengesinde tutunabilmenin tek yolunu, yarattığı bu fedakâr, vatansever, davalarına olan bağlılıklarıyla erkekleri etkileyen güçlü kadınlarda bulmuştur. Kadın yazarların, erkeklerin tahakküm kurduğu yazı dünyasındaki ilk girişimlerinin erkekleşme algısı üzerinden kurulduğunu söyleyebiliriz.

Halide Edip'in edebiyattaki kadın rolü üzerindeki bir başka etkisi ise Cumhuriyet döneminin örnek kadın tipidir.

Halide Edib'in ilk romanlarındaki hedef *Yeni Turan*'daki Kaya'nın Osmanlı kadınları için verdiği mücadeleye eşitir: 'kadınları bir et bir makine halinden' çıkarmak. Et ve makine

---

<sup>127</sup> Karaca, Alaattin, “Ahmet Mithat Efendi'nin Jön Türk Adlı Romanı”, *DTCF Türkoloji Dergisi*, C.IX, S.1, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1991, s.132.

olmaktan çıkarılan kadınlar ‘erkeklerle temiz, çalışkan bir arkadaş, çocuklara ve bütün memlekete bir ana, bir mürebbi’ olacaklardır.<sup>128</sup>

Bu kadın tipi Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkar. Çünkü bu kadın profili inkılaplarla birlikte ulaşılmaya çalışılan kadındır. İnkılapların öncü kadroları göz önünde tutulduğunda ise bu kadının da erkek/iktidar eliyle oluşturulmaya çalışılan kadın olduğu fark edilir. Ancak bu kadın profili alışlagelmiş erk kavramında bir dengesizlik yaratmıştır.

Osmanlı kadın hareketiyle başlayıp Cumhuriyet’ten günümüze kadar devam eden bu “kadınlık” projesinin yarattığı “yeni kadın”, erkekler açısından da kimi çelişkilere sebebiyet vermiştir. Tanzimat sonrası kadın romancıların yapıtlarından başlayarak Cumhuriyet döneminde de “yeni kadın”ın hem aile dışına taşan sorumluluklarının kadının üzerinde yarattığı yükler ve baskı mekanizmaları hem de erkeklerin bu yeni kadın karşısında bocalayışı önemli bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>129</sup>

Eril zihniyetteki bu kırılmalar, hem kadın hem de erkek için bir geçiş sürecinin sancısı beraberinde getirmiştir.

Osmanlı devletinde de Batı’da da kadının tarih sahnesine çıkışı, eril bir çıkıştır. Kadınların haklarını alabilmek için mücadele ettikleri dönemler, erkek iktidarının farklı alanlara kaymasının ardından başlamıştır. Batı’da kadın haklarının gelişimi dünyayı etkileyen iki büyük savaştan (I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı) sonradır. Çünkü savaşa giden erkeklerin toplumda ve iş alanlarında yarattığı boşluk kadınlarla doldurulmuş ve kadının varlığı hissedilir bir hal almıştır.

Kadınlar için oy hakkı talebi, Batı’da ancak 19. yüzyıl ortalarından itibaren güçlü bir şekilde dile getirilir ve 20. yüzyıldan önce de hayata geçmez. Oy hakkının büyük ölçüde, I. Dünya Savaşı’ndan sonra elde edilmesi ile, bu savaşın “topyekûn” niteliği dolayısıyla cephe gerisini de çok etkilemesi ve böylece kadınların rolünü arttırarak kendilerini “kanıtlamaları”nı sağlaması arasında yakın bir ilişki vardır.<sup>130</sup>

Erkeklerin gasp ettiği alanlar, böyle dönemlerde kadınlar tarafından bir daha tamamen geri vermemek üzere alınmıştır. Böylelikle kadın varlığı kendini göstermeye başlamıştır.

Erkek yazarlar tarafından cinsel anlatımlar odağında, kimi zaman bir arzu nesnesine, kimi zaman baştan çıkarıcı şeytani bir varlığa kimi zaman da melek gibi tanıtilen bir varlığa dönüşen kadın, kadın yazarlar tarafından da ilk süreçlerde yeterince gerçekçi veya rahat anlatılmamıştır. Şunu söyleyebiliriz ki bu anlatımlarda

<sup>128</sup> Adak, *a.g.m.* s.166.

<sup>129</sup> Günaydın, *a.g.e.*, s.58.

<sup>130</sup> Berktaş, Fatmagül, *Tarihin Cinsiyeti*, s.95.



kadınlardaki ‘bölünmüş benlik’ durumu varlığını içten içe ortaya koyar. Halide Edip’in romanlarında yarattığı kadın “‘ideal kadın’, güçlü fakat ‘aseksüel’, birey ve kadın olarak ‘kendi isteklerini milli dava için feda eden kız kardeşir’, Halide Edip’in Cumhuriyet dönemi romanlarında bu kadın karakter ‘Cumhuriyet’in iffetli kızı’ olacaktır.<sup>131</sup> Kadın eliyle yaratılan bu durum, bir taraftan eril bakış açısının izlerini taşıırken diğer taraftan da kadını gerçek bir birey olma noktasında eksik bırakır. Nüket Esen, bu durumun kadın yazınında bir çift seslilik yarattığını şu sözlerle belirtir. “Kadın edebiyatının en önemli karakteristiklerinden biri eserlerin iki sesli olmasıdır. Kadın yazar hem erkek düzenine boyun eğen, onun sözcülüğünü yapan bir sesle yazar hem de alttan alta bunu eleştiren, kadını savunan bir sesle.”<sup>132</sup> Kadın yazını başlangıçta kadını, tam manasıyla bir birey olarak değil kimi zaman yüceltilen kimi zaman da bir adım geride durmasını bilen bir birey olarak yansıtmıştır. Cinsellik gibi benlik oluşumunda en önemli rolü üstlenen faktörler bile uzun süre kadın yazınına konu olmamıştır. Kadının cinsellik yönüyle daha gerçekçi bir biçimde ele alınması 1960’ların sonuna denk gelir.

Jale Parla, Batı’da bildungsroman olarak bilinen, bireyin gelişim ve olgunlaşma süreçlerini ele alan bu türün Türk edebiyatında daha çok kadın romancılar tarafından benimsendiğini söyler. Otobiyografik metinlerle benzer özellikler taşıyan bu romanlar, belki de tam bu özellikleri yüzünden kadın yazarlar tarafından benimsenmiştir: “[K]adın yazarlar kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak nasıl, hangi etkiler altında, nelere direnip nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen gösterirken, erkek yazarlar erkek kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüven ya da sorunlarıyla anlatmışlardır.”<sup>133</sup> Kadın yazarlar için kadının büyüme ve gelişme hikâyesi, onun varoluş serüvenini yansıttığı için kadın toplumsal itilmişliğe karşı duruşunu göstermesi yönüyle önemlidir.

Kadın yazarlarda görülen bu tarz bir kaygı erkek yazarlar için yok hükmündedir. Kadının, büyüme öyküsü tarihsel süreçte kadının ulaştığı konum, elde ettiği haklarla paralellik içerisindedir. “Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* adlı

---

<sup>131</sup> Adak, *a.g.m.*, s.165-166.

<sup>132</sup> Esen, *a.g.e.*, s.164-165.

<sup>133</sup> Parla, Jale, “Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı”, *Kadınlar Dile Düşünce*(Der. Sibel İrzık/Jale Parla), İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s.180.

üçlemesinde anlattığı Aysel'in gelişim-büyüme-bilinçlenme öyküsüdür. *Ölmeye Yatmak*'ta Ağaoğlu'nun "tarihi yapan el seni de yaptı" önermesi, aslında kadın *bildungsroman*larında toplumsal tarihle kişisel tarihin nasıl iç içe geçtiğinin bir roman stratejisi haline getirildiğinin de ilanıdır."<sup>134</sup> Osmanlı- Türk toplumu açısından bakıldığında da kadın hareketinin varlığıyla beraber kadının görünür olmaya başladığı, siyasi, sosyal, bilimsel varlık mücadelesinin tarihi koşullarla şekillendiği görülür. Ancak erkek yazarlar kadınların yaşadığı bu türden bir varlık mücadelesini göstermek zorunda kalmamışlardır. Bu yüzden bireysel gelişim hikâyeleri, kadınlar için ayrı bir önem teşkil etmektedir.

Kadın yazarların özgür bir biçimde kadın kimliğini anlatmaları da 1960'lı yılların sonudur. Türkiye'de 60'lı yılların yarattığı özgürlük havasının da bu değişimde kaçınılmaz bir etkisi söz konusudur. Bu özgürlük süreci elbette kadının birey olarak kabul görmesini ve kendi varoluşunu ortaya koymasını daha kolay kılmıştır. Böylelikle kadın, artık hem kadın tarafından hem de kadın bakış açısıyla anlatılmıştır. Bu süreç kadın kimliğinin ve bedeninin de farklı bir bakış açısıyla ortaya konmasını beraberinde getirmiştir.

Yazmak, birçok şair ve yazar için kuşkusuz ki bir varlık sahası olma özelliği taşır. Söz konusu kadınlar olunca bu alan önemini bir kat daha artırır. Toplumsal alanda bir yer edinme problemiyle karşı karşıya kalan kadınlar için yazmak, varoluş mücadelesinin en önemli argümanlarından olmuştur. Bu yeni dünyada kadın yazarlar özellikle 1960'lı yıllardan sonra yeni bir bakış açısı ortaya koymuşlardır ya da mevcut olan eril algıyı kırmaya başlamışlardır. Eril algının içinde dünyaya gözlerini açan kadın kendisi için hazırlanmış bir yığın rolle karşılaşır: kız çocuk, kız kardeş, anne, sustukça sevilen varlık, geride durmasını bilen, edepli olması gereken, namus kavramının temsilcisi, erkeğin yanında durmayı bilen, iyi evlat yetiştirmesi gereken, söz dinleyen, uysal... Oysa tüm bunların karşında kadının istekleri, duruşu, beklentileri, yapmak istedikleri, sıklıkla göz ardı edilir. Bu durum adeta tüm hikâyelerin kesişme noktasıdır: "Kadının değişmez yazgısı olan daha doğuştan benlik bölünmüşlüğü, kendi varlığının en sancılı doğum anıdır. Tüm kadınların aynı sancıyla tanışık olması ise, yine aynı yazgının armağanıdır."<sup>135</sup> Çünkü kadınlara yasalarla

---

<sup>134</sup> Parla, *a.g.e.*, s.181.

<sup>135</sup> Bülbül, *a.g.e.*, s.27.

tanınmış eşit yurttaşlık haklarının toplumsal yaşamda altı doldurulmamış ve bu yasalar havada kalmış halleriyle kadınların dünyasında bir parçalanmışlık durumu yaratmışlardır.

Yazarlık elbette salt bir cinsel ayırım üzerinden ayrı kutuplarda şekillenmez ancak cinsel, sosyal ve siyasal olarak ötekileştirilmiş bir varlığın sesi varoluş mücadelesine güçlü bir soluk ve farklı bir bakış açısı getirir. Irksal, dinsel, mezhepsel, cinsel ve sınıfsal bakımdan ezilmiş herkesin kimliğini, büyük oranda yaralandığı noktası şekillendirir. Bu yönüyle yarayı en iyi anlatanlar da anlayanlar da yaralı olanlardır. Tam da bu farklılıklar neticesinde bir kadın söylemi, kadın ifadesi ve kadın diline duyulan ihtiyaç kendisini hissettirir. “Dil, masum ve yansız bir olgu değil; egemen ideolojinin anlam yükleriyle donanmış ve onun sürdürülmesinde önemli rol oynayan bir araç.”<sup>136</sup> İnsanoğlu, bilim adamı gibi günlük ifadelerden tutun, deyimlerde, atasözlerinde yer edinmiş kadın karşıtı, ataerkil ifadeler elbette toplumsal bir bilinçaltının yansımalarıdır. Bu yerleşik dili kırmak ve yeni bir dil inşa etmek zorlu ve kadınlık bilinci gerektiren bir süreçtir. Zira ataerkil yaşamın bir unsuru olan, kadınlık bilincinden bihaber olan kadınlar farkında olmadan bu eril söylemleri kullanmışlardır. Bu bilice sahip kadınların yazarlığı, geliştirdikleri yeni dil ve bakış açısı bu gerekçeyle özel bir konumdadır.

Kadın yazarlar sadece yeni bir dil ve ifade tarzı geliştirme kaygısı duymamış, kadınların yazılmamışlığını, dile getirilmeyişlerini, geride bırakılmışlığını yazma ihtiyacı içinde olmuşlardır. Bu kaygılar edebiyatta yeni bir bakış açısı ve alan yaratmıştır. Erendiz Atasü bu durumu şöyle ifade etmiştir.

Ben olaylara tarafım. Bir kadının ve olaylara bakarken herkesin açısından bakmaya çalışıyorum... Yazmak, benim için bir bakıma sorulara cevap aramak ve yeni sorular yaratmak demektir. Kadınların sorunları, karşılaştıkları engeller ve iç dünyaları varlığımın farkına varmamdan sonra çok ilgilendirdi beni. Kadınların yazılmamış tarihine özel bir ilgi duyduğum için kadınlar ve iç dünyaları yazdıklarımda çok yer tuttu.<sup>137</sup>

İşte bu yazılmamış olan tarih, kadın yazarlar için bir oranda zorunlu (vicdani anlamda) bir alan oluşturmuştur. Bu zorunluluk kadınların hem kendi hemcinslerine karşı taşıdıkları vicdani sorumluluk hem de tüm ötekileştirilmiş kitlelere veya bireylere karşı duydukları sorumluluktur.

<sup>136</sup> Berktaş, Fatmagül, *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*, s.13.

<sup>137</sup> Tağızade- Karaca, *a.g.e.*, s. 534.

## II. BÖLÜM

### KADIN YAZARLARIN KURGULARINDA BENLİK VE KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME (Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü)

#### 2.1. Çocukluk Yılları

Adalet Ağaoğlu, Ankara'nın Nallıhan ilçesinde 23 Ekim 1929 senesinde dünyaya gelir. Ağaoğlu'nun ilkokul yılları Nallıhan'da "iki katlı bir" "Ermeni evi[nde]"<sup>138</sup>, "muhafazakâr olarak anlatılan bir baba ile üç erkek kardeş, özellikle ağabey, arasında tek kız olmanın verdiği sıkıntılar[la]"<sup>139</sup>la geçer. Kardeşlerden Cazip Sümer, -Ağaoğlu üzerinde baskı kuran ağabeyi- evin en büyük çocuğudur. Yazarın ailesiyle yaşadığı bu sıkıntılar *Ölmeye Yatmak* romanında, baş kahraman Aysel'in mücadele etmesi gereken bir alan olarak okurun karşısına çıkar. Adalet Ağaoğlu ile aynı dönemlerde eğitim gören ağabey Cazip Sümer, doktor olur. Cazip Sümer, Kumburgaz'da bir trafik kazasında feci şekilde can verir. Adalet Ağaoğlu ailenin ikinci çocuğudur, sonra da kardeşi Ayhan Sümer doğmuştur. En küçük kardeşi ise ressam Güner Sümer'dir. Ağaoğlu, 1936 doğumlu Güner Sümer için, "Güner tekne kazıntısıdır, yani en küçüğümüzdür. Çocuğumuz gibidir"<sup>140</sup> ifadesini kullanır. *Dar Zamanlar*'ın baş kahramanı Aysel de tıpkı Ağaoğlu gibi geleneksel bir taşra ailesinin, bir tüccar ailesinin kızı olarak Ankara'da dünyaya gelir. Ağaoğlu'nun ağabeyi Cazip Sümer'le, Aysel'in ağabeyi İlhan baskıcı kişilik yapılarıyla birbiriyle özdeşleşirken; romanda Aysel'in "annemin tekne kazıntısı" dediği Tezel -cinsiyeti dışında- Güner Sümer'le oldukça fazla ortaklık taşır. Hatta her ikisi de ressamdır.

Aysel karakteri, muhafazakâr bir babanın ve baskıcı, otoriter bir ağabeyin gölgesinde bir çocukluk geçiren Ağaoğlu gibidir. Bir taraftan, otoriter ağabeyi İlhan, diğer taraftan ona hep uzak olan, geleneksel ve baskıcı baba Salim Efendi arasında kalan Aysel, Ağaoğlu'nun çocukluk yıllarındaki haliyle tamamen özdeşleştirilebilir.

---

<sup>138</sup> Ağaoğlu, *GT*, s.8-9.

<sup>139</sup> Uğurlu, *a.g.e.*, s.14.

<sup>140</sup> Sağdıç, *a.g.m.*, s.20.

Ağaoğlu ağabeyi Cazip'in bir defasında, “örgü saçları[n]dan yakalayıp kuzu çeker gibi çekti[ğini]”<sup>141</sup> sonra “ilk flörtü[n]ü duyunca da İstanbul'dan, Tıp Fakültesi'nden koşup gel[diğini], erkek kardeşlerinin namusunu beş paralık etmeme[si] için, güzel yeşil gözleri ateşler saça saça uzun bir söylev çekti[ğini]”<sup>142</sup> söyler. *Ölmeye Yatmak* romanında ağabey İlhan, Aysel'in her davranışı karşısında bir tür kontrol mekanizması görevi üstlenmiş gibidir.

Ağaoğlu'nun babası Nallıhan'da kumaş tüccarı olarak bilinen Mustafa Sümer'dir. Baba Mustafa Sümer geleneksel ve muhafazakâr bir kimliğe sahiptir. Annesi ise Bulgar göçmeni bir aileye mensup olan Emine İsmet Hanım'dır. Anne Emine İsmet Hanım, baba Mustafa Sümer'e kıyasla yeniliklere açık, roman okuyan, sinemaya giden bir kadındır. Okumaya olan ilgisinin kaynağı büyükbabası, “lise yıllarına kadarki hayatında önemli etkilere sahip kişilerden biri”<sup>143</sup> olan Fuat Önder'dir. “Çok sonradan öğreniyoruz ki, büyükbabamın ailesi tıpkı şimdi Kosova Savaşı'ndan kaçanlar gibi Osmanlı zamanında Anadolu'ya kaçmış olan bir Boşnak ailesi imiş.”<sup>144</sup> diyen Adalet Ağaoğlu annesinin Boşnak olduğunu, ailesinin sonradan Nallıhan'a geldiğini bu yüzden de farklı bir kadın olduğunu söyler. Anne Emine İsmet Hanım, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ilçedeki memur eşleriyle roman okuma günleri düzenleyen, okuyan bir kadındır. *Dar Zamanlar*'ın ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'ta, Aysel'in babası Salim Efendi geleneksel bir profil çizerken annesi Fitnat Hanım'ı da memur ailelerine gidiş-gelişleri yeniliğe açık yapısı hissedilen, daha uyumlu bir kadın olarak yansıtır.

Ağaoğlu çocukluk dönemlerinde ailece İstanbul'a gidişlerden bahseder. Bu “renkli” anılar, Ağaoğlu'nun yaşadığı ilçedeki diğer çocuklardan daha iyi olanaklara sahip olduğunu gösterir. “Sirkeci'de bir otelin koskocaman kapı camını kırışımız, Tepebeşi'nde Turing Otel, şöminesi, penceresinden annemle babamın bizi oteldekilere teslim edip Safiye Ayla ya da Hamiyet Yüceses dinlemeye “inişleri”, şehirlik giyim kuşamlarımız, Yüksekaldırım'da Kuledibi, Hacı Ali sokakta babamın olduğunu öğrendiğimiz bir apartmanda, yer yataklarına yatışımız”, “Florya. Denize ilk giriş.”<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.20.

<sup>142</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.20.

<sup>143</sup> Uğurlu, *a.g.e.*, s.26.

<sup>144</sup> Sağdıç, *a.g.m.*, s.21.

<sup>145</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.18.

diyen Ağaoğlu'nun bu sözlerinden ailesinin ekonomik durumunun iyi olduğu sonucuna ulaşılır. İstanbul'a dair hatırların renkliliğine karşın Nallıhan'a, Ankara'ya ait hatıralar renksizdir. Sadece bağbozumu sırasındaki törensel işler ve hıdırellezlere dair anılarda daha coşkulu bir anlatım söz konusudur.

Sevim Burak 26 Haziran 1931 yılında Ortaköy'de dünyaya gelir. Yazarın babası Mehmet Seyfullah Burak İstanbul ve Çanakkale boğazlarında kılavuz kaptanlık yapmış bir denizcidir. Annesi Anne Marie Mandil ise Bulgar göçmeni Yahudi bir aileye mensuptur. Seyfullah Burak ailesinin itirazlarına rağmen Anne Marie Mandil ile evlenir. Ancak Seyfullah Bey'in ailesi ilk torunları olan Nezahat'in doğumundan sonra bu evliliği kabullenir. Çift bir müddet sonra Seyfullah Bey'in ailesinin yanına taşınır. Anne Marie evlendikten birkaç yıl sonra Müslüman olur ve Aysel Kudret adını alır. Yahudi bir anne ile Müslüman bir babanın kızı olarak dünyaya gelen Sevim Burak, bu iki kimlik arasında sıkışır. Aile büyüklerinin de etkisiyle annesinin kimliğinden utanır ve annesini öteleyer, ancak olgunluk yıllarında daha önceki fikirlerinden pişmanlık duyar ve kendisini Yahudi olarak tanımlar. Burak, uzun yıllar babaannesi ve dedesiyle birlikte kalabalık bir ailede yaşar. "S. Burak'ın hayatı 21 yaşına kadar bu büyük aile içinde Kuzguncuk'taki köşkte geçer. Yaşadığı evdeki yaşlı akrabaları, komşuları, Kuzguncuk'un kozmopolit yaşamı onun sanat hayatının şekillenmesini sağlar."<sup>146</sup> Ayrıca birlikte yaşadığı yaşlı akrabaları ve komşuları da onun eserlerindeki kahramanlara ilham kaynağı olurlar. Burak'ın çevresinde bulunan yaşlı akrabaları onun hem eserlerindeki kahraman kadrosunun ağırlıklı olarak yaşlı bir grup olmasına hem de ölüm konusuna ağırlık vermesine neden olur.

Sevgi Soysal'ın baba tarafı Selanik kökenlidir. Soysal'ın annesi Anneliese Rupp ise Alman'dır. Mithat Bey'le evlendikten sonra Müslüman olup Aliye adını alır. Soysal Mithat ve Aliye Yenen çiftinin altı çocuğunun üçüncüsü olarak 30.09.1936 tarihinde İstanbul Bakırköy'de dünyaya gelir. Sevgi Soysal'ın çocukluğu Ankara'da geçer. Sakar bir çocuk olan Sevgi babası tarafından "sipsi" adıyla çağrılır. Alaycı bir kişiliği olan Mithat Bey'in bu yönü Sevgi Soysal'da da gözlemlenir. Ayrıca yazarın annesi Aliye Hanım'ın Sevgi Soysal'ın eğitimi üzerinde büyük bir etkisi vardır.

---

<sup>146</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli*..., s.28.

Annesi kızlarına dans ve piyano dersleri aldirtir. Sefa Yüce Sevgi Soysal'ın nasıl bir aile yapısı içinde yetiştiğini şu ifadelerle anlatır:

Sevgi Soysal, Cumhuriyet'in değerleriyle yetişir. Cumhuriyet, Türk insanına idealizm vermiştir. Genç kuşaklar, bu idealler doğrultusunda bilinçlendirilir. Aileler, kırklı yıllarda milli bayramları bu bilinç ve heyecanla kutlar. Ankara'da geniş katılımlı bayram şenlikleri düzenlenir. Evlere, bayraklar asılır. Mithat Bey'de her milli bayramda olduğu gibi evine bayrak asmayı âdet hâline getirir.<sup>147</sup>

Aldığı eğitim ve mensup olduğu ailenin etkisiyle Soysal, Cumhuriyet'in değerleriyle donatılır.

Sevgi Soysal İkinci Dünya Savaşı yıllarında annesinin Alman olmasından kaynaklı okulda arkadaşları tarafından bir tür sözlü tacize maruz kalır. Bu tacizler İkinci Dünya Savaşı yıllarında evde genellikle Almanca konuşan aileyi “Gavur Almanlar” söylemiyle daha çok rahatsız etmeye başlar. Bu yüzden tüm aile Aliye Hanım'ın Türkçe öğrenmesi konusunda seferber olmaya başlar. “Bu aslında ‘öteki olmama’ arzusundan başka bir şey değildir. Aliye Hanım onlara, ortak bir konuşmanın yarattığı birlikteliğin keyfini sunar. Onlarsa bu keyfi, en çok arkadaşlarıyla yaşarlar. Anneleri Türkçe konuştukça onlar mutlu olurlar. Ama üzerlerinde kendilerini yabancı gösterecek hiçbir şey taşımak istemezler. Bu yüzden Almanya'dan anneanneleri Rosa'nın gönderdiği kıyafetleri bile giymemeye, oyuncaklarla oynamamaya çalışırlar. Çünkü tüm bu nesnelere önünde bir ‘gâvur’ sıfatı vardır.”<sup>148</sup> Çocuk yaşta karşılaştıkları bu ötekileştirilme tüm kardeşleri rahatsız eder. Ancak Sevgi annesinin ailesinden çok etkilenir, bu etki de yazarlığa başlamasıyla eserlerinde ortaya çıkar.

Tezer Özlü, 1942 yılında Kütahya'nın Simav ilçesinde dünyaya gelir. Öğretmen olan anne Nimet Servet Özlü ile beden eğitimi öğretmeni olan baba Sabih Özlü'nün üçüncü ve en küçük çocuğudur. Tezer Özlü'nün nüfus kayıtlarındaki doğum tarihi ise 10 Eylül 1943'tür. Anne ve babasının görevleri nedeniyle çocukluk yılları, Simav, Ödemiş ve Gerede gibi küçük şehirlerde geçmiştir. İlkokula Bolu'nun Gerede ilçesinde başlayan yazar bu eğitimini Taksim 29 Ekim İlkokulu'nda bitirir. Avusturya Kız Lisesi'ndeki eğitimi sırasında okul bitirmeyi gereksiz görmeye başlar ve okuldan ayrılır. Sonradan babasının ısrarıyla İstanbul Erkek Lisesi'nin açtığı sınava girerek liseyi dışardan bitirir. Bu okulun ilk diploması Tezer Özlü'ye aittir.

<sup>147</sup> Yüce, Sefa, *Sevgi Soysal Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ebabil Yayınları, Ankara, 2016, s.34.

<sup>148</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.20.

Tezer Özlü yazar Demir Özlü'nün ve yazar, çevirmen Sezer (Özlü) Duru'nun kardeşidir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde Özlü'nün roman kahramanları için kullandığı isimler kardeşi Sezer Duru tarafından konulmuş isimlerdir. Duru bu durumu şu sözlerle aktarır: “Bir gün hepimize yeni adlar taktım. Sünk, Tünk, Günk, Bunni gibi. Bu adlar tuttu. Daha sonra benimki Süm, Tezer'inki Tüm, Gönenç'inki Gümük olarak kaldı. Tezer'in kitaplarında bu adlarla anılırız.”<sup>149</sup> Tezer Özlü altı kişilik bir ailenin en küçük üyesidir. Annesi, babası ve kardeşlerinin yanı sıra Bunni adıyla karşımıza çıkan babaannesiyile birlikte yaşamaktadır. Babaanne romanda da aynı isimle okuyucunun karşısına çıkar. Eserde Süm adıyla karşımıza çıkan yazarın aynı yatağı paylaştığı kardeşi Sezer Duru ve ağabeyi Demir Özlü de romanda hayat bulan bir diğer gerçek kişiliklerdir. “Ağabeyim rahat. Onun özel odası var. Kitaplığı, giysi dolabı, dilediği zaman yakabileceği gaz sobası var. Ayakkabılarını bana boyatıyor. İlk çamurlarını iyice temizlememi istiyor. Kitapları odasının duvarlarını kaplıyor. Onları çok titiz kullanıyor izinsiz almamı istemiyor.”<sup>150</sup> ifadeleriyle *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde kendisine yer verilen Demir Özlü, benzer ifadelerle Sezer Duru tarafından anlatılacaktır: “Ağabeyimiz de edebiyatçı olduğundan evimizde kitaptan bol şey yoktu. Demir'in evde özel bir odası vardı, bu oda genç edebiyatçılarla dolar taşardı.”<sup>151</sup> Duru'nun anıları ile Tezer Özlü'nün romanındaki Demir Özlü betimlemeleri karşılaştırıldığında, yazarın gerçekle kurgu arasındaki gidiş gelişlerini dikkat çeker.

Bunun yanında yazarın kitabın ilk sayfalarında betimlediği şehir ve ev, Tezer Özlü'nün çocukluğunun geçtiği yerleri anımsatır. “Saraçhanebaşı'nda başlayan bulvar, ortasında çınar ağaçlarının yükseldiği geniş bir yaya yoluyla Edirnekapı'ya dek uzanıyor. Yaya yolunun iki yanında kırmızı ve yeşil vagonlarıyla tramvaylar işliyor. Bulvardaki yapıların alt katlarında tek tük dükkanlar ve bir iki banka var. Yolun hemen hemen ortasında arnavut kaldırımli genişçe bir yokuş Çarşamba'ya bağlanıyor. Soldan ikinci sokağın sağa dönen çıkmazında evimiz.” (ÇSG, S.7) Özlü romanındaki mekân tasvirlerini yaparken de gerçek yaşamından kopmamıştır. Yaşadığı mekânları eserlerine taşımıştır.

---

<sup>149</sup> Duru, Sezer, "Kız Kardeşim ve Ben", *Tezer Özlü'ye Armağan*(Haz. Sezer Duru), YKY, İstanbul, 2014, s. 13.

<sup>150</sup> Özlü, Tezer, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, YKY, İstanbul, 2012, s.11. (Bu eser bundan sonraki alıntılarda, alıntıdan hemen sonra parantez içinde ÇSG kısaltmasıyla gösterilecektir.)

<sup>151</sup> Duru, *a.g.e.* s. 13-14.



Adalet Ağaoğlu, *Dar Zamanlar Üçlemesi*'nin ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel'in aile hayatını anlatırken kendi çocukluğuna döner ve büyük oranda kendi ailesinden esinlenerek bir çocukluk kurgular. Benzer tavır Tezer Özlü'de de görülür. Onun *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki kadın kahramanı, Özlü ile aynı aileye ve aynı çocukluk hayatına sahiptir. Sevim Burak ve Sevgi Soysal'ın eserlerinde ise Ağaoğlu ve Özlü'deki gibi bütünlüklü akış yoktur. Onların kahramanlarında benzer bir çocukluk yaşantısı yaşanmış olduğu hissi bulunmakla birlikte doğrudan çocukluk yıllarından başlayıp olgunluğa giden bir anlatım söz konusu değildir.

Sevim Burak ve Sevgi Soysal çocukluk yıllarında annelerinin etnik kökenlerinden kaynaklanan farklılığın yarattığı sıkıntıları yaşar. Burak, Yahudi bir annenin; Soysal ise Alman bir annenin kızıdır. Bu durum iki yazar için de çocukluk yıllarında utanç verici, ayırıştırıcı bir durum yaratsa da yazmaya başladıkları dönemlerde annelerinin hikâyelerine dönecek ve belki de günah çıkartacaklardır. Sevgi Soysal, *Tante Rosa* adlı eserini yazarken, anneannesinin ve teyzesinin hayatından beslenecek, Burak'ın ise bütün bir yazarlık çizgisi, ele aldığı konular, kullandığı dil annesinin azınlık kimliğinin etkilerini taşıyacaktır.

Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü'nün yaşadıkları dönem göz önünde bulundurulduğunda, çocukluk dönemlerinin Cumhuriyet'in temel ilkelerinin halka aşılarmaya çalışıldığı dönemler olması yazarlar üzerinde farklı etkiler bırakmıştır. Bu yazarlar arasında belki de en taşralı olarak ifade edilebilecek olan Ağaoğlu'nun okula gidebilmesi bile Cumhuriyet değerlerinin aşıladığı bilinç sayesinde gerçekleşmiştir. Sevim Burak'ın Olgunlaşma Enstitüsünde mankenlik yapması da bu ilkelerin kazanımları arasında gösterilebilir. Levanten bir aileden gelen Soysal ise hem babasının Cumhuriyetçi kimliği hem de annesinin Alman olmasından kaynaklı modern bir eğitim sürecinden geçer. Bu yazarların en genci olan Tezer Özlü ise Cumhuriyet'in ilk kuşağı olarak nitelenebilecek bir kuşağa mensup olan anne-babanın çocuğudur. Cumhuriyet değerlerinin saplantılı bir hâl aldığı bu kuşağın çocukları için mevcut değerlerin mesafesi değişmiş ve bu değerler artık bir can yeleği olma özelliğini kaybetmiştir.

## 2.2. Büyüme Öyküleri

### 2.2.1. Okul

Adalet Ağaoğlu, ilkokulu Nallıhan'da bitirdikten sonra eğitim hayatına devam edebilmek için ailesiyle bir mücadele sürecine girer çünkü babası onun okula gitmesine karşı çıkar. Okula gidebilmek için ailesiyle çatışmak zorunda kalan Ağaoğlu'nun eğitim hayatı onun direktmesi sayesinde devam etmiştir. “Yüksek sesle olmaya bir isyanım varmış. Gördüm ki, benim için okul bitti ve ben eve kapanacağım. Evde açlık grevine başladım,”<sup>152</sup> diyen yazarın ısrarı sayesinde ailesi çocukların eğitimi için Nallıhan'dan Ankara'ya taşınmak zorunda kalır. Büyük çocukları Balıkesir'de yatılı okuyan Sümer ailesi, Adalet'in okul konusundaki ısrarları karşısında daha fazla dayanamayıp Ankara'ya göç eder. Böylelikle büyük oğulları Cazip de ailesinin yanında okuyabilecek ve diğer iki kardeşin de eğitim sorunu çözülmüş olacaktır. Orta okuldan sonra babası onu okula göndermek konusunda tekrar sorun çıkarsa da Ağaoğlu'nun inatçı ve ne istediğini bilen tavrı karşısında daha fazla direnemez. Yazarın okula gitmek için ailesiyle sürdürdüğü mücadele ve aynı ailevi koşullar Aysel'de de karşımıza çıkar. Aysel de okumak için ailesini sık sık karşısına almak zorunda kalır. Ağaoğlu, ilkokulu Nallıhan'da okuduktan sonra Ankara Ortaokuluna ardından Ankara Kız Lisesi'ne, üniversite eğitimi için de Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'ne gider. Ağaoğlu'nun kahramanı Aysel de aynı okullardan mezun olur.

Yazar, Ankara Kız Lisesi'nde okuduğu yıllarda ağabeyi Cazip Sümer de Gazi Lisesi'nde okumaktadır. Aysel İlhan'la da aynı dönemlerde okur. İlhan Gazi Lisesi'nde okurken aynı dönemde Erdal İnönü de o okulun öğrencisidir. Gerçekte de Gazi Lisesi'nde okuyan abi Cazip Sümer'in Erdal İnönü ile bu yıllardan kalan bir dostluğu vardır. Adalet Ağaoğlu, “Ağabeyim de Gazi'de okudu. Erdal ile arkadaşlığı oradan.”<sup>153</sup> der. Gerçek hayattaki bu arkadaşlık romanda da karşımıza çıkar.

Cumhuriyet'in ilk kuşağı olmanın verdiği sorumluluk duygusuyla yetiştirilen, Ağaoğlu'nun kuşağı, *Ölmeye Yatmak*'ta okura Aysel ve arkadaşları üzerinden tanıtılır. Dündar Öğretmenin “irfan ordusu”nun bir neferi olan Aysel'e yüklenen görev bilinci,

---

<sup>152</sup> Sağdıç, *a.g.m.*, s.22.

<sup>153</sup> Sağdıç, *a.g.m.*, s.23.

Adalet Ağaoğlu'na yüklenen bilinçle aynıdır. Bu bilinç, Cumhuriyet'in yetiştirdiği ilk nesil olmanın sonucudur. Adalet Ağaoğlu da kendi nesline karşılık gelen bu kuşağı kendi nesli gibi ödev biliciyle, Atatürkçü fikirlerle donatır.

Ağaoğlu, Nallıhan'dan Ankara'ya geldikten sonra, okulunda henüz kentli olamayışının, kasaba kültüründen gelmesinin verdiği sıkıntıları yaşar ve bir tür ötekileştirmeye maruz kalır. Bu durumu *Birgün* gazetesine verdiği bir röportajda şöyle ifade eder: "... ben kasaba ilkokulunu bitirmiştım büyükşehire geldiğimiz zaman, memur kızları beni küçümsemişlerdi. Benimle dalga geçip saçımı çekmişlerdi."<sup>154</sup> Bu olay *Ölmeye Yatmak*'ta biraz farklılaşarak kurguda kendisine yer bulur. Aysel'in Melahat Öğretmen, Aysel'e "Vatan ve Vazife" adlı piyeste bir köylü kızı rolü vererek onun bu kimliğini daha belirgin hale getirir. Aysel modern bir kentli kadının fiziksel imajının bilincindedir. Ancak ailesinin baskıları yüzünden, görüntüsü itibariyle çizdiği kasabalı kimliği, onun ayrımcılığa uğramasını engelleyemez. Daha ortaokul yıllarında ailesine karşı tek başına okuma ve kendini birey olarak kabul ettirme savaşı vermekteyken, okulda da kasabalı olduğu için ayrımcılığa maruz kalır. Aydın'ın, "Zavallı Aysel! O hiç Ulu önderimizin istediği gibi bir Türk kızı olamayacak bana kalırsa."<sup>155</sup> şeklindeki düşüncesi roman boyunca adeta Aysel'in kabusuna dönüşür ve Aysel tüm gücüyle "Atatürk'ün istediği gibi bir Türk kızı" olma çabası verir.

Adalet Ağaoğlu'nun dahil olduğu Cumhuriyet'in ilk nesli, ödev bilinciyle yetiştirilen, sorumlulukları olan, Atatürk'ün gösterdiği yolda yürümesi öğütlenen bir nesildir. Ağaoğlu'nun kendi kuşağından hareketle kurguladığı Aysel'in kuşağı da yeni nesil denilen kuşaktır. Aysel, bu nesle yüklenen sorumluluğu şöyle ifade eder: "Yeni bir kuşak doğuyor!' Bizim çocukluğumuz için böyle denirdi. Böyle doğumun ayrı bir sorumluluğu vardır. 'Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen...' İlk görev. Nedir bir ilk görev? Size verilen, sizin gücünüzü ölçmeden yüklendiğiniz bir sorumluluk" (*ÖY*, s.25). *Ölmeye Yatmak*'ta bu ilk neslin, Dündar Öğretmenin ilk mezunlarının, "irfan ordusu"nun büyüme hikâyeleri anlatılır. "Dündar Öğretmen'in ilk mezunları Aydın, Sevil, Ali, Aysel, Namık, Semiha, Hasip ve Ertürk'tür" (*ÖY*, s.35). Aysel bu "irfan ordusu"nun kadın neferidir. Kadın kimliğine yüklenen sorumluluk bilinci

<sup>154</sup> Aktan, Hamza, "Adalet Ağaoğlu 'Birazda Yaşamı Savunalım' Mitinginde Olacak /Kayıtsız değilim yürüyorum", *Birgün Pazar*, 25 Haziran 2006.

<sup>155</sup> Ağaoğlu, Adalet, *Ölmeye Yatmak*, YKY, İstanbul,2004, s.38. (Bu eser bundan sonraki alıntılarda, alıntıdan hemen sonra parantez içinde *ÖY* kısaltması ile gösterilecektir.)

düşünüldüğünde Aysel'in rolünün önemi netlik kazanır. Ağaoğlu'nun Cumhuriyet tarihinden başlayarak kurguladığı bu ülke tarihinin bir kadın kahramanı odağa almasının altındaki gerekçe de kadının Cumhuriyet değerleri içindeki temsil rolü olsa gerek.

*Ölmeye Yatmak*'ın ilk sayfalarında karşımıza küçük bir ilçedeki okul müsamesesi çıkar. Bu, Aysel'in mezuniyet törenidir: "Okulda ilk müsamere. İlk mezuniyet müsamesesi. Geç bile kaldı bu okul. Bu yıl da olmasaydı, Öğretmen Dünder karalar bağlayacaktı. Ondan sonra, saf dışı duyar kendini. Boşlukta sallanır kalır. Merkezî Hükümet'e bir çağırırsalar, kimsenin yüzüne bakmaya surat kalmaz"(ÖY, s.12) denilen, "...küçük bir ilçenin ilkokulunda çalışan Dünder Öğretmen, genç ve dinamik Türkiye Cumhuriyeti'nin "aydın" öğretmenini temsil etmektedir. Çağdaş, yenilikçi ve ülkücü yaklaşımlarıyla öne çıkan Dünder Öğretmen, Aysel ile arkadaşlarının kişiliklerinin gelişmesinde derin etkilerde bulunması dolayısıyla dikkatleri üzerinde toplamaktadır."<sup>156</sup> Okulun ülkücü öğretmeni Dünder Öğretmen, ilk mezunlarını vermektedir ve bu töreni de adeta ülkülerine ve Atatürk'e bağlılığını gösteren bir vazife olarak kabul etmektedir. Dünder öğretmenin bu tavrı Cumhuriyet'in ilk yıllarında öğretmenlere yüklenen bir misyondur. "Cumhuriyet maarifinde ilkokullarda çocukların okulda arkadaşları ve öğretmenleri ile ilişkilerinde demokratik bir cumhuriyetin ferdi olarak yetiştirilmesi hedeflenmiştir. Öğretmenlerin de çocuklarla ilişkilerinde her fırsatta onların Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları olduklarını anlatma ve çocuklara büyük Türk inkılabı ülkülerini telkin etme gibi önemli bir misyonları vardır."<sup>157</sup>Dünder Öğretmen'in ülkücü kimliği, Atatürk ilkelerine ve cumhuriyete bağlılığı, Aysel'i ve arkadaşlarını etkileyecek hatta Aysel'in büyüme ve gelişme dönemi kişiliğinin temellerini oluşturan ilkeler bu dönemde oluşacaktır.

Tören için Dünder Öğretmen'in hazırladığı "Meslekler" adlı oyun, henüz genç bir cumhuriyet ülkesi olan Türkiye'nin yaşadığı değişim ve dönüşüm sürecini, büyük oranda tepeden gelen devrimlerin ilk etapta halkta nasıl eğreti bir görüntü yarattığını, eğitimcilerin, halka aşılama görevli olduğu "modernleşme" ülküsü karşısında

---

<sup>156</sup> Sürgit, Büşra, "Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* Adlı Romanında Eğitsel Sorunlar ve Öğretmen İmgesi", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S.4, Güz, 2014, s.141-156, s.144.

<sup>157</sup>Asan, Hatice Tezer, "Türk Eğitiminde İktidar-Eğitim İlişkileri ve İnsan Yetiştirme Politikalarının Michel Foucault'nun Panoptikon Metaforuna Göre İncelenmesi (1795-1946)", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2013, s.189.

halkın geleneklerle direnmesini, köylü-kentli ve aydın-halk çatışmasını yansıtır. “Dündar Öğretmen, okuttuğu öğrencilerin genç Cumhuriyet’in yeni kuşağı olduğunun bilincindedir. “Yeni bir kuşak doğuyor!” sözünü coşkuyla tekrarlaması da buradan kaynaklanmaktadır.”<sup>158</sup> Aysel ve arkadaşları, romanda bu yeni neslin temsilcileridir. Bu nesle dayatılan yeni kimlikler “meslekler” temsili adı altında tanıtılır: Aysel “Meslekler” temsilinde kentli bir memureyi canlandırır. Ancak hem Aysel’in ailesi, kızlarının bu temsilde rol almasından rahatsızdır hem de Aysel’e kentli bir memure görüntüsü vermek oldukça zordur. “Meslekler sahnesinde, Aysel’in ayaklarında yine de beli kırık bu ayakkabılar vardı işte. Yürürken ayağında durabilsin diye içleri bezle doldurulmuş, ipek çorapların üstüne de kalın yün kısa çoraplar giydirilmişti. Aysel’in kentli memuresi böyle oldu” (ÖY, s.23). Başka bir ifadeyle bu taşra müsamesinde bir türlü kentli memure görüntüsü elde edilemez. Aysel’in üstüne bir türlü uydurulamayan kıyafetler, aslında halkın, cumhuriyetle birlikte karşılaştığı yenilikler karşısındaki tutumunu yansıtır. İnkılaplar, halka birkaç beden büyük gelmiş ve halk gerçek manasıyla inkılap elbisesini üstüne oturtamamıştır. Benzer bir hayal kırıklığı ve sahne tedirginliği Adalet Ağaoğlu’nda da görülür. Bir temsilde kelebek olduğunu anlatan Ağaoğlu’nun kelebek kostümü tarumar olur kanatları kopar. Bu yüzden uzun süre “kelebek kız” diye anılır. Çekingen bir yapısı olduğunu söyleyen Ağaoğlu çocukken yaşadığı bu talihsiz deneyim yüzünden sahne konusunda hep bir korku yaşadığını belirtir.

Adalet Ağaoğlu Anadolu halkının eğitim karşısındaki tutumunu da kendi hikâyesinden yola çıkarak kurgular. 1938 yılında ilkokulu bitiren Aysel bir cumhuriyet kızı olarak almış olduğu ilkokul eğitiminin devamını sağlamak ve Ata’sına layık bir cumhuriyet kızı olmak hedefindedir. Çünkü okuldan uzakta sürdüreceği hayatı daha doğrusu ona sunulacak hayat, onu tamamen bu ilkeli duruştan uzaklaştıran, geleneksel bir alandır. Bu yüzden onun için tek kurtuluş, iyi bir eğitimde saklı durmaktadır.

*Ölmeye Yatmak*’ta Ağaoğlu okulu, toplumsal değişimin dinamiklerini belirleyen bir kurum olarak verir. Cumhuriyet ilk yıllarında Atatürk devrimlerinin halka anlatılması konusunda okula ve öğretmenlere yüklenen misyon roman boyunca hissedilir. Okul ve öğretmenler, öğrenilmesi gereken bilginin sınırlarını belirleyerek

---

<sup>158</sup> Sürgit, *a.g.m.*, s.148.

neyin öğrenilmesi gerektiğinin ana hatlarını çizmişlerdir. Öğrenciler için “hangi kitaplar okunmalı, hangi yazarlar kesinlikle okunmamalı” şeklinde bir düzenleme yapılmıştır. Aysel bazı kitapları sadece evde değil aynı zamanda okulda da gizli gizli okumaktadır. Russo’nun *İtiraflar*’ını okurken öğretmeni onu yakalar. “Onu zaten eniştemin kitaplarının içinden almıştım gizlice. Yakalandım okurken... Yaa, Coğrafyacı beni yakaladı... Ama ne oldum! Seni sevmesem, muallimler meclisine verirdim, dedi. Ne okuyacağınızı bilmiyorsunuz madem, bize sorun bari, dedi, onlara sorsak, *Ev ve Kadın Dergisi*...” (ÖY, s.287). Öğretmenleri tarafından onlara bir kadının ne okuması gerektiği belirlenmiştir. Evinde, çevresinde kadına dayatılan yaşam biçiminden kaçarak okula sığınan Aysel, burada da aynı rolün kendilerine benimsetilmeye çalışıldığını görerek okuldaki zihniyetten de soğur ama sığınacak başka bir limanı olmadığından yine zorunlu bir şekilde okulu yurt edinir.

Adalet Ağaoğlu’nun çocukluğuna dair hatıralarında huzursuzluk, aileye karşı sessiz bir isyan ve İkinci Dünya Savaşı’nın ülkede ortaya çıkardığı ekonomik dar boğaz ve Atatürk devrimlerinin toplumu ikileme düşüren travmatik etkisi açıkça gözlemlenir. Bu gözlemleri *Dar Zamanlar* üzerinden de yapmak mümkündür. Aysel’in daha ilkokul yıllarında bile mutluluğu bulduğu, çocukluk ve gençlik yıllarının en belirgin mekânı, kendisini daha çok ait hissettiği yer, okuldur. Okul, Kemalizm’i temsil etmek noktasında önemli işlevlerin yüklendiği bir mekândır.

Adalet Ağaoğlu için kendini gerçekleştirme anlamında ilk adım olarak kabul edilen, geleneksel kadın kimliğinden sıyrılıp bir Cumhuriyet kadını olmayı sağlayacak yegâne kurtuluş olan okul Sevim Burak’ta aynı derin anlamı ifade etmez. Burak’ın metinlerinde okul odaklı bölümlere de rastlanmaz. İlkokula babasının görevi nedeniyle buldukları Çanakkale’de başlayan yazar sonradan ailenin İstanbul’a dönmesiyle Kuzguncuk’taki Süleyman Şefik Paşa Nakkaştepe 45. İlkokula yazılır. Ortaokul eğitimi için Tünel’deki Alman Lisesi’ne gönderilir ve eğitimini burada tamamlar. Lise eğitimine başlamayan yazar sonradan bunun pişmanlığını yaşamış olacak ki oğlu Karaca Borar’a yazdığı mektuplarda her ne koşulda olursa olsun iyi bir eğitim almasını ve eğitimini yarıda bırakmaması gerektiğini öğütler.

Sevim Burak eğitiminin henüz devam ettiği dönemlerde Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü’ne manken olarak girer. Sevim Burak, Türkiye’nin ilk milli

mankenlerindendir. 1954 yazında Türk kültürünü tanıtmak için Amerika'ya düzenlenen büyük bir geziye katılır. Bu dönemde bir tv spikeri tarafından "ayaklarından büyük gözlü Türk güzeli" olarak tanıtılır. Burak o yıllarda Amerika'da çeşitli reklam teklifleri alır ancak Amerika'da kalmak istemediği için bu teklifleri kabul etmez. 1950'li yıllarda bir moda evi açar ve terzilik yapmaya başlar. İlerleyen yıllarda yoksulluk çekmeye başladığı dönemlerde bu kararı yüzünden pişmanlık duyacaktır.

Sevgi Soysal özellikle annesinin yoğun ilgisi sayesinde dönemin Ankara koşullarında iyi bir eğitim alarak yetişir. Aynı zamanda bürokrat bir ailenin kızı olan Soysal'ın yaşadığı dönemle kıyaslandığında çok iyi şartlara sahip olduğu görülür. Soysal, piyano ve dans dersleri alır, okulda izcilik çalışmalarına dahil olan heyecanlı, aktif ve alaycı bir öğrencidir. Babasının mesleği dolayısıyla yerleştikleri Ankara'da eğitim alır. Sevgi Soysal Ankara Kız Lisesi'ndeki eğitimini bitirdikten sonra Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin arkeoloji bölümüne yazılır. 1957-1958'de Almanya'nın Göttingen Üniversitesi'nde arkeoloji ve tiyatro eğitimi alır. Soysal da Ağaoğlu gibi Ankara Kız Lisesi mezunudur ve onun gibi Cumhuriyet değerleriyle yetiştirilir. Babasının vazifesi dolayısıyla ailece Cumhuriyet balolarına katılırlar. Soysal'ın *Şafak* romanında okul, merkezi bir konumda olmamakla beraber Oya'nın kişiliğinde de Aysel'deki gibi bir etkisi yoktur.

Sevgi Soysal, *Şafak*'ta okul konusuna yer vermez. Eserinde okula ait tek anlatım, sorgu sırasında bir tutuklunun Mustafa'nın öğretmen olmasını öğrenmesi üzerine anlattığı bir hatıradır. Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*, romanındaki ülkücü idealist öğretmen Dünder, kendisini ülkeye yararlı bireyler yetiştirmeye adanmış Kemalist bir birey olarak tanıtılır. Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki öğretmenler ise, katı kuralları olan, kasvetli bireyler olarak tanıtılır. Sevgi Soysal ise *Şafak* romanın ana kahramanların Mustafa her ne kadar öğretmen olsa da öğretmen figürü üzerinde durulmaz. Mustafa'nın gözaltı sırasında yaşanan bir diyalogda, çocuklara Kürtçe konuşmayı yasaklayan bir öğretmenden söz edilir:

"Belki ilerici davrandığına, yararlı bir şey yaptığına inanıyordu. Aslında o zaman biz çocuklar da, çektiklerimize rağmen doğru davrandığına inanıyorduk onun. Bize Kürtçe konuşmayı yasaklamıştı."

"Belki bazı genelgelere uymak zorundaydı."

“Belki... Mutlaka. Ama hiç olmazsa ailelerimizin sade Kürtçe konuştuklarını hesaba katabilirdi. Benim anam gibi.”<sup>159</sup>

diyen kişi öğretmen üzerinden yaşadığı trajediyi ortaya koyarken, öğretmeni disiplinli iktidarın bir uzantısı olarak görür.

Avusturya Kız Lisesi’nde eğitim gören Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde okulu, Ortaçağ havasının estiği kasvetli bir mekân olarak anlatır. Yaşamı boyunca özgürlüğünün peşinde dolaşmış sanatçı için kuralların hüküm sürdüğü her yer, soğuk ve karanlık bir çağrışım uyandırır. Özlü’de okul, katı kurallarıyla askeri bir teftiş havasının estiği bir mekân olarak okura aktarılır: “Okulun demir kapısı önünde duran şişman rahibe, giysilerimizi denetliyor. Lacivert ya da beyaz dışında bir renk giyip giymediğimizi sıkıca araştırıyor. Bu denetimden sonra dar merdivenleri tırmanıp, soldaki cam kapıdan okul yapısına girince, alacakaranlıkla karşılaşıyoruz. Okula erken varmışsak, kiliseden rahibelerin ayinleri işitiliyor. Org müziği ve rahibeler korusu. Ürküyoruz” (ÇSG, s.17). Tek tip giyim ve denetim sistemiyle, rahibeleriyle ve ayinleriyle bir okuldan ziyade uhrevi bir tutukevi gibidir. Anlatıcı-kahraman çok kısa bir süreliğine okulu coşkuyla anlatır: “Taşrada karlı günlerde okula kızakla gitmek bir başka coşku” (ÇSG, s.18). Ancak bu cümlelerin hemen ardından ifadeler değişir: “Öğretmen saçlarımızda bit arıyor. Bitli öğrencileri dövüyor. Yaşlı öğretmenin kalın parmakları garip bir hastalıkla kabarmış tırnakları var” (ÇSG, s.18), sözleriyle okul yeniden ürkütücü bir mekâna dönüşür.

*Çocukluğun Soğuk Geceleri* adından da anlaşılacağı üzere anlatıcı kahramanın kurtulmayı istediği, soğuk çağrışımlarla dolu, çocukluk hatıralarıyla başlar. “Bütün öğrendiklerimi unutmak istiyorum. Uzun, ıslak, nemli, soğuk, gri yıllar. Erken bastıran karanlık günler. Tanınmasına izin verilmeyen erkek gövdesinin özlemiyle geçen geceler. Kara başörtülü rahibeler. Ayinleri. Isınmayan evler. Müzikhollerde çalan ‘es o es, la luna es o es’ şarkıları, sonradan kaçakçı olan sevgililer” (ÇSG, s.29). Kahraman için okul ve ev kuralların ön plana çıktığı, özgürlüğün sınırlandırıldığı katlanılmaz mekânlardır. Bu yüzden anlatıcı kahraman hep bir “gitmek” isteği taşır. Özlü de henüz bir lise öğrencisiyken “gitmek” arzusundadır, ev ve okul yaşantısının boğucu kuralları ondaki yurtdışına çıkma isteğini tetikler ve eğitimini yarıda bırakarak yurtdışına gider.

<sup>159</sup>Soysal, Sevgi, *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s.162. (Bu alıntıdan Sonra *Şafak* romanından yapılan alıntılar, alıntıdan hemen sonra parantez içerisinde Ş kısaltmasıyla gösterilecektir.)



Özlu'nün okulla ilgili fikirlerini ve yurtdışına çıkışını kardeşi Sezer Duru şu ifadelerle aktarır: “1962 yazında Tezer sınıf arkadaşı Güler'le Almanya ve Hollanda'ya gitti. Aynı yıl ben liseyi bitirdim ve Almanya'ya Tezer'in o yaz tanıdığı bir ailenin yanına gittim. O kış Tezer lise son sınıftaydı. Baharda liseyi bitirmemeye, okul bitirmenin hiç de önemli olmadığına karar vermiş.”<sup>160</sup> Yaşamı boyunca sınırları sevmeyen, özgürlük peşinde koşan Özlu için okul, kurullarla sınırlanmış bir yaşamın ifadesi olduğundan o, okuldan (sınırlardan) kurtulmanın peşindedir. Yazar çocukluğundan bu yana hep yeni yerler görmek, yeni insanlar tanımak çabasındadır, bu yüzden de hiçbir yere ait olmamış, hiç kimseye bağlanmamıştır tıpkı anlatıcı kahramanı gibi.

Tezer Özlu'de gitmek arzusunun uyandıran bir diğer mekân ise okuldur. Öyle ki roman kahramanı okulu bitirdikten sonra da hatıralarında aynı kasvetli geçmişi okura hissettirir: “Yıllar sonra, sabah karanlığında küçücük ilkokul çocuklarının belleğinden silemediğim vatan şiirlerini ezberleyerek, siyah giysiler içinde okula gittiklerini görünce, nemli İstanbul sabahlarında...”

-Hiçbir yanlış değişmedi,

diye düşünmekten kendimi alamıyorum” (ÇSG, s.22), diyen anlatıcı kahraman, okulun, eğitim sisteminin dayattığı bütün militarist anlayışlara karşı çıkararak, kendisini boğan ev ve okul gibi mekânlardan sıyrılarak doğanın, özgürlüğün tadını çıkarmak isteği taşır. Özlu de okul okumayı gereksiz bularak lise eğitimini yarıda bırakır. Özlu'nün hem annesinin hem de babasının öğretmen olmasından kaynaklı tüm hayatı ev ve okulla kuşatılmış gibidir. Bu kuşatılmışlık hissi romanda anne babası öğretmen olan anlatıcı kahraman tarafından da şöyle aktarılır: “Günk'ün ve bizim evin tüm bireyleri (Bunni dışında) okula gidiyor. Kimse fabrika, dükkân, büro, atölye gibi bir yerde çalışmıyor. Bu nedenle tüm yaşamımız okul” (ÇSG, s.22). Bir tarafı yaşamak isteği ve yaşam sevinciyle dolu olan Özlu, diğer bir yönüyle yaşamın verdiği sıkıntılarla iç içedir. Hep birbirinin zıddı olan “uç”larda dolanmıştır. Özlu'nün ruh dünyasındaki bu ikilem roman kahramanının dünyasında da kendisini gösterir. Bir taraftan farklı şehirler, farklı insanlar, farklı hayatlar keşfetmek peşinde olan kahraman diğer taraftan adeta nefes alamadığı bir hayatın sıkıntısını yaşar: “Öğretmen anne babanın, Müslüman mahallelerindeki dar evlerin, kilise okulunun Katolik havasının,

---

<sup>160</sup> Duru, a.g.m., s.14.

düşüncelerimizle bağdaşmayan çılgın sayılacak rahibelerin davranışlarının, öteki öğretmenlerin, öğrenmenin, düşüncelerimize yön verecek bir akım olmayışının, kavranması istenen önümüzde bekleyen tüm yaşamın sıkıntısı var” (ÇSG, s.23). Bu ifadeler anlatıcı kahramanın, “ev”e ve “okul”a bakışını, hatta okul ve evle bütünleştirdiği anne babasına karşı tavrının nasıl bunalmışlık ve sıkıntı barındırdığını ortaya koyar. Bu sıkıntı yaşamaya dair olan her şeyden bezmek duygusudur.

Sevim Burak ve Sevgi Soysal’ın bu incelemeye konu olan eserlerinde okul yaşantısı ele alınmadığından okulun yazarların benlikleri üzerindeki etkisi gözlemlenememiştir. Ağaoğlu’nda ise okul çok önemli bir işlev yüklenir. Çünkü onun kendisine sunulan hayata itiraz edebilmesini mümkün kılan tek yol olur. Kahramanı Aysel için de okulun misyonu aynıdır. Aysel’e de okulla beraber, modern hayatın kapıları aralanmış olur. Genç bir cumhuriyet ülkesi olan Türkiye’de, kadına sunulan bu çağdaş yaşamın yolu eğitimidir. 1930’lu ve 1940’lı yıllar Türkiye’de bir eğitim seferberliğinin başladığı yıllardır. Okullar yeni kurulan ülkenin temel değerlerini, Cumhuriyet’in değerlerini, halka aşılacak noktasında önemli bir misyon yüklenir. Amaç Cumhuriyet’e yaraşır bir nesil yaratmaktır. Bu yönüyle çağdaşlaşmak -özellikle kadınlar özelinde- tek kurtuluş yoludur.

Ağaoğlu’nun kahramanı Aysel için eğitim tek umutken, Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde okulu karanlık, soğuk ve katı bir sistemin hâkim olduğu bir yer olarak tasvir eder:

Okula erken varmışsak, kiliseden rahibelerin ayinleri işitiliyor. Org müziği ve rahibeler korosu. Ürküyoruz. Sonra onlar tespihlerini çekerek, kimsenin yüzüne bakmadan, sabah solgunlukları içinde uçuşan kara bulutlar gibi yerlere varan giysileriyle önümüzden hızla merdivenleri çıkıyor, kendilerinden daha derin, bir uçurumu andıran manastır karanlığında yitiliyorlar ders saatine dek (ÇSG, s.17-18).

Tezer Özlü, Avusturya Kız Lisesi’nde okumuştur. Roman kahramanının (*Çocukluğun Soğuk Geceleri*) okul yıllarına dair anılarına bakıldığında da, Özlü’nün eğitim aldığı okula benzeyen bir okulun betimlemelerinin yapıldığı görülür. Tezer Özlü’nün annesi de babası da öğretmen olduğu için, Ağaoğlu’ndan daha farklı bir aile yapısı ve daha geniş olanakları, onun için okulu, yaşama atılmanın kapısı olmaktan çıkarmıştır.

Tezer Özlü ise eserinde okulu özgürlüğün önündeki ciddi engellerden biri olarak verir. Özlü’nün okula bakışı Michel Foucault’nun eğitim sistemini, devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak görme fikriyle uyuşur: “Ağırlıklı olarak, on yedinci

yüzyılda geliştirilen gözetim, kontrol, ayırıştırma, mekânsal düzenleme, sınıflandırma ve akılcılaştırma gibi teknikler aracılığıyla geliştirilen disiplin olgusu belirli bir standartlaşmanın oluşmasına ve normlara uygun davranan uysal bedenlerin üretilmesine vesile olmuştur.”<sup>161</sup> Özlü okulu, Foucault’nun disiplinci iktidar fikriyle ele alır. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde okul, denetleyen, disipline eden, tek tip bireyler yetiştiren yapısıyla iktidarın temel aygıtları arasında gösterilir. Oysa Özlü, bu standartlaştırmanın dışında, kurallardan ve denetimden uzak kalmayı tercih eder, bu yüzden de okulunu yarıda bırakır.

### 2.2.2. Ev İmgesi

Adalet Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak*’ta -Aysel’in yaşantısında- okulu, özgürleşmenin, erkek boyunduruğundan çıkıp çağdaş bir kadın olmanın, Atatürk’ün istediği gibi bir kadın olmanın anahtarı olarak kurgularken “ev” imgesini de “okul” un karşısında konumlandırır. Ev, baba ve ağabey yani erkek baskısına maruz kalmak, geleneksel bir kadın kimliğine bürünmek, çağın gerisinde kalmak gibi anlamlar taşır. Aysel, okuldan alınmak tehlikesiyle karşı karşıya kaldığında eve ve ev işlerine mahkûm edilir. Atatürk’ün istediği bir kadın olma ülküsüne sahip Aysel, hiç bitmeyen ev işleri döngüsünün çarkına girmek istemez. Cumhuriyet ülküleriyle donanmış Aysel’in yaşantısının merkezi okuldur. Aysel evde istediği kitabı okuma lüksüne bile sahip değildir. Hatta ilk yazma deneyimlerini de yine evde gizlemek zorunda kalır. Aysel, yazları tatil amacıyla geldiği evinde zorla başını örtmek durumunda kalmanın yanı sıra hiçbir erkek arkadaşına ailesinin korkusundan selam dahi verememektedir. Bu durum “ev”i, kadın kahramanlar için mutlu olunan bir alan olmaktan çıkarır, aksine kadınların, özgürlüklerinin kısıtlandığı, kendi kararlarını veremedikleri, kendi benliklerini ortaya koyamadıkları soğuk ve kısıtlayıcı bir alana dönüştürür. Tarihsel süreç göz önünde tutulduğunda, kadının sokağa, dışarıdaki yaşama daha geç bir dönemde açıldığı ve bu kazanımını kaybetme telaşı içinde bulunduğu söylenebilir. Böylesi bir kaygı taşıyan kadının, bu telaşı hiç de yersiz değildir. Zira toplumsal yaşamda aile fertleri, kadının bu fırsatını elinden almak için zaman zaman birer gardiyana dönüşürken, ev de kadın için parmaklıklar ardının işlevini yerine getirir.

---

<sup>161</sup> Şentürk, İlnur ve Turan, Selahattin, “Foucault’nun İktidar Analizi Bağlamında Eğitim Yönetimine İlişkin Bir Değerlendirme”, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, Cilt 18, S.2, 2012, s.250.

Sevim Burak'ta ise "ev" imgesi zaman zaman sahip olunmak istenen, zaman zaman da içine hapsolünmüş ve bir şekilde çıkış yolları aranan bir mekândır. Burak'ın yetiştiği ev onun yazarlığını önemli oranda etkiler. Sevim Burak yirmi bir yaşına kadar aile büyükleriyle aynı evde yaşamıştır. Beraber yaşadığı yaşlı aile bireyleri ve komşularının etkisiyle eserlerinde ölmeyi bekleyen yaşlı insanların hayatını anlatır. "Sedef Kakmalı Ev"de yaşlı kardeşleriyle anlatılan Ziya Bey ölümü bekleyen kahramanlardandır. Evin ötekileştiren bireyi olan annesinin durumu (Yahudi olduğu için) Burak'ın yazarlık yıllarında üzerine yazdığı esaslı sorunlardandır. Sevim Burak'ın metinlerinde en sık kullanılan mekân, doğup büyüdüğü Kuzguncuk'tur.

"Sedef Kakmalı Ev"de, on beş yaşından beri geldiği eve bütün ömrünü adayan ve bu ev dışında başka da bir bildiği olmayan Nurperi Hanım, evle tamamen özdeşleşmiştir. Tek isteği yaşadığı evin Ziya Bey'in ölümünden sonra kendisine kalmasıdır. Nurperi, cariye, köle veya ev hanımı olsa da bütün bilgisi yaşadığı evle sınırlıdır. "Yıllar yılı Ziya Bey'in evinde mutfakla merdiven arasında oyalandı gitti."<sup>162</sup> Nurperi Hanım bütün ömrünü bir evde tüketen tüm kadınların çaresizliği gibidir. "Pencere", hikâyesinde intihar fikriyle boğuşan kadın kahramanın ev dışındaki hayatla tek bağlantısı penceredir. Pencereden izlediği intihar girişimleri -muhtemelen kurgulamış olduğu- onun ev dışına çıkabilme çözümü veya çözümsüzlüğüdür. Ev içiyle özdeşleşmiş bir varlık olarak gösterilen kadının kurtuluşu evden çıkıp gitmektir. Ancak "Büyük Kuş" hikâyesinde çıkıp gitmek fikri de ölümle son bulur. Kadın kahramanın dışarıya açılması şöyle verilir:

"Evin kapılarını açtı

Saç örgülerini çözdü" (YS, s.77). Bu çıkış diğer hikâyelerin kadın kahramanları tarafından arzulanan ama gerçekleşmeyen bir eylemdir. Kadın kahraman evin dışında varlık mücadelesine girer ancak bu mücadele de kadının ölümüyle son bulur. "Ah Ya Rab Yehova"nın kahramanı Zembul Allahnati de evle öylesine bütünleşmiştir ki onunla evlenmek istemeyen Bilal Bey bu duruma son vermek için evi ateşe verir. Burak'ın kadın kahramanları evle özdeşleşmişlerdir. Bu kadınlar başka şansları da olmayan, yersiz yurtsuz kimselerdir. Evi sahiplenmelerindeki temel dürtü de aidiyet

---

<sup>162</sup> Burak, Sevim, *Yanık Saraylar*, Nisan Yayınları, İstanbul, 1993, s.18. (Bu eserden yapılan alıntılar bundan sonra alıntıdan hemen sonra parantez içinde YS kısaltması ile verilecektir).

sorunudur. Sevim Burak'ın annesinin, Yahudi kimliği yüzünden eşinin ailesi tarafından kabul görmemesi ve bir süre eşinin çalıştığı gemide yaşamak zorunda kalması, geldiği evde hep yabancı olması muhtemelen yazarın kadınlarının yersiz yurtsuz, bir ev özlemi çeken bireyler olmasına neden olmuştur. Ancak Burak'ın kahramanları için de “ev” huzursuz bir mekândır.

Sevgi Soysal'ı diğer isimlerle kıyaslandığımızda, onun daha mutlu bir çocukluk hayatı geçirdiğini söylenebiliriz. Annesinin katkısıyla iyi bir eğitim alan yazar, küçük burjuva bir çevrede yetişir. *Şafak*'ın, ilk bölümünde Oya'nın konuk olarak gittiği evdeki yaşam tarzı Soysal'ın da Oya'nın da yabancı olduğu bir hayattır. İçki sofrasının kurulduğu, sağda solda birçok çocuğun olduğu bu işçi evinde Oya'yı rahatsız eden durum, kadınların ev içindeki konumudur. Kendilerini erkeğe hizmet etmekle yükümlü hisseden, hazırladıkları sofraya oturmayan Ziyet ve Gülşah, dönemin Anadolu kadını imajını çizer. Evin bir parçası gibi görülen bu kadınlar evle o kadar bütünleşmişlerdir ki baskın sırasında polisler bile bu kadınları dikkate alıp gözaltına almaz. “Ev” in dışardaki hayatla bağlantısını sağlayan erkeklerdir. Soysal, *Şafak* romanında kadının evle bütünleşmiş yapısına sınıfsal bir açıdan bakar. Çünkü farklı bir sınıfa mensup olan Oya'nın evle Ziyet ve Gülşah gibi bir ilişkisi yoktur. Oya da bir başka kapalı mekân olan “otel”de tutuklu gibidir ama Oya için bu geçici bir dönemdir. Hatta Oya, sürgünden sonra evine dönmeyi de istememektedir.

Tezer Özlü ise “ev”i, “okul” gibi kuralları olan, sıkıcı bir yer olarak ele alır. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, kahramanının çocukluğuna ait soğuk bir hatıra ile başlar: “Bir zamanlar beden eğitimi öğretmenliği yapmış babam, düdüğü saklamış. Sabahları çizgili, bol pijamasını çıkarmadan düdüğünü öttürüyor” (*ÇSG*, s.7). Romanın ilk cümlesinde görüldüğü gibi evde adeta dönemin askeri disiplinden mülhem eğitim anlayışını yansıtan katı bir hava hakimdir. Romanın ana kahramanı, öğretmen bir anne ve babanın çocuğudur. “Babamın kuşağındaki Türk erkekleri ne büyük bir ordu ve askerlik sevgisi besliyorlar” (*ÇSG*, s.7), sözleriyle ifade edilen baba, kendi kuşağındaki tüm erkekler gibi taşıdığı askerlik sevdasını, adeta bir kişilik özelliğine, bir hastalığa dönüştürmüş ve bu hastalık, evdeki tüm bireylerin yaşantısını kurumsal bir havaya sokmuştur. Ev halkının sabahları, bir içtima havasında geçmektedir. Romanda evle ilgili yapılan bu anlatım bizi yazarın (Tezer Özlü) kendi hayatına götürür. Çünkü Özlü'nün de anne babası öğretmendir ve çocukluğu da anne babasının

görevleri gerekçesiyle taşra kasabalarında geçmiştir. Tezer Özlü daha küçük bir çocukken ‘gitmek’ arzusu taşıyan, özgürlüğü bulunduğu evin sınırlarından uzaklaştıkça tadan biridir. Özlü, daha çocukken dünyanın sonunu merak etmeye başlar:

Sezer ve Tezer, dünyanın sonunun nerede olduğunu ve yolların sonunun nereye kadar gittiğini merak ettikleri için Ödemiş’ten kentin dışına kadar yürürler. Dört bin nüfuslu bir Anadolu kasabasında, henüz altı yaşındayken dünyaya bakmayı öğrenen Tezer Özlü’nün pek çok anlatısında yer alan “gitmek” izleği çocukluk dönemindeki bu deneyime dayanır.<sup>163</sup>

Ev, soğuk, kaçılması, uzaklaşılması gereken bir mekândır. Memur evlerinin pazar günlerinin sıkıcı yaşantısı gözlemlenir:

Böylesi sokak arası evlerde olduğu gibi, bizim evde de pazar günleri dayanılmaz bir curcuna yaşanıyor. Çoğunlukla bütün aile evde oluyor. Babam, pazar günleri pijamasını hiç çıkarmıyor. Annem bütün gün öğrencilerin sınav kağıtlarını okuyor. Babam müfettiş. Evde olunca hep rapor yazıyor. Sonra bunları yüksek sesle okuyor (ÇSG, s.14).

Özgürlük, yeni ve farklı hayatlar, mutluluk evin duvarlarının bittiği yerdedir. Ev, her zaman “gitmek” hissi uyandıran dönülmek istenmeyen bir yerdir. “Eve dönmek istemiyorum. Kentin uğultuyla yaklaşan akşamında herhangi bir yerde olmak istiyorum. Ama kararan gökyüzüyle birlikte, evin sönük ışıklarına, gerilimli, rahatsız havasına dönmek zorundayım” (ÇSG, s.25), diyen kahraman eve dönmek için evlilik kararı alır.

Öğrendiklerimi unutacağım. Okulun önünden bir daha hiç geçmeyeceğim. Çıkamaz sokağa ve öğretmen anne ve babaya da dönmek istemiyorum. Benimle evlenmek isteyen, ağabeyimin arkadaşlarından biri var. Seviyor beni. Eve dönmek için ona gideceğim. Plaklarım kitaplarım olur. İstedığimi okurum istediğim zaman yatarım, istediğim zaman evden çıkarım. Yalnız geceler de biter. Çocukluğun soğuk geceleri de(ÇSG, s.30),

diyene kahraman, anne babanın denetiminden çıkıp, özgür bir hayat yaşama ve kendini gerçekleştirme isteği taşır. Bu istekleri gerçekleştirmek için de tüm iktidar alanlarından uzaklaşmak gerekir.

Bu iktidar alanının ele geçirdiği bireylerden biri de babaanne Bunni’dir. Bunni’nin “dünyası çamaşır, bulaşık, namaz, oruç ve Çarşamba Pazarı’dır” (ÇSG, s.14), evdeki bütün işler Bunni tarafından yapılır:

Banyo pazar günleri yakılıyor. Sırayla yıkıyoruz. Soğuk günlerde, soba yanan odaya büyük bakır leğen getiriliyor. Başımızı eğip saçlarımızı yıkıyoruz. Sonra leğene oturuyor çok az bir suyla gövdelerimizi yıkıyoruz. Bu işlerin tümünü Bunni yapıyor. Kirli suları kovaya döküyor. Onları banyoya götürüp, temiz sıcak su getiriyor. Bunni yorulmaz. Bunni’nin tüm uğraşısı yıkamak, kül dökmek, pislik temizlemektir. Yaşamı boyunca bunu yapmıştır. Eliyle ateş bile tutar(ÇSG, s.14).

<sup>163</sup> Şerif Yiğit, *a.g.e.*, s.34.

Evdeki bütün pis işleri yapan Bunni, bir babaanneden ziyade, hizmetçi gibi aktarılmıştır. Özlü'nün ev kadınına biçilen geleneksel rolü, Bunni üzerinden eleştirel bir tarzda yansıttığı sonucuna varılabilir. Bunni yaşı ilerleyen oğluna annelik yapmaya devam eden, fedakâr bir kadındır. “Yüzü bumburuşuk” olan “Yetmiş yıldır hiçbir erkekle” (ÇSG, s.15) yatmayan, Anadolu'nun geleneksel kadınının bir temsilcisi olan Bunni, kadın kimliğinden, hatta insan kimliğinden bile uzak tasvir edilir. Evden kaçıp, evin sıkıcılığından kurtulmak isteyen tüm kardeşlerin aksine Bunni hep evdedir. Ev odaklı bir varlık olarak yansıtılan Bunni, tüm kardeşler için “ev”in trajik kısır döngüsünü çağırıştırır. Özlü'nün anlatılarındaki babaanne Bunni, Antakyalı Ayşe Hanım'dır. Balkan Savaşları sırasında İskenderun'dan İstanbul'a gelmiş ve oğlu Sabih'i okutmuş fedakâr bir annedir. Tüm yaşamını oğluna adayan bu kadın, çaresizliği ve kimsesizliği ve ev merkezli yaşamıyla *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde ele alınır.

Dört yazarda da “ev”, kadınların yaşamlarının sınırlandırıldığı, toplum ve erkekler tarafından kadının konumlandırılarak iktidar alanının dışında bırakıldığı bir alandır. Ağaoğlu'nda Atatürkçü modern kadının önüne konan engel olarak görülen “ev”i, Burak, kaçınılmaz bir kader gibi kadının karşısına koyar. Sevim Burak'ın kadın kahramanları bunalımlı ve çıkışsız kadınlardır, sınırları zorladıklarında bile bu çıkışsızlığı aşamazlar çünkü evin dışındaki yaşamları da erkekler tarafından kuşatılmıştır. Soysal'da ise “ev” sınıfsal bir sorun olarak verilir, çünkü ev hayatına mahkûm olmak küçük burjuva kadının değil, işçi sınıfı gibi yoksul bir kesime mensup olan kadının sorunudur. Tezer Özlü'de “ev” de “okul” gibi iktidarın disiplin aracıdır. “Ev” ve “okul” eksenli çocukluk yılları roman kahramanında travmatik bir etki yaratır. Bu travma olgunluk dönemlerinde de kahramanın peşini bırakmaz. “Hiç düşündünüz mü? Ölen bir insanı gerçekten bir kez daha görebilir misiniz? Ölen bir okula gidebilir misiniz? Ölen bir evde uyuyabilir misiniz? O yıllar öldü. O yılları bize öldürecek biçimde yaşattılar” (ÇSG, s.24). Bu iktidar alanları Özlü'de bireysel özgürlüğün önündeki en büyük engellerdir.

### **2.2.3. Baba İmgesi**

Baba imgesi, Adalet Ağaoğlu'nda, baskı, mesafe, soğukluk, otorite kavramlarıyla özdeşleşmiş bir biçimde karşımıza çıkar. Adalet Ağaoğlu, “Üç erkek

kardeşim ve ben, bir türlü batılılaşamadı diye onunla alay ederken”<sup>164</sup> sözleriyle anlattığı babasının iç dünyasını, davranışlarının altındaki tarihsel yabancılaşmayı sonradan anlar: “[Babamın] ne kadar haklı ve dürüst olduğunu sonradan keşfetmişimdir. Çünkü o Osmanlı kültürü almış, eski Türkçe bilen bir adam, birdenbire bir günde hiçbir şey bilmeyen adam durumuna düşüvermişti.”<sup>165</sup> Büyükbabası Fuat Önder’den çok etkilendiğini belirten yazar daha sonra babasını ve büyükbabasıyla kıyaslayarak bu konuda, “[b]abamsa çok çalışan, üstelik de sevgisini göstermeyi bilmeyen bir kişiydi. Ama zaman geçtikçe fark ettim ki, aslında benim hayatıma büyük etki eden kişi babam.”<sup>166</sup> diyerek babasından etkilendiğini gösterir. Cumhuriyet’in ilk nesli olmaya çalışan bu babalar, Osmanlı’nın değerlerini ve eğitimini alan, okuma yazmayı Arap alfabesiyle öğrenen, Osmanlı kültürüyle yetişen, iki medeniyet dairesi arasına sıkışarak kimlikleri paramparça olmuş kayıp bir neslin üyeleridir. Bu kimlik, yeni bir medeniyet dairesinin kendinden önceki medeniyet dairesini etkisizleştirdiği, arka planında birçok çalkantının bulunduğu bir fon üzerine inşa edilmiştir. “Biz Cumhuriyet’in ilk kuşağı olmaya çalışan babaların çocuklarıyız. Onların dramı hiç yazılmadı ve ben de büyük bir yazarlık sorumluluğunu yerine getiremediğim duygusunu uyandırır”<sup>167</sup> diyen Ağaoğlu babasının neslinin, bir gecede cahil kalan kayıp bir kuşak olduğunun ayırdına varır.

Mustafa Sümer, Adalet Ağaoğlu’nun hatıralarında kızının okula gitmesini istemeyen, “[b]eni hiç sevmiyor, hiç anlamıyor...”<sup>168</sup> dediği muhafazakâr, katı bir baba imajına rağmen kızının ısrarları karşısında da bir şekilde ikna edilebilen yumuşak huylu sayılabilecek bir babadır. Adalet Ağaoğlu’nu okula göndermek istemeyen Mustafa Sümer, nihayetinde çocuklarının eğitimi için tüccarlık yaptığı şehirden taşınarak Ankara’ya yerleşir. “ ‘Çekil başımdan hadi!’, ‘Senin tiyatrocusu olduğunu gözlerim görmesin bari!’”<sup>169</sup> diyen baba, yine de kızının oyununu izlemeye gider. Lise yıllarının sonlarına kadar Adalet’in roman okumasına karşı çıkan baba bu tavrında da bir değişikliğe gider: “Babam, hiç ummadığım halde, hiç ummadığım bir zamanda bana bir yazı makinesi de almıştı üstelik. Kendine çok karşı olan bu şeyi bile

---

<sup>164</sup> Sağdıç, a.g.m., s.20.

<sup>165</sup> Sağdıç, a.g.m., s.20.

<sup>166</sup> Sağdıç, a.g.m., s.20.

<sup>167</sup> Erciyes, a.g.m., s.50.

<sup>168</sup> Ağaoğlu, *GT.*, s.103.

<sup>169</sup> Ağaoğlu, *GT.* s.21.



yapmıştı.”<sup>170</sup> Baba Mustafa Sümer, İstanbul’a gidişlerinin birinde kızına, o çok istediği yazı makinesini alır. Aslında bildiği dünyanın tüm değerlerini alt üst eden yenilikler dünyasına karşın çocukları için emek vermekten vazgeçmeyen bir babadır.

Dar Zamanlar’ın Salim Efendisi de Aysel’in okula gitmesine, roman yazmasına, tiyatro ile ilgilenmesine karşı çıkan, çocukları ile kendisi arasına giren mesafeye karşın bütün hayatını ailesini geçindirmeye ve onları rahat ettirmeye adanmış bir babadır. Kızının okula gitmesine karşıdır ancak Kaymakam ve Dünder Öğretmen’in baskılarına ve Aysel’in diretmesine dayanamayarak onu Ankara’ya gönderir. Bir yıl sonra ailece taşınırlar Ankara’ya. Ağaoğlu’nun babası Mustafa Sümer de kızının okula gitmesini istemeyerek yenilik düşmanı gibi aktarılırken, aynı baba “Kurtuluş Savaşı madalyası taşımakta, İsmet İnönü’yü gizlice Bolu’nun oralarından Ankara’ya götürülen askerlerden biri olduğunun unutulmasını hiç istememekte”<sup>171</sup> olan Cumhuriyetçi tavrıyla da aktarılır. Ayrıca “İsmet İnönü’ye eşlik etmek” gerçekliği romanda da Salim Efendi’nin geçmişindeki bir övünç anısı olarak verilir. Aysel’in babası Salim Efendi, romanda bir çatışmanın ötekileştirilen tarafı olarak verilir. Aysel’le Salim Efendi arasındaki gerginlik ve çatışma hali Adalet Ağaoğlu ile babası arasında da sıklıkla yazar tarafından belirtilen çatışma durumuyla neredeyse aynıdır. “Ağaoğlu’nu ilk eserlerindeki sürekli çatışılan babanın, kendi babasından derin izler taşıdığı söylenebilir.”<sup>172</sup> Hatta babaların karşı çıktığı ve savunduğu değerler bile aynıdır.

Cumhuriyet’in ilk kuşağı olan Salim Efendi ile Mustafa Sümer’in kimlik ve arada kalmışlık noktasında da sancıları benzerdir. Doğu ile Batı, geleneksel olanla modern olan arasında sıkışmış bireylerdir. *Ölmeye Yatmak*’ta Salim Efendi’nin bu sancuları şöyle aktarılır:

“Aysel’i Başkent’e yollamadan da durmadan boğulmaktaydı Salim Efendi. Oğlu okuryazar olduğundan bu yana boğulmakta. Öğretmene rastladıkça boğulmakta. Kaymakam *mahfellerde*, bayramlarda, kalkınan ışıklı bir ülkeden söz ettikçe, boğulmakta. Şakir Ağa, *erkâna* rakı sofraları kurdukça, bağına bahçesine kuzu çevirmeye götürdükçe onları, boğulmakta. Onu, Belediye Reisi’nin kolunda, şosedede dolaşırken görüp görüp boğulmakta. Onun öğretmenden yanak aldığını görüp boğulmakta. Jandarma Kumandanı’na besili hindiler

---

<sup>170</sup> Ağaoğlu, *GT*, s.101.

<sup>171</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.24.

<sup>172</sup> Uğurlu, *a.g.e.*, s.26.

gönderdikçe boğulmakta. Kimin kimden yana olduğunu çıkaramadıkça boğulmakta. *Memurinin* gittikçe dışına düştüğünü, hiçleştiğini görerek boğulmakta. Boğuldukça nemrutlaşmakta. Nemrutlaştıkça yenilik uygarlık adına ne görürse ortalıkta, topuna birden soğukluk duymakta, hattâ kin toplamakta...” (ÖY, s.49)

Salim Efendi, yeni medeniyet dairesinin yarattığı ortamın çıkar eksenli ilişki ağını gördükçe, bu yapının karşısında zamanla hiçleşerek küçülen bir varlığa dönüştükçe bu medeniyet dairesinin büsbütün karşısında konumlanmıştır. Bu konumlanış, bir tür çaresizliğin sonucu gibidir. Ağaoğlu da babasını anlatırken, “Babam gösterişi hiç sevmez, övünmeyi hiç bilmezdi. Özellikle kaçırdı gösteriştten, bir şeyi göstermekten. Mesela ünlü bir kişiye, bu ünlü diye hiç yanaşmamıştır. Bu genel müdür diye kimseyle selamlaşmamıştır.”<sup>173</sup> diyerek romanda çizdiği baba figürünün gerçek babasından yola çıkılarak kurgulandığını da göstermektedir.

Ağaoğlu’nun babası Mustafa Sümer de *Dar Zamanlar*’ın Salim Efendi’si gibi, eski-yeni arasında sıkışıp kalmış biridir. Eski-yeni arasında sıkışmış olan Engin’in babası Saatçi Rıza, Hasip’in babası Molla Kâtip gibi bireyler de yeni olana karşı bir direnç gösterip eski alışkanlıklarını sürdürme peşinde olan babalardır. Öyle ki Saatçi Rıza bu uğurda bütün ailesini terk edip izini kaybettirir. Ağaoğlu’nun babası da romandaki bu babalar gibi huzursuzdur. Mutlu olduğu zamanlar ise pek nadirdir. Yazar, çocukluğuna dair hatıralarını anlatırken, babasının Nallıhan’daki o taş evlerinde “bağbozumu zamanları”nda, “kendisinden ve çevresinden en hoşnut dönemlerinden birini”<sup>174</sup> yaşadığını belirtir. Çünkü bu aşamada kimliğindeki yarılma henüz derinleşmemiştir.

Lise yıllarında -babasına karşı öfke duyduğu yıllarda- yazdığı bir roman denemesindeki babayı öldürmesi muhtemelen bu dönemdeki öfkenin bir tür dışavurumudur. “Evet, romanda bir baba öldürmüştüm, çünkü, babası tarafından desteklenmeyen bir gencin toplum içinde ne olacağını anlamak istemiştım” diyen Ağaoğlu, esasen babasız olmayı dilemiş gibidir. Çünkü Cumhuriyet kadını olma fikriyle yetişen yazar, çocukluk yıllarında babasını bu fikre erişmesinin, dilediği yaşama kavuşabilmenin önündeki en büyük engel olarak görür. Ayrıca Ağaoğlu, modern olanı, yeni olanı simgelerken; baba Mustafa Sümer, geleneksel olanı, eski

---

<sup>173</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.22.

<sup>174</sup> Ağaoğlu, *GT*, s.9.

olanı temsil ettiğinden çatışan iki kuşağın temsilcileri olduklarını söylemek mümkündür. Ayrıca yazar için baba eril bir gücü simgeleyen, kadını dizginleyen, onu evde kalmaya, cahil bırakılmaya mahkûm eden bir erktir. Zira yazarın babası kızının okumasına karşı çıkarken erkek çocuklarının karşısına bu türden bir sorunla çıkmamıştır. Çağdaş bir Cumhuriyet kadını olma amacı taşıyan Ağaoğlu için baba, bu yolda mücadele edilmesi gereken ilk birey olarak belirir. Bir otoritenin temsilcisi olan babanın, iletişim noktasında da etrafında ördüğü soğuk duvarlar kimseyi geçirmez. Bu gerekçeyle baba-kız çocuğu birbirine yabancılaşır. Aysel ve Salim Efendi arasında da bir türlü hissettirilmeyen gizli bir sevgi, babanın duvarlarından öteye geçemez. *Ölmeye Yatmak*'ta da baba-kız arasındaki sevgisizlik ve yabancılaşma bir gerilim unsuru olarak okura aktarılır.

Sevim Burak, kendisini Yahudi olarak tanımlar ancak babası Seyfullah Bey Müslümandır. Gemi kaptanlığı yapan Seyfullah Bey'in kızına verdiği Sevim adı da bir gemi adıdır:

Yazarın doğumu sırasında dokuz on yaşlarında olan ablasının anlattığına göre babaları ikinci çocuğunu erkek bekler. Hep erkek isimleri aradıkları için bir kızları daha doğunca ne isim vereceklerini bilemezler. O zaman imdada Seyfi Kaptan'ın o sıralar çalıştığı Sevim gemisi yetişir. Kızına bu geminin ismini verir. Başka deyişle, babayla kız arasındaki çok özel bağdır “gemi”.<sup>175</sup>

Burak, yirmi bir yaşına kadar babasının ailesiyle birlikte yaşar. Burak'ın eserlerinde de bu dönem çevresinde bulunan kişilerin etkisi görülür. “Babadan oğula kaptanlığıyla, vapurları, gemileriyle, bütün bir gemicilik dünyasıyla, babası Seyfi Kaptan Sevim Burak'ın edebiyatında hep vardır.”<sup>176</sup> Ancak Burak'ta “baba” imgesinden ziyade güçlü bir “anne” imgesine rastlanır. O annesinin peşinden giderek kendisini Yahudi kimliğine ait hissedecektir. Burak mektuplarında oğlu Karaca'ya da “[S]ende Yahudi kanı var”, “Niçin Yahudilerin bulunduğu yerlere gidip benim annem Yahudi demiyorsun da bizimkilerin içine giriyorsun?”<sup>177</sup> diye sorar. Burak'ta, Yahudi kimliği konusunda sonradan farkındalık oluşur ve bu kimliği büsbütün benimseyip oğlunun sahip çıkması konusunda telkinlerde bulunur. Eserlerinde azınlıkların

<sup>175</sup>Güngörmüş, Nilüfer, “Yaşam Öyküsünden Edebiyata: Sevim Burak, Gemiler ve Otomobiller”, *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.32, 2011/2, s.75.

<sup>176</sup> Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim...*, s.7.

<sup>177</sup> Burak, Sevim, *Beni Deliler Anlar* (Yay. Haz. Karaca Borar), Hayykitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s.80.

dünyalarını, onların ötekileştirilmelerini ele alıp annesinin dünyasını anlama çabası içindedir.

Sevgi Soysal'ın babası Mithat Yenen İçişleri Bakanlığı'na bağlı çalışan bir memurdur. Ailesinin tüm karşı çıkışlarına rağmen Alman bir kadınla evlenen, Cumhuriyet balolarına katılan, “Benim kızlarım sporcu yetişecek”<sup>178</sup>, diyerek kızlarının modern bir eğitimden geçmesini isteyen bir babadır. Kızı Sevgi'ye “Sipsi” adını veren muzip bir kişiliktir. Babanın bu muzip kişiliği Sevgi Soysal'ı etkiler ve onun eserlerinde bu muzip yön hemen fark edilir. Ancak Sevgi Soysal'da da “baba” imgesinden ziyade “anne” imgesi öne çıkar. Soysal'ın annesi Aliye Hanım edebiyatla ilgilenen, şiirler yazan bir kadındır. Sevgi Soysal da çocukluk yıllarında annesinin Alman olmasından kaynaklı sıkıntılar yaşamış ve Burak'ta olduğu gibi annesinin kimliği onu rahatsız etmiştir. Ancak annesinin aile hikâyesi özellikle anneanesi ve teyzesinin hikâyesi öteden beri Sevgi'nin ilgisini çeker. “Sevgi, daha gençlik yıllarında onların bu duygu hallerine sempati duymuş, hatta kendi hayatının bütününe bu duyguyu yaymıştır. *Tante Rosa* adlı uzun öykü, onun için büyük bir buluşmadır. Orada kişisel tarihine ilişkin bir miras vardır. Anlattığı insanlardan Rosa, anneanesi; Tante ise teyzesidir.”<sup>179</sup> Soysal, bazı eserlerinde de yakın çevresini konu edinir ancak babası bunlar arasında yer almaz.

Tezer Özlü'nün annesi ve babası öğretmendir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki kahramanın da annesi ve babası öğretmendir. Romanda anlatılan baba müfettişlik görevinin etkisiyle de, evinde baba kimliğinden ziyade askeri bir kimlikle varlık gösterir. “Bir zamanlar beden eğitimi öğretmenliği yapmış babam, düdüğünü saklamış. Sabahları çizgili, bol pijamasını çıkarmadan düdüğünü öttürüyor: - Nazlıydın niçin geldin askere? Haydi kalk! Haydi kalk! Borazan gibi bir sesle bağırıyor” (ÇSG, s.7). Babanın bu soğuk askeri tutumu, evdeki sevgisiz, kurallarla çevrili katı ortamı kitabın ilk satırlarında hissettirir. Anlatıcı kahraman, “Babamın kuşağındaki Türk erkekleri ne büyük bir ordu ve askerlik sevgisi besliyorlar.” (ÇSG, s.7) diyerek babasının bu tavrı karşısındaki eleştirel tutumunu gösterir. Anlatıcı kahramanın babası okuldan kalan alışkanlıklarını eve taşıyarak evde bir Atatürk köşesi

---

<sup>178</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.21.

<sup>179</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.11.

kuran, milli bayramlarda tüm aileye İstiklâl Marşı okutmaya çalışan, okul düzenini eve taşıyan, öğretmen kimliğini hastalıklı bir durum gibi özel hayatının her alanına yayan biridir. Çocuklarına kurduğu çalışma düzeninde de babanın bu kuralları görülür.

“Masa lambamız çeşitli yüksekliğe göre ayarlanabiliyor. Çalışma masasının karşısındaki duvara baba öğütlerini asıyor:

Yavrularım

Işık soldan gelmeli. 2. Kitap gözünüzden 35-40 cm uzaklıkta durmalı. 3. Çalışma biter bitmez ışıklar kapatılmalı vb....

Bu vatana hayırlı evlatlar olmanız isteği ile başarılar dilerim. Sevgili ve cefakâr babanız. Ad. Soyadı. İmza.” (ÇSG, s.10).

Nurdan Gürbilek’in ifadesiyle *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nin babası, “İnandırıcılığı kalmamış, belki hiçbir zaman o kadar inandırıcı olmamış bir kamusal idealin, bir ideolojinin evdeki memuru.”<sup>180</sup> gibidir. Anlatıcı yazar da Özlü gibi tüm kurallardan, törenlerden, sevgisizliklerden kaçmaya çalışan biridir. Babasının evi bir tür kamu kurumuna dönüştüren davranışları, ondaki evden, anne ve babadan uzaklaşma isteğini güçlendirir. Tezer Özlü’nün babası Sabih Özlü, romandaki babayla benzer özellikler taşır.

Romandaki anne ile baba arasında net bir sevgisizlik vardır. Anlatıcı daha küçük bir çocukken bu sevgisizliğin farkına varır. “Babamla annem arasında hiçbir sıcaklık, hiçbir sevgi yok gibi. Annem onu erkek olarak hiç sevmediğini her davranışıyla belli ediyor. Bütün küçük burjuvalar gibi, sorumlulukların zorunluluğu ile bağlılar birbirlerine. Her sabah ve her gece öylesine sevgisiz ki.” (ÇSG, s.11) Anlatıcı kahraman Ağaoğlu’nun Aysel’i gibi ödev bilinciyle yetiştirilen, kendilerine gereğinden fazla sorumluluk yüklenen bir kuşağın çocuğudur. Baba, bu ödevlerin, görevin istediği robotlaşmış bir birey gibidir: “Okul. Görev. Başarı. Yönetici ile iç çekişmeler. Çocukların başarıları. Gene okul. Gene görev.” (ÇSG, s.) diyen anlatıcıda babanın tavırlarının travmatik bir etki yarattığı gözlemlenir.

Ağaoğlu’nun da Özlü’nün de romanlarında anlattıkları baba figürü şüphesiz ki sanatçıların kendi babalarından yola çıkarak kurguladığı kimselerdir. Ağaoğlu’nun babası, Cumhuriyet değerleriyle arasına mesafe girmiş, geleneksel bir babayken, Özlü’nün babası Cumhuriyet değerlerine bağlı bir Kemalist’tir. Ancak her iki baba da

<sup>180</sup> Gürbilek, Nurdan, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.58.

çocuklarına karşı mesafeli, onları anlamaktan uzak, katı kuralları olan kişilerdir. Bu yönüyle iki baba kızları için birer iktidar aygıtına dönüşür.

### 2.3. Yüzün, Bedenin Keşfi ve Temsili / Kadın Kurgusu

Ağaoğlu, Feridun Andaç'la yaptığı söyleşisinde “kadın kimliği”ni ilk olarak kendisine anne babasının Cumhuriyet’in 10. yıl törenleri için gittiği Ankara’dan kendisi için aldıkları bir oyuncak olan “bebek arabası” ile fark ettiğini söyler. “İtildikçe giden bebek arabası ise bana, erkek kardeşlerimin içinde bir kız çocuğu olduğumun yüzüme apaçık vurulmasıydı galiba. İçimde öyle bir duygu uyandı, bir bilinç ânı yaşadım, diyebilirim. Öyle olmalı: Ne zaman “boynu eğri” kız-kadın köşesine itilmişsem, direndim; fırlayıp çıkıp gittim oradan. Kendim olmalıydım.”<sup>181</sup> Toplumsal cinsiyet rolleriyle gerçekleşen bu karşılaşma yazarda bir farkındalık yaratır. Kız çocuğu olmasından kaynaklı cinsel bir farkın, kendisini diğer kardeşlerinden ayıran, bir tür ötekileştirmeye dönüştüğü hissiyatı yaratır. Ancak o hep bu ayrımın uzağına kaçmıştır.

*Milliyet Sanat*'taki bir söyleşisinde, “Erkeğin genlerinde hâlâ kadını küçük görme, gizli de olsa var. Dikkat edin erkek yazarlar sürekli erkek yazarlara gönderme yaparlar.”<sup>182</sup> diyerek erkek yazarlığın edebi dünyada bir tahakküm kurduğunu belirtir. “Kadın yazar” kavramına karşı çıkarak “Ben kendime ‘kadın yazar’ demiyorum. Ben kadın sorunlarını öne çıkararak, ideolojik anlamda öne çıkararak, bir şey yazmayı hiç istemedim.”<sup>183</sup> diyen Adalet Ağaoğlu, Feminizmin önemli kuramcılarında kabul edilen, Simone de Beauvoir’ın *Le Deuxieme Sexe (İkinci Cins)* incelemesine yönelik, “akademisyen yaklaşımı da bulunan bu yazar sadece kadının burjuva toplumunda içine itildiği ikinci sınıflık rolünü ele almakta. Benim gibi burjuva sınıfı tam anlamıyla belirlenmemiş, üstelik de hem İslâm hem laik bir Cumhuriyet toplumu içinden yazan biri için, kadın-erkek arasındaki ilişkilerin sorunları daha karmaşıktır.”<sup>184</sup> der. Ağaoğlu mevcut feminist ideolojinin, yoksul ya da dindar çevrelerdeki kadını sorununu analiz

<sup>181</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.24.

<sup>182</sup> Sönmez, Ilgaz, “Yazmak Üzerine”, *Milliyet Sanat*, Ekim 2002, s.67.

<sup>183</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.160.

<sup>184</sup> Ağaoğlu, Adalet, *Yeni Karşılaşmalar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s.149. (Bu eser bundan sonraki dipnotlarda *YK* kısaltması ile verilecektir.)

etmek noktasında yetersiz bulur. Batı’da geliştirilen feminist söylemlerin Türkiye’ye uygun olmadığını vurgular:

Caddelerde sokaklarda erkeklerle el ele kol kola dolaşıyorum; lokantalarda, kahvelerde içkiler içiyorum. Yanıbaşımda köyden kente göçmüş varoş kadınları, tüketim ekonomisinin olanca sivriliğiyle ruhlarını ele geçirdiği yoksul genç kızlar...Çoğu gelenek-görenek ve taciz kurbanı olan, okula gitmeleri, okuyup yazmaları bile eksik kadınlarımızın feminist ideoloji bastonuyla ‘kurtarma’ çabalarının güzel güzel gittikçe artması: Bakın bakın! Bize bakın! Bizim gibi olun! Babalarınıza, kocalarınıza ezdirmeyin kendinizi...Buna kulak vermenin sonucu: Fazladan iki tokat. Batı’nın burjuva ve yüksek para gücüyle tartılamayacak bir durum.<sup>185</sup>

Kadınların içinde bulunduğu duruma sınıfsal bir açıdan yaklaşan Ağaoğlu feminizmi, kendi coğrafyamız için eksik bir söylem olarak görür. Kadın sorunun kaynağını büyük oranda ekonomik gerekçelere bağlar: “Kadınlar hep kocalarının eline bakıyor. Onlar verirse harcıyor, vermezse harcamıyor. Bu bana büyük bir dram, büyük bir acı olarak görünüyordu”<sup>186</sup> diyen yazar kadının ekonomik anlamdaki bu bağımlılığını çok dramatik bularak “Kadın özgürlüğünün temelini ekonomik özgürlüğü koyuşum ise pek değişmedi.”<sup>187</sup> der. Ağaoğlu’nun bu sözleri Virginia Woolf’un kadınlar için “paranın ve kişinin kendine ait olacak bir odanın”<sup>188</sup> önemine vurgu yapmasını hatırlatır. Virginia Woolf da kadın sorununa ekonomik temelli çözüm önerileri getirir.

Ağaoğlu, *Dar Zamanlar*’da Cumhuriyet’le beraber gelen devrimlerin, tepeden gelen uygulamalar ve dayatmacı politikalarla halkın bünyesini sarstığını ifade eder. Bu görüşünün benzerini kadın hakları konusunda da ileri sürer. “Yasa da kadın olarak Batı’daki Finlandiya’ya bir İsviçre’ye göre çok erken verilmiş. Ama kâğıt üstünde. Bunların hayata geçmesi çok güç olmuş, çünkü köylü bir toplumuz... orta sınıf bile yok ortada, köylü toplum için de tarlada kadın lazım, çocuk doğuracak kadın lazım ve tabi okula gidemiyor, göndermiyorlar.”<sup>189</sup> Adalet Ağaoğlu, kadın haklarının Türkiye’nin Batı’daki birçok ülkeye göre daha erken verildiğini ancak bunların da diğer Atatürk devrimleri gibi uygulanma kısmında büyük sıkıntılar yaşandığını ifade eder. Günümüz toplumunda bile kadına bakışta geleneksel çizginin aşıldığını söylemek mümkün gözükmemektedir.

---

<sup>185</sup> Ağaoğlu, *a.g.e.*, s.151.

<sup>186</sup> Erciyes, Cem, “Özgürlüğün Kenti İzmir”, *Varan Yolboyunca*, Mart 2005, s.103.

<sup>187</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.160.

<sup>188</sup> Woolf, Virginia, *Kendine Ait Bir Oda*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s.121.

<sup>189</sup> Kantarcı, Nüket. (Nüket Kantarcı’nın Adalet Ağaoğlu ile yaptığı söyleşiden alınan bu ifadeler, “Boğaziçi Üniversitesi Abdullah Kuran Kütüphanesi’ndeki Adalet Ağaoğlu Arşivi”nden ulaşılmıştır. Yazarın yaptığı söyleşi ve röportajlar eşi Halim Ağaoğlu tarafından dosyalar halinde arşivlenmiştir.)

Ağaoğlu evlilik kurumuna herhangi bir kutsiyet atfetmediğini, birey olmayı önemseydiğini şu sözlerle aktarır: “Cinsel olarak ya da cinsellik üstü, her kişinin sırtında kendi tarihi vardır ve aşk herkeste farklı yansır yaşanır. Tanımlanabilir bir hal değil ki aşk! İki ayrı tarih bir arada olamaz. Bu nedenle evlilik kurumunu kutsamış değilim.”<sup>190</sup> Adalet Ağaoğlu evliliği bir tür ikiyüzlülük olarak gördüğünü ifade eder: “Çok tuhaf çünkü kendimi her an evliliği bozabilirmişim gibi hissettim. Karşı tarafa aynı alanı tanımaya çalıştım. İki kişilik aynı anda sevişme isteği, aynı anda sofraya oturma, aynı anda sokağa çıkma istekleri, hepsi sahte istekler! Evlilik bir ikiyüzlülüktür. Evlilik kurumunun kutsallaştırılmasının tek nedeni neslin devamı, çocuk. Sorumluluk duygum çok fazla, çocuğum olursa evliliğime sadık kalmak zorunda kalırım belki diye çocuk yapmayı da istemedim.”<sup>191</sup> Evlilikle ilgili bu kadar olumsuz bir bakışı bulunan Adalet Ağaoğlu, 1955’te evlendiği Halim Ağaoğlu ile birlikteliklerini hala sürdürmektedir. Yarım asrı deviren bu evlilik karşılıklı fedakarlıklarla devam etmektedir. Ağaoğlu, sorumluluk duygusu yüksek biri olduğunu söyler. “Ünlü ve sürekli üretken bir yazar olması münasebetiyle eşinin bütün temel gereksinimlerini bir ev hanımı titizliği ile yerine getirmeye çalışan Ağaoğlu, bu görevlerinden ötürü büyük bir mutluluk ve güven duyduğunu da belirtmekten kaçınmamaktadır.”<sup>192</sup> Yukarıda yazarın farklı söyleşilerinden alınan ifadelerine bakıldığında, evlilik konusundaki olumsuz düşüncelerine rağmen evlilik hayatının son derece uyumlu yürütüldüğü görülür.

Muhafazakâr bir ailede büyüyen Ağaoğlu, kadın erkek ilişkileri konusunda rahat davrandığını söyler. Eşi Halim Ağaoğlu ile flört ettiği dönemlerdeki bu rahatlığını şöyle belirtir: “[D]aha evli mevli değilken caddelerde, sokaklarda el ele dolaşır dururduk. O zaman bu müthiş bir farklılıktır haaaa...”<sup>193</sup> 1950’lerin Ankara’sı düşünüldüğünde hele ki Adalet Ağaoğlu’nun ailesi gibi bir ailede yetişen bir kadın için bu davranış özgür bir kimliğin benimsendiğini gösterir. Kendisini özgürleştirmeye çalışan bir kadın olan Ağaoğlu, özgür düşünceli biri olduğunu söylese de erotik olduğu gerekçesiyle kimi çevrelerce eleştirilen *Ruh Üşümesi* romanını yazdığında eşi Halim Ağaoğlu’nun fikrini almadan yayımlayamaz. “Ben kafaca özgürüm, kişisel

---

<sup>190</sup> Sönmez, a.g.m., s.70.

<sup>191</sup> Sönmez, a.g.m., s.70.

<sup>192</sup> Eronat, a.g.e., s.11.

<sup>193</sup> Andaç, a.g.e., s.163.



özgürlüğüm var’, diyordum. Ama Halim’e göndermiş olmam bile özgür olmadığını gösteriyor.”<sup>194</sup> diyen yazar yetişme şekline kaynaklanan ve toplum tarafından yaşamın her anında hissettirilen “evli kadın” dayatmasının etkisiyle hareket etmiş gibidir.

Ağaoğlu’nun kadın sorununa, kadın özgürlüğüne, feminizme ve evliliğe nasıl bakışından daha heyecan veren bilgi, onun romanında kadın kimliğini nasıl kurguladığı bilgisi olsa gerek. Yazar, Aysel üzerinden Cumhuriyet’in yetiştirdiği kadın kimliğini, bu kadının 1980’lere varan dönüşüm sürecini bütün çıksızlıklarıyla ve krizleriyle ortaya koyar. Kadın kimliğinin Cumhuriyet’in temsili noktasında yüklendiği misyon Aysel üzerinden somut karşılık bulur. *Ölmeye Yatmak*, romanında Cumhuriyet’in ilk nesli olmaktan kaynaklanan sorumlulukların kadınlara daha zor görevler yüklediği görülür. Çünkü toplumun tamamen çağdaşlaşması ve modern yaşamın benimsenip sonraki nesillere aktarılması ancak kadının eğitimi ile mümkün görünmektedir. Cumhuriyet kadınına biçilmiş rol eğitim aracılığıyla aktarılmıştır. Bu rol: Avrupaî yani modern olabilmektir.

*Ölmeye Yatmak* romanının ilk sayfalarında betimlenen “okul müsameresi” de Adalet Ağaoğlu Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki kadın tipini ortaya koyar. Müsamereyi izlemeye gelenleri, yerli ve yabancı olmak üzere ikiye ayırır. Birinci gruptakiler- kasabanın yerlileri- geleneklere bağlı, erkeğin gerisinde durmayı bir edep kuralı olarak bilmiş ve yüzünü dahi kapatma ihtiyacı hisseden, ikinci gruptakiler ise- ki bunlar bürokrat eşleridir ve tavus kuşu tüylü şapkalar takan süslü kadınlarıdır- erkeğin yanı başında duran ve modernizmin timsali olarak her daim bir nişane gibi taşınan-cumhuriyet kadınlarıdır. Bu tavus kuşu tüylü şapkalar takanlar, kasabanın ileri gelenleri ile birlikte ön sıralarda töreni izlerken, diğerleri erkekler ve kadınlar için ayrı ayrı düzenlenmiş bölümlerde, kendilerine hazırlanan kısımlarda müsamereleri izlemeye çalışırlar. Bunlar kızlarının kızılı- erkekli bir müsamerede yer almasını da zorla kabul etmiş kadınlardır. Bu kıyaslama, Tanzimat romanı ile başlayan Doğu-Batı ikilemini hatırlatır.

Müsamerenin analizinin yapıldığı şu satırlar, modernliğin, geleneksel bünyelerde nasıl bir hasar oluşturduğunu açıkça ortaya koyar. “Kız ve erkek öğrenciler

---

<sup>194</sup> Andaç, a.g.e., s.79.

ilk kez birbirlerine degeceklerdi. Ama, onca provaya karşın degemiyorlardı. Adımları birbirine karşıyordu. Sarılmak gerektiğinde, birbirlerinden birer metre uzakta duruyorlardı. Bu bile erkek ve kız çocuklar arasında, birinin de kendini dereye atıp boğulmasıyla sonuçlanan büyük aşklara yol açacaktı” (ÖY, s.18). Diğer taraftan “Seyirciler arasındaki eşraf ve esnaf babalar, polka ve rondo<sup>195</sup> ile kirlenen namuslarını örtbas etmek için durmadan öksürüyor, kafalardaki bütün sıkıcı düşünceleri kovalamak için gerekli gereksiz gülüyorlardı. *Medeni olmak* buyrulmuştu. Eh ne yapsın onlar da *medeni olmuşlardı* işte. Suç kendilerinde değildi”<sup>196</sup>(ÖY, s.19). Cumhuriyet rejimi ile halka sunulan “medeniyet” kavramı, beraberinde çağdaş kadın profilini getirmiş, ancak kadının bu imaj değişimi eski medeniyet dairesi için bir tür krize dönüşmüştür. Müsamerede sergilenen “Meslekler” adlı oyun, bunun küçük bir provasıdır. Oyunda Savcı’nın kızı Sevil, “fırfırlı pembe tafta elbisesi, başında çiçeklerden yapılma bir taç, elinde keman; tırnakları ojeli, dudaklar rujlu” (ÖY, s.21) haliyle bir viyolonisti, Aysel de kentli bir memur hanımı canlandırır. Bir esnaf kızı olan Aysel’ in müsamere kıyafeti hazırlanırken çekilen zorluklar ve traji-komiklikler tepeden bir dayatma gibi gelen modern kadın imajının halka nasıl birkaç beden büyük geldiğinin göstergesidir. Ağaoğlu müsamerede Aysel’in giydiği kıyafetler üzerinden bu duruma göndermede bulunmuştur. Aysel’in üzerindeki kıyafetler bir yerlerden zor bela bulup buluşturulmuştur. Ancak kıyafetler uzun ve geniş, ayakkabılar ise büyük gelmiştir Aysel’e. Çağdaş kadın modeli, medeniyet dayatması ağır gelmiştir geleneksel bünyelere. Hilmi Yavuz, “Ağaoğlu romanın başkişisi olan Aysel tipinde, eğitim düzeyinde ortaya konan Batıcı *modern* Cumhuriyet ideolojisi ile aile düzeyinde ortaya konan *geleneksel* ideolojiyi karşı karşıya getiriyor.”<sup>197</sup> diyerek okul ve aile değerleri arasındaki çelişkiye dikkat çeker. Bu çelişkiyi Seyit Battal Uğurlu da şöyle aktarır: “Aile kurumunda canlı şekilde yaşayan geleneksel değerlerle, okuldan gelen batıcı eğitimin, daha üst perdede doğu ile batının uyumsuzluğu, farklılığı, romanda dile gelen can alıcı noktalardandır.”<sup>198</sup> Bu çelişkiler, uyumsuzluklar bir nesli iki değer arasına sıkıştırarak yalnızlaştırır.

---

<sup>195</sup> Okul müsameresinde sergilenen tempolu danslardır. Batı kökenli olan bu danslar, Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra Batılılaşmanın göstergeleri arasında yerlerini almışlardır.

<sup>196</sup> İtalikler Adalet Ağaoğlu’na aittir.

<sup>197</sup>Yavuz, Hilmi, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.77.

<sup>198</sup> Uğurlu, *a.g.e.*, s.387.

Bir kasaba kızı olan Aysel, Ankara’da okuduğu ortaokulda öğretmenlerinin gözünde bir köylü kızıdır. Çünkü Aysel hem sınıfın en uzun saçlı hem de en uzun etekli kızıdır. Oysa modern kadına fiziksel bir imaj çizilmiştir ve modern olma iddiası taşıyanın bu imaj dışına çıkması çok da hoş karşılanmamaktadır. Aysel’in ilkokul arkadaşı Semiha’ya ortaokuldayken yazdığı mektuplarda onun geleneksel kimliğini sürdürdüğü, kadın-erkek ilişkileri konusunda zihinsel bir değişim yaşamaya başlasa da bunun yaşamsal bir pratiğinin henüz gerçekleşmediği görülür. Semiha’ya ilk defa bir gardenpartiye<sup>199</sup> gittiğini orada dans eden kadın ve erkekleri memnuniyetle karşıladığını söyler ancak kendisi dansa davet edildiğinde durum değişir. Aysel: “Ben zaten o kırmızı saçlı çocuğun beni dansa kaldırmasını tabii karşılasam da, niyetini bilmediğim için, eniştem kalk dese de kalkmazdım” (ÖY, s.71), diyerek kadın-erkek ilişkileri konusunda düştüğü teori uygulama ikilemini de bir şekilde fark ettirir.

Okulda da kadını ev odaklı bir varlık gibi gören bakış açısının dışında kız-erkek ilişkileri konusunda kendilerine dayatılan fikirlerin ikiliğinden de yorulmuştur Aysel. “Düşün bak... İlkokullarda bizleri pekâlâ birbirlerimizin üstüne ittiler. İlle dans edin dediler. Atatürk öyle istiyormuş diye... O zaman bizim ne kadar zorumuza gitti, ne kadar utandık değil mi? Şimdi şuna bak. Bir arkadaşına bir derdini söylemek için bin türlü dalavere. Bir roman bile okutmazlar insana” (ÖY, s.288). Benzer çelişkiyi Ağaoğlu şu sözlerle ifade eder. “Biz, tam Cumhuriyet’in istediği gibi bir kadın, erkek olma yolunda çok iyi bir eğitim aldık doğrusu. Konserlere giden, tiyatroyu seven... öbür yandan benim okuduğum Kız Lisesi’nde ana baba terbiyesi gibi müthiş bir okul terbiyesi vardı.”<sup>200</sup> Cumhuriyet’in bu ilk nesli, bir geçiş sürecinin tüm kafa karışıklığının, geleneklerle modernlik arasında, bir tür arafta kalmanın, net bir kimliğe ve duruşa sahip olamamanın bütün sancıklarına maruz kalmıştır.

Bu ikilem *Ölmeye Yatmak* romanının sonlarına doğru bir rüya şeklinde verilir. Aysel otel odasında bir rüya görür. Rüyasında Atatürk’ün huzuruna çıkar. Atatürk tez komitesindedir ve Aysel ona tezini sunmak için karşısına geçmiştir. Bu sahnede Atatürk’ün sağında altı profesör solunda altı profesör bulunmaktadır. Aysel ise kendisinden bir bilim kadını olarak beklenenleri sunmak için huzura çıkmıştır. “Getir tezini, getir teziniiii!.. Getir tezini, getir teziniiii!..’ Önlere telâşla bir tencere dolma

<sup>199</sup> Bir tür kokteyle benzeyen bu partiler, dönemin medenileşme mekânlarından.

<sup>200</sup>Sağdıç, a.g.e., s.23.

koyduğumun ayırında değilmişim. Birden anlıyorum ki tezim değil, dolma tenceresi bu. Çok utanıyordum hele Atatürk'ten çok utanıyordum” (ÖY, s.300). Aysel'in rüyası, onun bilim kadını olma isteği, Atatürk'ün istediği gibi bir kadın olma çabası ile ailesinin, toplumun hatta zaman zaman okuldaki öğretmenlerinin istediği bir ev kadını olma ikileminin sonucudur. Tezinin dolma tenceresine dönmesi, onun bütün mücadelesini boşa çıkaran bir kâbustur. Jale Parla Aysel'in rüyasını şöyle yorumlar: “[Aysel'in] düşünsel ürünü (tezi) bir tencere dolmaya dönüşür; bastırıldığı cinselliği, cinsel kışkırtma ve saldırıyı simgeleyen tilkinin ağzının tehdidi altındadır ve başkaldıran kadınlığı avcı rolündeki babanın, Atatürk'ün, hedefi haline gelerek bastırılır.”<sup>201</sup> Aysel, ailenin dayattığı geleneksel kadın kimliğinden kaçarken Kemalizm'in dayattığı kadın kimliğiyle kendi kadınlığına, cinselliğine yabancılaşmanın sancılarını yaşar.

Aysel daha bir ortaokul öğrencisiyken ona küçümser bir şekilde bakan Aydın'ı gördükten sonra kendi kendine şöyle der: “Bir milletin yarısı topraklara zincirle bağlı kaldıkça, diğer yarısı göklere yükselebilir mi? Bizim milletimizin başarısızlığı kadınlara karşı gösterdiğimiz kusurdan ileri gelmektedir” (ÖY, s.96). Henüz ortaokul çağında olan Aysel'in bu ifadesi ondaki yeni oluşumun ayak sesi niteliğindedir. Aysel'i ödev bilinciyle bir Atatürk kadını gibi yetiştirmesini isteyenlerden biri Dündar Öğretmen diğeri ise Aydın'dır. Aydın'a karşı hep bir kendini ispatlama çabası içerisindedir. “Uzaktan parkın o ilk küçük meyhanesini görüyorum. Orada ilk “Avrupaî kız” oluşumu. Aydın'la oturup bir bardak bira içişimi yani. Daha da “Avrupaîleşip” az sonra karlı bir bank üstünde kışım üşüye üşüye elimi tutmasına izin verişimi. Ne üstünde oturduğum ıslaklığı, ne yanımdaki genci; fakat uygar olmayı sevişimi...” (ÖY, s.249) Aysel'i mutlu eden şey, ne Aydın'la bir bira içmesi ne de elini tutmasıdır, onu mutluluk gerekçesi ödevini gerçekleştirmenin- modern bir kadın olmanın- verdiği hazdır ve bunu en çok da Aydın'a göstermenin verdiği haz. Aynı zamanda Aydın'ın sahteliğine, sevgisizliğine olan öfkenin de yansımasıdır. Aysel otel odasında ölmeye yatarken bile Aydın'ı aramak ister, ona Engin'le yattığını, olmak istediği kişi olduğunu, görevini yaptığını söyleyecektir.

---

<sup>201</sup> Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.313.

*Ölmeye Yatmak*'ta Kemalizm'in öğretileri ışığında bir duruş sergileyen Aysel'in kadın kimliğini geri plana atan, salt bir birey olarak öne çıkmaya çalışan tavrı kadın-erkek ilişkileri üzerinden verilir. *Dar Zamanlar*'da Aysel-Aydın karşılaşmalarındaki cinsellik potansiyeli, Aysel'in, kadınları cinsiyetsiz olarak tasavvur eden Kemalist öğretileri temsil endişesi ile görmezden gelinmiş, cinsel birleşme imkansızın alanında bırakılmıştır. Aysel-Aydın karşılaşmalarından birinde bu durum açıkça gözlemlenir: "Gökdelenin altında vermişti numarasını. Bununla yetinmemişti. Orada benimle birleşmeyi özlediğini de söylemişti. Hiç tükenmeyen bir inat. Oysa ben gökdelenin altında ona doçent olduğumu müjdeliyordum. Bunu önemseyeceğine sanıyordum. Asıl bunu önemsemesini istiyordum" (ÖY, s.307). Aydın başlangıçta her ne kadar Aysel'i "Atatürk'ün istediği bir kadın" olmamakla suçlasa da onun asıl arzusu tensel bir birlikteliktir. Aydın adeta Aysel'in cinsel arzusunun, hep karşı çıkılan sırt çevrilen dürtülerinin sembolüdür. Aysel fikirleriyle var olmayı, fikirleriyle değerli olmayı önemsemekte ancak bedenine de yabancılaşmaktadır.

Aysel ölmeye yatarken bu yabancılaşmanın bilincine varmıştır. Marsilya'ya giden vapurda, Metin'le fikirsel bir tartışmanın ortasındaiken, Metin'in "Ne güzel dudaklar!" diyerek onu öpmesini, hep hayatlarının dışına attıkları cinsel dürtülerin nasıl umulmadık bir anda ortaya çıkışını yorumlarken bir bütün olarak var olamayan bir nesil olduklarının ayırdına varmıştır. "Gövdesiyle birlik beyniyle de doymak isteyenlere yetmek için kaç kişiyiz? Kaç parça olması, kaç parçaya bölünmesi gerek kadınlık zarımızın bütün okumuş erkeklerimizi doyurabilmesi için? Sonuna dek özgürleşebilmemiz için onları ve vatani, bir gecede kaç yatağı bölüşmemiz gerek?" (ÖY, s.308). Bu sorunu da bir ödev gibi algılamak veya denkleme dönüştürerek çözebilmek mümkün müdür? Bu nesil, görev uğruna bir yaşam sürdürürken hep bir yanları eksik kalan, kendi bedenlerine yabancılaşan bir nesil olmuştur. Bu neslin cinsel açlığını gidermek dahi Aysel'in bilinçaltında, vatanına karşı gerçekleştirmesi gereken diğer görevlerine eklenmiştir. Aysel'in otel odasında gördüğü rüya bunun göstergesidir: "Korgeneral gibi biri geliyor. Karşımda hazır ol'a durup bana, "Başlayabilirsiniz efendim," diyor. Ben de, 'Başlayalım,' diyorum. Alacakaranlık yerdeki ikiyüzlü erkekler acele soyunmaya başlıyorlar. Meğer görevim onlarla yatmakmış." (ÖY, s.344)

Aysel'in bir otel odasında ölmeye yatması, bir arınma girişiminin, bir iç hesaplaşmanın ilk adımıdır. Bir doçent olan Aysel, 68 Kuşağının öğrenci gruplarından birisinin lideri ve aynı zamanda öğrencisi olan Engin'le, eşi Ömer'in bir iş gezisine gidişi sırasında birlikte olmuştur. Aysel'in Engin'le yatması, hem halktan kopuk aydın kimliğine hem de kendi cinselliğinden uzaklaşmış kadın kimliğine yönelik yaptığı bir devrimdir. Aysel, bu durumu şu sözlerle gerekçelendirir: “İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır.” (ÖY, s.44) “68'lerin genç kuşağıyla bütün benliğiyle beraber olmanın, yenilikçi taassupları yerle bir eden bir düşünce mekanizmasının merkeziyetçileri ile birlikte olmanın amacını güden Aysel, otelde sürekli olarak bunun muhasebesini yapar.”<sup>202</sup> Adalet Ağaoğlu Aysel üzerinden Türkiye'deki sol hareketin halka etkili bir şekilde yönelemeyişine, halktan kopuk oluşuna eleştiri getirmiştir. Aysel bu birleşmeyi Engin'e şu sözlerle açıklar: “Nasıl büyüyecektik? Hem gençlik, hem işçi sınıfıyla nasıl özdeşleşecektik? Sonra da nasıl asacaktık kendimizi çelişkilerin ipiyle?” (ÖY, s.312) Yönelme gerçekleşse bile yönelmenin yönteminin yanlış olduğu belirtilir. Bu yöntem yanlışlığı Aysel- Engin birlikteliği üzerinden verilir. Aysel romanda bu beraberliği açıklamaya çalışırken Engin bu durumu: “Yazık olana tutku.” sözleriyle ifade eder. Çünkü Engin, sınıfta en kötü ekonomik şartlara sahip olan öğrencidir. Aydın tabakanın halkla arasında bulunan bu mesafe, aynı zamanda bir yalnızlaşmanın ve bununla beraber bir aydın bunalımının da sebebidir. Bu yalnızlığın kendisini sürüklediği durumu Aysel: “Yalnızız. Çoğalana dek birlikte olmalı...” (ÖY, s.46) sözleriyle de ifade eder. Aysel Engin birlikteliği, hem aydın-halk bütünleşmesini sağlamak hem de Cumhuriyet nesli ile 68 kuşağının hesaplaşma problemini çözmek daha özelden ise geç kalmış bir cinsel özgürlük sorununu çözmek misyonunu yüklenmiştir.

Aysel tam bir Cumhuriyet kadınıdır. Entelektüel altyapısı sağlam, çalışkan bir kadın aynı zamanda iyi bir eştir. Ancak Aysel, ödevlerle büyüyen ve hayattaki tüm durumları bir ödev sorumluluğunda gerçekleştiren bir kuşaktır. Cumhuriyetin ilk nesil çocuklarından. Bu ödevler onu yeterince yormuş ve onu adım adım kırılma noktasına yaklaştırmıştır. Hem aydın kimliği hem de kadın kimliği onun tabulaştırdığı

---

<sup>202</sup> Eronat, *a.g.e.*, s.41.

yönleridir. Engin’le yatması tüm bu tabulara, alışkanlıklara ve ödevlere indirilen bir darbedir.

Aysel’in Engin’le yaşadığı birliktelik, aynı zamanda bedeninin tanınmasını ve bedeninin cinsel anlamda keşfedilmesini de sağlar. Aysel Engin’le birlikte olmasının ardından, “O sabahtan başlayarak ilk kez gövdemin elle tutulur, bakılıp görülür somut bir şey olduğunu anladım. Ama o sabah henüz çekingendim. Kılları alınırken bile kendi gözümde hep bir fikir yığını haline gelmiş olan bu başı, bu boynu, bu kolları, bacakları hemen yeniden var saymakta bocaladım. Ellerimi belime, kalçalarımaya koydum. Giyinikken öylece önden, arkadan seyrettim kendimi. Bir ân soyunup aynanın karşısında çırlıçplak durmak istedim” (ÖY, s.177), diyerek ilk defa bedenini cinsel anlamda incelediğini belirtir. Bu onun ilk cinsel deneyimi değildir zira o yıllardan beri evli bir kadındır. Ancak Ömer’le birlikteliğinde öne çıkan fikirselle yön cinselliği geriye itmiş gibidir. Bu durum Aysel’i de bedenine yabancılaştırmıştır. İlk defa kendisine dayatılan vazifelerin ötesinde sadece kendisi için bir adım atan Aysel o sabah “kendi olma” yı da sorgulayacaktır: “Bütün o pedikürler, manikürler, geceleri yüzümü iyi bir kremle silişim, sabahları yüzüme hafif bir nemlendirici sürüşüm, kollarımın altına, orama burama talk pudraları serpişim, o sabaha değin sanki hep kadınlığımdan kopuk; sağlık, rahatlık için yapılmış birer görevdi. Acaba hiç kendim olmuş muydum? Hiç kendimiz olduk mu? Görevlerin birlikte götürülmediği bir yerim oldu mu hiç?” (ÖY, s.177) Bu birliktelik onu görevlerinden sıyrarak özgürleştiren, kendi bedenine yabancılaşan Aysel için “kendi olma”yı, kendi bedenini tanımayı sağlayan bir hamle olmuştur.

Aysel roman boyunca Engin’le birlikteliğini sorgular. İlişkinde hangi kriterleri göz önünde bulundurduğunun, Engin’i niçin tercih ettiğinin net bir cevabı yoktur onda. “Neyi seviyoruz? Bir gövdeyi mi? Bir düşünceyi mi? Bir akım bile olmayan yeni esintileri mi? Maksiyi... Miniyi... Takma saçları... Yapma burunları...” (ÖY, s.216) Engin’le birlikteliğine zaman zaman görevler yükleyen Aysel, bazen de tüm bu görevlerden uzaklaşarak bu birlikteliğın sıradanlığını anlatır kendi kendine. Yaşamının doğal bir uzantısı gibi kendiliğinden gelişivermiş ve hayatında da hiçbir ağırlığı olmayacak bir durum gibi aktarır. “Öfkeli miyim? Sanmam. Utanıyor muyum? Neden? İki kişiyle yapılabilen bir iş bu. Ömer’e saygım mı azaldı? O saygı, o, olabildiği kadar iyi, olabileceği kadar güzel birliktelik zedelendi mi? Neden? Her şeyi

merak eden karısıyım. Bu da onun uzantısı belki...” (ÖY, s.217) Aysel bu durumu öylesine sıradanlaştırmaya başlar ki sanki o meraklı yapısının devamında gelen deneysel bir süreç gibi yaşanmıştır bu birliktelik. Bu tavır cinselliğin tabulaştırılmayacak bir davranış olduğu gerçekliğinin algılandığını gösterir.

Kendine, kendi bedenine yabancı olma hali sadece Cumhuriyet’in ilk kuşak kadınlarının sorunu olmamıştır. Bu kuşağın erkekleri de görev bilinciyle yaşadıklarından kendilerine de birbirlerine de yabancı ve yalnızdırlar. Aysel’in henüz bir lise öğrencisiyken Aydın’a söylediği, ““Yok, yok. Ben korkmam. Sizler de korkmayın. Babalarımız gibi yalnız kalmayacaksınız. Sizi yalnız koymayacağız, korkmayın!..” (ÖY, s.161) sözleri, bu kuşağın kendisinden önceki kuşaktan farklı olmaya çalıştığını gösterir. Ancak bu konuda başarılı olunamamıştır. Aysel’in kız kardeşi Tezel, romanda Aysel’in yaşanmamışlıklarını, özlemlerini, kendi olamayışını telafi etmek için kurgulanmış bir karakter gibidir. Tezel iki evliliğin ardından Aysel’in kuşağı sayılabilecek bir fıkra yazarıyla birlikteyken bu kuşak erkeklerinin yalnızlığı şöyle aktarılır: “[K]endi kuşağının kızlarının bir zamanlar -ve tabii şimdi de şişmanlayıp Divan Pastanesi’nde oturarak - ne yavan şeyler olduğunu, bu yüzden de kadınsızlığa bürünüp gençliğini hiç mi hiç yaşayamadığını düşünmüştür” (ÖY, s.180). Bu düşünceler, cinsellik ve beraberinde gelen yalnızlığın sadece Cumhuriyet’in ilk nesil kadınlarının değil aynı zamanda erkeklerinin de temel sorunu olduğunu gösterir.

Roman boyunca Aysel’i meşgul eden bu soru(n)lar, kadın kimliğinin varoluş sorunlarıdır. “Kadın hem politik yönüyle hem de cinsel kimliğiyle var olabilecek midir?”, Kadına aç erkek egemen bir yapının içinde kadın kimliğiyle ilmi çalışmalar ne kadar yürütülebilir? Bütün otoriteler politikleşen, ilmi bir merak taşıyan, modernleşmeye çalışan kadını, erkekleştirmeye çalışırken ve kadınlar kadınlattıkça da erkeksi açlıklarını gidermeye çalışanların farklı farklı tavırlarına maruz kaldıkça ne ölçüde kadınlaşabilecektir? Aysel içindeki bu özlemi Paris’te Alain’le, Sartre’i dinlerken giderecektir. Hem Alain’le el ele oturacak hem de can kulağıyla Sartre’i dinleyecektir. Üstelik Alain bu durumdan son derece sıradan bir olaymış gibi hiç etkilenmeyecektir. Bu durum Aysel’in kendi ülkesine dair en büyük özlemlerinden biridir. Bu yüzdendir ki aynı sahneyi Aydın’la gerçekleştirmeye çalışır. Ancak sonuç tamamen farklıdır. “Yer yerinden oynasa Aydın yanındakinin, sadece bir kadın olduğunu unutamayacak. Yanındakinin insanlar içinde bir insan olduğunu



düşünemeyecek” (ÖY, s.328-329) diyen Aysel, Alain’le el ele tuttuğu gibi Aydın’ın elini tutmaya çalıştığında Aydın için bulunmaz bir fırsat olduğundan bu paylaşım öpücüklerle son bulur. Avrupalı erkekle Türk erkeğinin karşılaştırıldığı bu olayda, Türk erkeğinin cinsel açlığının, kadın erkek birlikteliğini sağlıklı olmayan, isterik bir noktada çıkmaza soktuğu anlatılmak istenir. Zira özgür bir ilişki için iki cinsin de hem bedensel doyuma hem de zihinsel olgunluğa ermesi gerekmektedir.

68 Kuşağı’ndan olan Tezel, kadın kimliğini temsil etmesi bakımından, 1960’lı yılların yarattığı özgürlük ortamından nasibini almış ve Aysel’in temsil ettiği “Cumhuriyet kadını” kimliğinin tabularından uzak bir kadın kimliğini temsil eder. Bu kimlik Aysel’in arzuladığı ama gerçekleştirmediği ödevlerden uzak, büyük oranda özgür bir kimliktir. Tezer, iki evlilik gerçekleştirmiş, birçok birliktelik yaşamış, oğlunu bile eşine vererek tüm sorumluluklardan ve ödevlerden uzak bir birey olmuştur. İçinde bulunduğu devrimci hareketten de uzaklaşmış, kendi tercihlerini yaşayan ve kimi zaman onu bir hayat kadını gibi gören bakışlara da aldırmayan bohem bir kadındır. Aysel ise öylesine ödevlerle kuşatılmıştır ki asla kendisini bohemliğin lüksüne bırakıp, kendisine yüklenen görevlerden uzaklaşmamıştır.

Aysel ve Tezel’den önceki kadın kuşağının temsilcisi anneleri Fitnat Hanım’dır. Bu üç kuşağın en talihsizidir Fitnat Hanım kuşağı ve ancak değeri ya da trajedisi o gömüldükten sonra anlaşılan kuşak. “Kadınlık tarihinin çok özel bir bölümü gömüldü sanki. Fitnat Hanım’lar bir daha hiç, ama hiç olmayacak. Biz, onları anlamaya gerek bile duymayacak kerte kökünden kopmuş, kendini beğenmiş bir nesiliz. Önceden bildikleri geçersiz ilan edilmiş, bir günde bilmeleri gerekenlerle henüz tanıştırılmış bu insanlar, Salim Bey’ler, Fitnat Hanım’lar, babalarımız, analarımız yani, Meşrutiyet ile Cumhuriyet arasına sıkışıp ufalandılar.” (H, s.39) Salim Bey ve Fitnat Hanım’ın nesli, bir günde hayata yabancılaşan bu nesil, kayıp ve unutulmuş bir kuşak olmuştur. Fitnat Hanım’ın kadın kimliği de zaten hiç irdelenmez, o *Dar Zamanlar*’da hep susan, itaat eden “anne” kimliğiyle verilir. Fitnat Hanım (tarihi yazılmayan nesil), Aysel (görevlerin yüklendiği nesil) ve Tezer (özgürlük ortamında yetişen yeni nesil) üzerinden adeta ülkemizdeki kadın kimliğinin, Meşrutiyet’ten 1960’lı yıllara varan gelişim süreci verilir.

Aysel ilerleyen yıllarında artık bir profesör olduğu dönemde aydın kimliği ve kadın kimliğini bütünleştirmiştir. Yıllar önce birlikte olduğu öğrencisi Engin’le aralarında geçen diyalog kadın kimliğinin artık Aysel tarafından ötelenmediğini gösterir:

“Engin:

“Dersine ilk girişte seni açık pembeye boyalı tırnaklarınla görünce yadırgamış, ciddiye bile almamıştım.”

Aysel:

“Neden?”

Engin:

“Öyle ya, bize beyninin parlaklığı gerekli birinin dış cilaya ne gereksinimi var?”

Aysel:

“Dışla içi birbirinden hiçbir zaman ayrı tutmadım. (Biraz acımasız) Ayrıca, itiraf et ki, bana yatmayı önerdiğinde beynim meynim de umurunda değildi.”<sup>203</sup>

diyen Aysel, aydın kimliğiyle kadın kimliğini bütünleştirerek varlık gösteren bir birey olmayı büyük oranda başarır. Aysel’in Engin’le yaşadığı birliktelik eşi Ömer tarafından da son derece doğal karşılanmıştır: “Hayatım, gövde senin gövden. Onu nasıl istersen kullanabilirsin.” (H, s.69) diyen Ömer, Aysel’in Engin’le birlikte olmasına feminist bir söylemle karşılık verir.

Ağaoğlu, *Dar Zamanlar* üçlemesinde ve özellikle *Ölmeye Yatmak*, romanında Aysel üzerinden Cumhuriyet kadınının kimliğinin inşa edilme sürecini ele alır. Bu süreçte kadın kimliğinin geleneksel ataerkil baskılardan sıyrılarak Kemalizm’le yeni bir döneme girişi ve geçiş aşamasının buhranlarını derinlemesine analiz eder. Ancak Kemalizm’in kadın kimliğini görev bilinciyle, sorumluluklarla sarmalaması, yeni ve modern vizyonunun yüzü olarak kadını seçmesi kadının tarihsel sorumluluğunu artırır. Kendini görevlere adayan Cumhuriyet kadını, kendini gerçekleştirmekten ziyade görevleri gerçekleştirme peşinde olduğundan, kendine yabancılaşan, kendini gerçekleştiremeyen bir kadındır. Tarihsel misyonu, kimliğini bütünlüklü bir şekilde ortaya koyması noktasında aşmak konusundaki tüm çabalarına rağmen durmadan gelip tosladığı bir set gibidir.

---

<sup>203</sup>Ağaoğlu, Adalet, *Hayır*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s.35. (Bu eserden yapılacak sonraki alıntılar, alıntıdan hemen sonra parantez içinde H kısaltması ile gösterilecektir.)

Sevim Burak'ın kadın konusuna yaklaşımı Adalet Ağaoğlu'ndaki gibi Cumhuriyet kadını kimliğini temsil etmek kaygısı değildir. O Ağaoğlu gibi bedenine yabancılaşarak büyüyen bir kadın da değildir. Burak, Olgunlaşma Enstitüsü'nün ilk mankenlerindedir. Ortaokuldan sonra da eğitimini bırakıp mankenlik yapmış, girdiği ortamlarda güzelliğiyle dikkatleri hemen üzerine çeken, Amerika'da ülkeyi temsil eden, her durumda şıklığıyla öne çıkan bir kadındır. Selim İleri, "Edebiyatımızda Bir Primadonna" başlıklı yazısında, onun nasıl eğlenceli ve ilgi çekici bir kadın olduğunu anlatır. Ağaoğlu ile nerdeyse yaşıt olmasına rağmen, aile yapısı ve İstanbul'da yaşaması, kent kökenli bir kadın olması onun yaşadığı süreçlerin daha farklı olmasını sağlar. Yazar ilk evliliğini keman sanatçısı Orhan Borar'la 18 yaşında gerçekleştirir. İkinci evliliğini de ressam Ömer Uluç'la yapar. Ancak Burak'ın aşk hayatı da oldukça hareketlidir. Karaca Borar, Peyami Safa'nın annesine âşık olduğunu, içip içip evinin önünde ona serenat yaptığı aktarır. Burak'ın iki evliliği de kötü geçer. Ancak Burak'ın eserlerindeki kadınlar yazarın kendisinden ziyade annesinden izler taşır. Sevim Burak'ın eserlerinde kadın kurgusunu belirleyen esas unsurun yazarın annesi olduğunu söylemek yanlış olmaz sanırım. Yazar annesinin Yahudi kimliğini sonradan benimser ve annesi gibi aidiyet sorunu olan, yersiz yurtsuz, toplum dışına itilmiş kadınların hayatını işler. Bu kadınlar elbette Burak gibi mutsuz kadınlarıdır. Erkekler tarafından alıkonmuş, kaderleri erkeklerin ellerine teslim edilmiş kadınları anlatır. Onun kadınları sonsuz bir mutsuzluğun içinde asılı gibidir.

"Sedef Kakmalı Ev", hikâyesi şöyle başlar:

"Geldiler...

Çok yorgundular.

Sokağın başına dizildiler.

Sekiz on kişi vardılar.

Bunların ardından kadınlar görüldü.

Çok yavaş yürüyorlardı, yan yana sıralanmaları uzun

sürdü bu yüzden.

Ayakları çıplaktı.

Erkeklerin önüne çömeldiler”<sup>204</sup> (YS, s.9).

Kitabın ilk hikâyesinin girişinde kullanılan bu ifadeler, işgal edilen bir yerden alınan kadınların getirilişini aktarır gibidir. Kadınlar, köle veya tutsaktır ve erkeklerin karşısında diz çökertilmişlerdir. Osmanlı'nın son dönemlerine uzanan bir tarihsel süreçte, köleliğin kaldırılmasından sonra bile bir şekilde devam eden kadınların cariyeleştirilme durumuna gönderme yapılır. Bu kadınlar da çoğunlukla farklı etnik ve dini gruplara mensup olan kimselerdir ve bu kimlikleri sanki onların köleleştirmelerini haklı kılan bir gerekçeye dönüşmektedir. Çünkü İslamiyet anlayışına göre Müslüman bir kadının köleleştirilmesi yasaktır.

“Sedef Kakmalı Ev”, hikâyesindeki Nurperi Hanım, bu hayattaki bütün vazifesi Ziya Bey'e bakmak, onun kişisel hizmetini görmek, ev işlerini yapmak olan bir köle kadındır. Bu vazifelerin ötesinde herhangi bir dünyası yoktur Nurperi Hanım'ın. Ziya Bey ölünce de tüm bu görev tamamlanmış, adeta dünyaya geliş gerekçesi ortadan kalkmış gibidir: “Ziya Bey ölmüştü, o sırada yapılacak hiçbir işi yoktu, görevi bitmişti. Kırk yıldan bu yana onun için yorulduğunu anladı.” (YS, s.159) Nurperi Hanım, erkeğe adanmış ve en nihayetinde koca bir boşluğa düşülen bir hayatı simgeler. Bu yönüyle, bir erkeğin ekseninde bütün hayatını tüketiveren tüm kadınların temsiliyetini üstlenir. Nurperi Hanım, “Yıllar yılı Ziya Bey'in evinde mutfakla merdiven arasında oyalandı gitti. Gelenlerden, gidenlerden, mektuplardan uzak kaldı. Kendini işe verdiği gibi Ziya Bey'e vermedi.” (YS, s.18) Ev içine hapsedilmiş bir hayatta kendisini işe verdiği gibi Ziya Bey'e vermeyen Nurperi Hanım'ın hangi sıfatla o evde bulunduğu net değildir. Ancak Ziya Bey'le evlendirilip o öldükten sonra Ziya Bey'in evine sahip olmayı uman bir köle gibi anlatılmakla beraber Ziya Bey'le birlikte uyuması ve Ziya Bey'e ait olan evin kendisine kalacağını düşünmesi yönüyle Ziya Bey'in eşi olduğu fikri de oluşur. Bütün yaşamı evin kendisine kalacağı beklentisinin ekseninde şekillenmiştir. Hikâyenin sonunda Ziya Bey ölür ve ev de Nurperi Hanım'dan alınır. Böylelikle Nurperi Hanım'ın bu dünyadaki yegâne isteği de gerçekleşmez. Sevim Burak, Nurperi'nin bozuk Türkçe ile konuşan azınlık kimliğini hem de bir kadın olarak ötelenmişliğini vurgular. Yahudi bir annenin kızı olan Burak, küçük yaşlarda annesinin babasının ailesi tarafından istenmeyen bir kadın olduğunu

---

<sup>204</sup> Alıntılar Sevim Burak'ın tercih ettiği ve eserinde kullandığı yazım şekliyle yapılmıştır.

bilir ve onun bozuk Türkçesinden utanır. Ancak olgunluk yıllarında annesinin maruz kaldığı ötekileştirmeyi anlar. Bu yüzden eserlerinde azınlıkların hayatlarını anlatır. Bu azınlıkların konuştuğu bozuk Türkçe de Sevim Burak'ın annesinin konuşmasından geriye kalan bir yankı gibidir. Nurperi Hanım hem azınlık kimliği hem de konuştuğu bozuk Türkçe ile Burak'ın annesi Anne Marie Mandil'e benzer. Sanatçının bu tavrı hem annesine duyduğu özlem hem de onu küçükken farkında olmadan ötelediği için de bir tür af dileme gibidir.

Nurperi Hanım, azınlık kimliğiyle mutsuz olduğu o evde, bir kadın olarak da aynı mutsuzluğu sürdürür. Ne o, Ziya Bey'i; ne de Ziya Bey, onu kendisi için gerçek bir eş olarak görmemiştir. Nurperi Hanım'ın içinde bulunduğu durumun sorgulaması şu sözlerle verilir:

Kırk yıl yaşlı bir adamı yedirip içirmesi, yıkayıp paklaması, tıraş etmesi niyeydi? Bazı şeyleri neden yaptığını, bazı şeyleri neden yapmadığını bilemiyordu hâlâ. Ziya Bey ölmeden önce bunları ne zaman oturup düşünecek olsa bir iş çıkardı; evde hiç düşünemezdi, kapının önüne ya da aşağıya, bostana inerdi. Arnavut bahçivanla bir iki söz konuşurdu, anlamı yoktu pek konuştuklarının, yeşilliklere falan bakar, içi açılırdı. Ziya Bey'le iki söz edemezdi (YS, s.19).

Yanyalı bir köle olan ve 15 yaşından beri geldiği bu aileye 40 yıl boyunca hizmet eden Nurperi Hanım'ın tek beklentisi oturdukları evin kendi üzerine yapılmasıdır. Ziya Bey'in üç erkek kardeşi vardır ancak üçü de ölmüştür geriye sadece Ziya Bey kalınca evin bütün neşesi de gitmiştir. Nurperi Hanım eve ilk geldiği yıllarda Ziya Bey'in diğer erkek kardeşleri sağken daha mutludur çünkü o dönemlerde ev daha neşelidir. Ancak kardeşlerin ölümünden sonra evdeki bütün neşe ve hareketi adeta tükenmiş, Ziya Bey hareket eden her şeyden o kadar rahatsızlık duymaya başlamış ki evdeki kediyi kasaba gönderip hayalarını aldırması ve onu da hantallaştırarak kendisine benzetmiştir. Tüm dünyası yaşadığı ev olan Nurperi'nin hayatı, böylelikle daha katlanılmaz bir hâl almıştır.

*Yanık Saraylar*'ın ikinci hikâyesi olan "Pencere"de, intiharın kıyılarında dolaşan bir kadın çıkar karşımıza. Anlatıcı, "İki gündür karşı apartmandaki kadının intihar etmesini bekliyorum" (YS, s.29) sözleriyle bu intiharın gerçekleşmesini istediğini belirtir. Hikâyede, intihar etmeye çalışan ve bu intiharı gözlemleyen olmak üzere iki kahraman vardır. Seher Özkök, bu kahramanların esasen tek bir kişi olduğunu ifade eder: "Her ne kadar öyküde iki ayrı karakter varmış gibi görünse de, aslında tek bir karakter vardır ve de bu I. şahıs(ben) anlatıcıdır. Öykünün tümüne yayılan bir iç

yansıtmayla, dışarıdaki bir kadının bedeninde ölüm isteğini somutlaştırmakta ya da ölüm isteği dışarıda bir kadın yaratılarak belirgin hale getirilmektedir.”<sup>205</sup> Gerçek veya hayal, her iki kadın da ev içine mahkûm kadınlardır. Karşı penceredeki kadın ya intihar ederek ya da yeniden ev yaşantısına dönerek ölmeye devam edecektir:

“Onu öylece alıp götürdüler.

Yemek odalarında,

Mutfaklarda,

Sandık odalarında

Gene bağirtacaklardı

Yarın terasa çıkıp çamaşır asacaktı,

Görecektim yüzünü gene,

Çilli kollarını,

Çamaşırlarını,

İplerini” (YS, s.35-36). Karşı penceredeki kadın intihar edemez ve ev içine geri döner. Hikâyenin sonunda anlatıcı kadın intihar eder.

“Sedef Kakmalı Ev”in tükenen Nurperi’sinin ardından yeni bir tükeniş hikâyesine tanık oluruz. Bu kadın da ev içine hapsolmuş ve evin dışına çıkamayan bir kadındır. Onun bu hayattan tek çıkışı intihardır. İntihar, aynı zamanda kendi tercihini yansıtan bir eylem olması yönüyle de onu “birey” yapacaktır. Yani kendisi olabilecek ve ev içinin fark edilemeyen bir varlığı olmaktan çıkıp herkes tarafından fark edilecektir. Bedia Koçakoğlu, Sevim Burak’ın kadın kahramanlarının görünmeişlerini şöyle ifade eder: “Yazarın öykülerindeki kahramanların özellikle kadın kahramanların çoğu, varlığı yoklukla sınanmış, yokluğa yakın kişilerdir.”<sup>206</sup> Nurperi Hanım’da hikâyenin sonunda yok olur. Hikâye boyunca kadının ev dışındaki yaşamla tek ilişkisi, onu dışarıya davet eden Yeşil Şapkalı Adam’dır. Ancak bu istek de geri çevrilir ve anlatıcı intihar eder.

<sup>205</sup> Özkök, Seher, *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak’ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2014, s.49.

<sup>206</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli....*, s.99.

Kitaba adını veren “Yanık Saraylar” adlı hikâyede karşımıza çıkan Daktilo Kız, Burak’ın eserlerini daktiloya çeken gerçek bir kişiden hareketle kurgulanan gerçek bir kişidir. Nilüfer Güngörmüş: “Sevim Burak’ın hikâyelerini daktiloya çeken Nebahat Hanım, İstanbul Ticaret Odası’nda sekreterdir, ya da o zamanlar söylendiği biçimiyle daktilodur. Sevim Burak’ın aynı yerde çalışan ablası Nezahat Çelik’in yakın arkadaşdır”<sup>207</sup> der. Daktilo Kız’ın geçmişi net değildir, tıpkı Zembul ve Nurperi gibi. Geçmişsiz olmak ya da tahrip edilen bir geçmişe sahip olup geçmişsiz bırakılmak Burak’ın kadınlarının taşıdığı ortak özelliklerden biridir. “Yanık Saraylar”

Hikâye[si] nin kahramanı olan hiç evlenmemiş daktilo kız [da] kendisine soylu bir geçmiş yaratmak için, yine *Tevrat*’tan bir hikâyeyle, doğar doğmaz bir sepete konup nehrin azgın sularına bırakıldığını, Fulya Teyze’nin onu bulup yanına aldığını hayal eder. Ne var ki alındığı saray yanar (belki kendi öfkesidir onu yakan). Azgın suların kurtulmuş ama azgın alevlerle başa çıkamaz. Her şeyini kaybeder, geriye sadece hayaller kalır.<sup>208</sup>

Daktilo Kız geçmişsiz biridir bu yüzden durmadan kendi geçmişini kurgular. Soylu bir geçmişe sahip olma arzusunda, bir aidiyet kaygısı yaşar. Ancak ne geçmişe aittir ne de bir geleceği olur.

“Büyük Kuş”, hikâyesinin kadın kahramanı kaybettiği sevgilisinin veya eşinin peşinden teselliye kendini içkiye vermekte bulan, sokaklara düşmüş bir kadındır. Kadın kaybettiğini, Kent adında birinde bulmaya çalışır. Burak’ın kullandığı bu isim akla şehirlerin ve erkeklerin kadınlar için “tekinsiz” olma ihtimallerini getirir. Bedia Koçakoğlu bu “Kent” adını şöyle yorumlar: “Kocasını ölümüyle birlikte hayatı kararan kadın teselliye kentte arar. Kent isimli bir sevgili edinir. Aslında burada Kent, toplumu simgeler. Kadını hayata tutunma çabaları içerisinde karşılaştığı erkekleri, kadınları kim bilir belki de kendine benzer çocukları simgeler.”<sup>209</sup> En nihayetinde toplumda, şehirde karşımıza erkek kimliğiyle çıkar. Davranışlarıyla toplumun dışına itilmiş bu kadının, dışlanmışlığının nedeni de tam da bu eril kimliktir. Kadın kahraman ise bu eril kimliğin karşısında durarak, erkeklerden bir şey beklemediğini belirtir. **“Kimseden bir şey beklemem dedi. Senden de... Ben erkekleri sevmem... Bir hayat yolcusuyum. Nereden gelip nereye gittiğimi söyleyemeyeceğim... Sadece**

<sup>207</sup> Güngörmüş, *A’dan Z’ye Sevim...*, s.15.

<sup>208</sup> Güngörmüş, Nilüfer, “O Bilhassa Kendini Belli Etmedi”, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak* (Ed. Filiz Özdem), YKY, İstanbul, 2013, s.9.

<sup>209</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli...*, s.185.

**koşuyorum yolu ben kendim buluyorum...**<sup>210</sup> (YS, s.98) diyen kahraman diğer hikâyelerdeki kadınlardan farklıdır. Onlar gibi beklentiler üzerine kurulu bir hayatı yoktur. Ancak erkek şiddetine uğramaktan o da kurtulamamıştır. Yatağa birlikte girdiği erkeğe “[ü]ç gündür aramızda bir şey olamıyor” (YS, s.99) dedikten sonra erkek tarafından öldürülür. Bu ölümün sebebi ise iktidarsız olduğunu erkeğe fısıldamasıdır.

“Büyük Kuş” hikâyesinde yazar dilbilgisi kurallarının dışına çıkarak yeni kurallar belirlemiş gibidir. Noktalama işaretlerinin görevlerinin değiştirilmesi, büyük harf küçük harf kullanımı, şiirsel dil ile yazar mevcut kuralları altüst eder. “Bu bağlamda, “Büyük Kuş” öyküsü, eril iktidarın söylemini ve onun kurallarını kullanmayı reddeden, bu iktidar tarafından sindirilmiş, yok sayılmış kadınların sesini hâkim dilde çeşitli oyuklar açarak duyurmaya çalışan bir eser olup, bu özellikleriyle de minör edebiyatla paslaşan bir yapıdadır.”<sup>211</sup> Zira Burak’ın eserlerinde kullanılan dil sadece azınlıkların sesi değil aynı zamanda eril kodun dışına itilen kadın söyleminin sesidir. “[Ö]yküler biraz dikkatle incelendiğinde, dile yapılan müdahalelerin içerikten bağımsız olmadığı; dil ile içeriğin bu eşzamanlı kullanımının kadının toplumdaki konumundan Osmanlı kültürünün yok oluşuna ve ‘öteki’nin toplumdaki konumuna kadar birçok meseleyi irdelediği açığa çıkar.”<sup>212</sup> Yazar, “öteki”yi anlatırken dilde de ötekileşme yoluna giderek, mevcut yapının dışına çıkmayı tercih eder. “[M]inör-azınlık oluş’ ile ‘kadın oluş’ arasında bir paralellik vardır ve erkeğin ‘majör’ olduğu eril tarih ve kültürde, kadın ‘minör’leştirilerek ötelenmiş ve azınlık konumuna itilmiştir. İşte tam da burası, feminist eleştiri ile minör yazının örtüştüğü temel noktayı oluşturmaktadır.”<sup>213</sup> İkisi de ötekinin, iktidar tarafından tahakküm altına alınanların sesidir.

Yazarın annesine atfettiği “Ah Ya Rab Yehova”nın kahramanı Zembul, Müslüman bir erkekle evliliği tercih edip ondan çocuk doğuran Yahudi bir kadındır ve Yahudi geleneklerine göre bir günahkârdır. Zira hem Müslüman biriyle beraber olduğu için bir Yahudi olarak kuralları çiğnemiş hem de evlilik dışı bir ilişki yaşayarak toplum

---

<sup>210</sup> Alıntı eserin orijinalinde bold yazıldığı için, Sevim Burak’ın vurgulamak istediği anlama bağlı kalınmak amacıyla, metinde de aynı şekilde yazılmıştır.

<sup>211</sup> Arslan, Ahmet Duran, “Ters Akıntının Açtığı Oyuk: Sevim Burak’ın “Büyük Kuş” Adlı Öyküsünü Feminist Eleştiri ve Minör Edebiyatın Potansiyel Paslaşmaları Üzerinden Okumak”, *Söylem Filoloji Dergisi*, C.1, S.2, Aralık 2016, s.182.

<sup>212</sup> Özkök, a.g.e., s.39.

<sup>213</sup> Arslan, a.g.m., s.186.



kurallarını hiçe saymıştır. Zembul, bütün hikâye boyunca da adeta bu günahlarının bedelini öder. Bilal’le birlikte ve hamiledir ancak Bilal, ne onunla evlenmeyi ne de çocuğu doğurmasını ister. Bilal’le Zembul’ün bitmek bilmeyen tartışmaları ve huzursuzlukları Zembul’le saçlarını yoldurtacak derecede sinir krizleri geçirtir. Zembul, Burak’ın çok geç dönemlerde anlamaya başladığı annesinin çılgılığı gibidir. Zembul de Burak’ın annesi gibi Müslüman biriyle evlenmiştir. “Sevim Burak ve kadın kahramanları, düş görerek ve unutulmuş olanı yakalamaya çalışarak gerçekliği kurmaya çalışmaktadırlar. Kadınlar, yaşamın dışında hissederler kendilerini. Mutsuzlukları buradan gelir ve aşklarında umut yoktur.”<sup>214</sup> Bilal’e âşık olup onunla evlenmek isteyen Zembul aşka dair bir coşku taşımaz, Bilal Bey için ev içindeki herhangi bir varlıktan öte anlam taşımayan Zembul çaresiz eli kolu bağlı, kaderine boyun eğmiş bir kadındır. Bedia Koçakoğlu, bu kadın tipinin büyük oranda *Tevrat*’tan esinlenerek kurgulandığını ifade eder:

Öykülerinin hemen hepsinde *Tevrat*’a çeşitli açılardan öykünen Sevim Burak’ın “kadın” a bakışı kutsal kitap üzerinden görülmelidir. *Tevrat*’a göre kadın erkeğin kürek kemiğinden yaratılmıştır. Yaratılışı bile erkeğe bağlı olan kadının *Tevrat*’a yansıyan en önemli özelliği ayartıcı ve yoldan çıkarıcı olmasıdır... Bu kutsal kitapta âdeta lanetlenmiş bir varlık olarak görülen kadın, Burak’ın öykülerinde de günahkârdır ve alacağı bütün cezaları hak etmiş gibidir. Sanatçının kadınları da tıpkı *Tevrat*’ın kadınları gibi eşlerine muhtaç, her türlü zulmü hak ettikleri için muhatap olan, zaman zaman ayartıcı, zaman zaman günahkâr ve mutsuz tiplerdir.<sup>215</sup>

Zembul de Müslüman biriyle evlendiği için bir günahkârdır. Musevi inancına göre başka inançtan biriyle evlenmenin cezası yakılmaktır. Zembul’ün sonu da böyle olur Bilal’in evi ateşe vermesiyle yanar.

*Yanık Saraylar*’ın son hikâyesi olan “Ölüm Saati”nin kadın kahramanı da Burak’ın diğer kahramanları gibi ev içine mahkûm edilmiş ev dışında herhangi bir mekânı tanımayan bir yabancıdır. “Kimseyi görmem- Sokağa çıkmam- Hiçbir - bildiğim Yok - Yakında olursa O’nu görürüm - Konuşursa O’nunla birlikte konuşurum - Etrafı taş duvarlı bir köşk içerisindeyim...” (YS, s.168-169) diyen kahraman yalnız, çaresiz ve kısıtlanmış bir bireydir. Kadın kahraman aynı zamanda köpek saldırısına

<sup>214</sup> Arık Kırtıl, Gonca, “Feminist Edebiyat Eleştirisi Açısından Sevim Burak”, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2012, s.150.

<sup>215</sup> Koçakoğlu, Bedia, “Dil ile Şiir Arasında Tevrat ve Sevim Burak”, *Notos Öykü*, S.65, Ağustos-Eylül 2017, s.48.

uğradığı için ayağından sakatlanmış ve uzun süre yatağa mahkûm kalmıştır. Burak'ın diğer kahramanları gibi yaralı ve çaresizdir.

Sevim Burak'ın kadın kahramanları yersiz yurtsuz kendilerine ait sığınılacak bir alan arayan kadınlardır. Nurperi Hanım, metin boyunca kendisine ait bir ev ister, Daktilo Kız kendisinde aidiyet duygusu oluşturacak bir geçmiş ister, Zembul nikâh kıymak ister, “Pencere”nin kadın kahramanı ev içinin insanı boğan yapısında sıyrılmayı, bulunduğu huzursuzluktan bir şekilde (intihar bile olsa) kurtulmayı ister, “Büyük Kuş”un kahramanı ise ait olabileceği bir yer ister. Aidiyet ve mülkiyet kavramlarının büyük oranda erkek merkezli konumlandığı bir kültürde kadınlar bu talepleri için erkeklerle mücadele etmek zorunda kalır. “Sevim Burak'ın kadın karakterlerinin hepsi, yalnızlık, öteki olmak, mutsuzluk, ölüm, tükenmişlik duygusu etrafında birleşir. Bunlar marjinal bireyler olarak görülebilir ya da bugüne bir karşılık bulmadıkları düşünülebilir. Fakat bu karakterleri sınıfsal özelliklerinden ve etnik kökenlerinden soyduğunuz zaman ortada kalan, saf bir kadınlık durumudur. Bu noktada Sevim Burak metinlerinin güncelliğini yitirmeme nedeni açıklanabilir.”<sup>216</sup> Sevim Burak'ın hem iyi bir gözlemci olması hem de mutsuz evlilikleri, hasta olduğu dönemde kocasının ailesi tarafından evden atılması, yaşadığı ekonomik sıkıntıların rahatsızlığının ilerlemesine neden olması düşünüldüğünde yazarın ne için ev içlerini kadınlar için, buhranlı yerler olarak gösterdiği daha net olarak anlaşılır.

Sevgi Soysal rahat bir çocukluk ve gençlik dönemi yaşar. Ailesi kız çocuklarının eğitimiyle de yakından ilgilidir. Ailede bir erkek tahakkümü de söz konusu değildir hatta Sevgi Soysal “kendine gelen aşk mektuplarını babasının çok rahat görebileceği yerlere”<sup>217</sup> bırakmakta da herhangi bir sakınca görmez. “[G]enç çocukların Gönül'e ilgi duymaya başladığı yıllarda Sevgi daha çocuk sayılır. O da ablası gibi bir an önce genç kız olmak ister.”<sup>218</sup> Babası sadece Sevgi'nin mektupları çeşitlenmeye başlayınca rahatsızlık duyar. Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu gibi Ankara'da yaşar, birkaç yıl arayla aynı okullarda okur ancak Soysal, erkeklerle olan ilişkileri kıyaslanmayacak derecede sorunsuzdur. Daha rahat bir aileye sahip olan, iyi

---

<sup>216</sup> Belkıs, Özlem, “Sevim Burak'ın Oyun Metinlerinde Kadınlar”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 2010/0 (14), s.32.

<sup>217</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.33

<sup>218</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.32.

koşullarda yaşayıp güzel giyinen, renkli gözleri ve sarı saçlarıyla ilgi çeken bir kadın olan Soysal'ın cinsiyetlenme süreci daha sancısız geçmiştir denebilir.

Sevgi Soysal henüz bir üniversite öğrencisiyken tanıştığı Özdemir Nutku ile yine üniversite yıllarında, ailesinin tüm karşı çıkışlarına rağmen, evlenir. Çift bir süre sonra Özdemir Nutku'nun eğitimi için Almanya'ya gider. Bu dönem Sevgi'nin gelişimini etkiler. Sevgi Soysal bu yıllarda ilk çocuğu olan Korkut'u doğurur. Ancak önceleri bu evliliği şiddetle isteyen Sevgi Soysal zamanla Özdemir Nutku'dan uzaklaşacaktır. Soysal evliliği bir tür özgürlük olarak görür. Ailesinin eve giriş çıkış saatlerine karışmayacağı bir hayatı olacaktır. Ancak evliliğin ilerleyen yıllarında Sevgi'nin özgürlüğünün önündeki asıl engel evliliğin kendisi olacaktır.

Sevgi Soysal'ın kadın konusu ekseninde yazdığı eserleri dünyada ikinci kuşak feminist hareketin başladığı yıllar olan 1960'lı yıllara denk gelir. “Simon de Beauvoir, Sartre ve Camus gibi yazarları da yakından takip eden Sevgi Soysal, Bu isimlerle olan yakınlığı arttıkça varoluşçu edebiyatın kapısını biraz daha aralamış ve bir harman olarak ilk öykü kitabı *Tutkulu Perçem*'i 1962'de ortaya çıkarmıştır.”<sup>219</sup> Dahil olduğu edebi kuşağın varoluşçu çizgisini devam ettiren Soysal aynı zamanda kadın sorunları karşısında da yıllar içinde daha belirgin bir hal alan bir farkındalık ortaya koyar. Sevgi Soysal'ın TRT'de hazırladığı “Venüs'ün Kadınları” adlı program da sanatçının kadın duyarlılığını göstermesi bakımından önemlidir. İlk yayını da Soysal'ın kendisi tarafından sunulmuş olan programda kadın sorunları ironik bir şekilde ele alınır.

12 Mart'ın ağır koşullarında cezaevine giren, başından iki tutukluluk geçen, sürgüne gönderilen Soysal, hem 12 Mart sürecini hem de bu sürecin kadınların özelinde ne anlam ifade ettiği anlatmaya çalışır.

Türk edebiyat eleştirisinde, farklı vurgulamalar ve değerlendirmelerle Sevgi Soysal'ın eserlerinin iki temel noktası vurgulanır: O, bir yandan daha çok 'kadınların sorunlarına' ve aşk ilişki problemleri gibi, kadınsı duygularla analiz edilen konulara ilgi gösteren bir yazar olarak görülmekte, ama diğer yandan da 12 Mart 1971 askeri darbesinden sonraki politik edebiyatın belli başlı temsilcilerinden biri olarak da sayılmaktadır.<sup>220</sup>

<sup>219</sup> Süphandağ, Güzel Zeynep, “Sevgi Soysal'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme”, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale, 2017, s.12.

<sup>220</sup> Furrer, Priska, *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa* (Çev. Yasemin Bayer), Papirüs Yayınları, İstanbul, 2004, s.192.

Tutukluluk sürecinde kadınların maruz kaldığı koşulları gözlemleyecek ve özellikle tutukluluğunun ardından kadın hakları konusunda duyarlılığı artacaktır. Erdal Doğan, bu sürecin nasıl gelişim gösterdiğini şöyle ifade eder:

Gerek tutukluluğunda gerek sürgünde bir 'komünist kadın' olarak başından geçenler, yenilir yutulur cinsten değildi. Kendisi bir yere kadar sıkıntılı günlerden kurtulmuştu. Ama hâlâ yaşayanlar vardı. Üstelik daha da kötüsünü. Sevgi'nin 1973'ten itibaren kadınların örgütlediği hemen her eylemde bazen gazeteci bazen konuşmacı olarak yer almasının nedeni buydu. Çünkü 12 Mart, en çok da kadınların canını yakmıştı. Dolayısıyla kendini 'taraf' olarak görüyordu. 'Saf'ını biliyor, o safın uzağında durmayı hiç düşünmüyordu.<sup>221</sup>

Sevgi Soysal'ın teorik altyapısı, bireysel zulümleri deneyimlemesinin ardından yaşam pratiğine dönüşür ve onu bir tür kadın hakları aktivisti yapar.

Yazar, tanıdık kadınlardan, bazen kendisinden bazen de yakın çevresindeki kadınların hayatlarından, yola çıkar. *Şafak*'ta anlattığı Oya karakteri yazarın kendisine benzerken, *Yürümek* romanın Ela'sı ise yakın arkadaşı olan Ela Güntekin'inden esinlenerek kurgulanmıştır hatta Ela Güntekin'in sevgilisi, tiyatro sanatçısı Mehmet Keskiner de aynı isimle romanda karşımıza çıkar. Soysal *Tante Rosa*'da ise annesinin ailesine yönelir. Daha küçük yaşta yitmiş olduğu aile hikâyesinde, toplumsal kuralları hiçe sayarak kendisi olan kadınların hikâyelerine yer verilir. Soysal'ın anneannesi ile teyzesinin hayatından yola çıkılan bu eserde "Tante Rosa karakteriyle yazar, bir kadının hayalperestliğini, yalnızlaşmasını, yabancılaşmasını, başkaldırısını, yerleşik düzene uy(a)mayışını feminist bir tutumla verir bizlere."<sup>222</sup> Tante Rosa, eril zihniyetin kadına dayattığı bütün rollerden sıyrılarak eşini ve çocuklarını bırakıp, kendi hayallerinin peşinden koşan bir kadındır. Aile hayatından kaçış, Rosa da bilinçli bir davranış olmamakla beraber ataerkil toplum yapısını delmesi ve bireyleşme yolunda atılan ciddi bir adım olması yönüyle feminist bir davranış olarak değerlendirilebilir. "Sevgi Soysal, 'ama', 'rağmen', 'keşke'lerle kaderi pekiştiren kadının toplumsal tutsaklığını perdeleyen tümceler kurmaz. Gitmek, bırakmak, terk etmek, özgürlüğün olmazsa olmaz koşuludur. Hayatla, düzenle, ev içleriyle başkalarıyla hizalanan kadınca varlığı, kimi avazlı, kimi alaycı, kimi şakacı bir sesle durmadan sorgular."<sup>223</sup> Soysal'ın kadın konusundaki bu tutumu çok erken yaşlarda

<sup>221</sup>Doğan, a.g.e., s.203.

<sup>222</sup> Çevirme, Ali Emir, "Sevgi Soysal'dan Sıradışı Bir Kadın Portresi: Tante Rosa", *Roman Kahramanları*, Nisan/Haziran, 2011, s.48.

<sup>223</sup> Şahbenderoğlu, İpek, " 'Adamlar, Kadınlar ve Duvarlar': Eril Kentin Tepelerinde Tutkulu Perçem", *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.39.

şekillenmeye başlamış olacak ki annesinden duyduğu aile hikâyesinde, kadınların kaçıışı da onu çok etkilemiştir. Soysal da hem Özdemir Nutku ile olan evliliğinde hem de Başar Sabuncu ile olan evliliğinde terk eden taraf olmuştur.

Sevgi Soysal, tutuklu bulunduğu dönemlerde cezaevinde karşılaştığı kadınların hayatlarını gözlemler ve onların hikâyelerine de eserlerinde yer verir. Bu kadınlar herhangi bir politik görüş etrafında halkalanan kadınlar değildir. Soysal, neredeyse toplumun her kesiminden kadının hikâyesine ve türlü kadınlık hallerine yer vermiştir:

Sevgi Soysal'ın öykülerinde ve romanlarında değişik, yeni kadın tipleri görülmektedir. Hapislik yıllarındaki kadınlar koğuşunda birlikte yaşadığı genç kızları ve kadınları kendine özgü bir düzen içinde tiplştirmiştir. Çoğu aydın genç kızlardan oluşan bu kadın tiplerinde erkek egemenliğine karşı çıkan tiplerle karşılaşırız. Yaşama, kadın sorunlarına eleştirel bir gözle bakmış ve bunu yapıtlarında ortaya koymuştur. Toplumsal çevre ile kişilerin bireysel çevresi, ortamı, çok ölçülü olarak anlatılmıştır, sergilenmiştir yapıtlarında.<sup>224</sup>

Sevgi Soysal'ın herhangi bir ideolojik harekete mensup olmayışı ondaki kadın algısının yelpazesini de genişletmiş, eserlerinde sadece devrimci ahlakla yetişen 12 Mart döneminde cezaevlerine düşen kadınlara değil, kocasıyla bir olup aşğını öldüren kadınlara, kocasını asla sorgulamayacak denli ataerkil fikirlerle donatılmış kadınlara, çadır gösterilerinde tahrik edici küfürler savurup dans eden kadınlara, çocukları için kocaları için yaşayan kadınlara da yer vermiştir.

*Şafak*, romanının otobiyografik kahramanı Oya, Soysal gibi tutuklanıp, sürgüne gönderilmiş bir küçük burjuvadır. Geride bıraktığı bir evliliğin olması ve onu bekleyen bir çocuğun olması yönüyle de Sevgi Soysal'la uyuşmaktadır. Zira Sevgi Soysal da tutuklandığında oğlu Korkut annesiz kalmıştır. “Sanki Oya, Sevgi Soysal tarafından da, *Yürümek* romanının Ela'sı, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nun Sevgi Soysal'ı, *Barış Adlı Çocuk*'taki öykülerin isimsiz anlatıcısı ile aynı kişi olarak kabul edilmektedir ve okurla Oya'nın geçmişi üzerinde gizli bir anlaşma yapmış gibidir.”<sup>225</sup> Hatta Oya da Soysal gibi sürgünlüğünü bir otel odasında geçirmiş, zaman zaman oradaki bazı aile evlerine misafir olmuş ve romanın esas olayı olan “baskın”ı o da yaşamıştır.

*Şafak*'ta Oya, misafir olarak gittiği evde erkeklerle aynı sofrada otururken, Gülşah ve Ziyet sürekli çalışan ve sofrada oturanlara hizmet ederek onları memnun

<sup>224</sup> Uyguner, Muzaffer, *Sevgi Soysal: Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2002, s.15.

<sup>225</sup> İdil, A. Mümtaz, *Bir Sevgi'nin Öyküsü*, Kavram Yayınları, İstanbul, 1990, s.128.

etmeye çalışan bir pozisyonudur. Oya'yı rahatsız eden bu duruma bir de Ekrem'in bakışları eklenir: "Sıkıcı Ekrem'in varlığı, rahatsız edici. Oya'yı akşamın başından beri tedirgin eden havayı daha da boğuyor Ekrem. Oya'ya da kötü kötü bakıyor. 'Bunca erkeğin arasında bu kadının ne işi var'" (Ş, s.51). Evdeki kadınların durumu Oya'ya rahatsızlık verirken, Ziyet ve Gülşah Oya'yı kendilerinden farklı görüp bu farklılığı baştan kabullenmiş gibidirler. Oya bunları düşünürken Gülşah'ın tek derdi sofradaki erkeklerin karnını doyurarak onları memnun etmektir: "Yemeği iştahla çiğneyen erkek avurtlarını seyretmek, görevini yapmışlık duygusu verir Gülşah'a. İşte tam bu seyre hazır olduğunda açılıverdi kapı. Şaşırdı Gülşah. Sanki köfteler iyi pişmemiş, sanki sofrayı erkeklerin önüne zamanında sürmemiş, sanki eline bakan mideleri aç komuşçasına suçlu suçlu bakakaldı kapıya" (Ş, s.35). Ziyet ve Gülşah, Oya'nın kendilerinden farklı bir kadın olduğunu daha baştan benimsemişlerdir, hatta bu başkalık üzerine düşünen ve bundan rahatsızlık duyan tek kişi Oya'dır. Oya'yı baskın anına kadar rahatsız eden iki durumdan birincisi, Almanya- Adana arasında ticaret yapan, "Almanya'da her kadının kendisine tutulduğunu anlatıp beşinci sınıf orospulardan başkasına el değdirmeyenlerden bu" (Ş, s. 51) diye nitelediği Ekrem'in bakışları, diğeri ise Gülşah'la Ziyet'in sofranın dışında konumlanmalarıdır. "[B]u akşam, Ziyet'le Gülşah'tan tümüyle kopuk, onların dışında sürdürülen sofrasohbetine katılamıyor. Bu iki kadını yok saymak, onlara sırtını dönmek ayıp kaçacak. Sohbetin, sofranın havasında sıkışıp kalmış yarı kadın, yarı erkek bir yaratık gibi acı çekiyor. Bir an kalkıp Gülşah'la Ziyet'in yanına gitmek istedi, sonra onların da sofraya oturmalarını sağlamayı umdu, ama iki davranışının da sırtacağı korkusuyla vazgeçti" (Ş, s.36). Bu durum konuk-ev sahibi ilişkisinden ziyade, burjuva-halk ayırımına işaret eder. Burjuva kesime veya aydın sınıfa dahil olan kadınlar "kadın" üzerine söz söyleme hakkına sahipken halktan kadınlar "kadın hakları" konusunda kültürel bir birikime ulaşma fırsatı dahi yakalayamaz. Soysal bu ayrımı verirken mevcut farklılığı trajikleştirmeden ortaya koyma çabası içindedir. Zira Soysal'ın kendisi de Adana'da sürgündeyken bu tür geleneksel Anadolu ailesi veya işçi aileleriyle bir araya gelmiş, böyle ailelere konuk olmuş ve Gülşah'la Ziyet gibi kadınların hayatlarını gözlemleme fırsatı bulmuştur.

Romanda, küçük burjuva kişiliğiyle tanıtılan Oya, "kadın olma" bilincine sahipken, proleter sınıfın mensubu olan Ziyet ve Gülşah, bu bilinçten bihaber

kadınlardır. “Ziyet ve Gülşah’la Oya’nın ayrılığı daha da belirlendi Ekrem’in gelişyle. Ziyet de, Gülşah da Oya’nın başkılığını baştan kabullenmişler, bilinçsizce onu kendilerinden ayrı, hatta üstün biri saymışlardı. Oya hoşlanmıyor bundan, ama bunun kolay değışmeyecek bir gerçek olduğunu biliyor” (Ş, s.51). Mustafa’nın anılarıyla okura tanıtılan Güler ise sınıfsal anlamda bir tür arada kalmışlık durumunda kaldığı için ki “kadın olma” kültürü konusunda da arada kalır. Eğitilmiş bir kadın olma yolunda ilerlerken, Mustafa ile evlenip eğitimi yarıda bırakmış, politik duruşundan da uzaklaşarak, fotoroman okuyan, meraklı bir kadına dönüşmüştür. Ancak bu dönüşümden rahatsızlık duyup, bir tür sinir patlaması yaşasa da kısa bir süre sonra kendisine dayatılan ev kadınlığı rolüne teslim olur.

Güler, Mustafa’nın üniversite yıllarında tanışıp, aşık olduğu ve aynı politik düşünceleri paylaştığı bir kadındır. Üniversitede tanışan Güler ve Mustafa evlenir ve Mustafa’nın öğretmenlik yapmaya başlayacağı Urfa’ya yerleşirler. Ancak bu dönemde Mustafa Güler’e karşı davranışları büsbütün değışmeye başlar. Sol görüşlü olan Mustafa’nın Güler’e karşı tutumu klasik ataerkil bir tutumdan farksızdır. Mustafa’nın Maraşlı akrabalarının kadınlara karşı takındığı tavrın Mustafa’yı da etkisi altına alması Güler’i huzursuz eder. “Maraşlıların önem verdiği Güler’in kocasına nasıl hizmet ettiği. Saçımı süpürge edeyim, senin kölen olayım istiyorlar” (Ş, s.25) diyen Güler, Mustafa’nın devrimci kimlikle ataerkil kimlik arasında bocalayan tavrının kurbanı olan bir kadındır. Zira, Güler’in İstanbul’da alışkın olduğu sosyal hayatı evlenip Urfa’ya yerleşmesiyle elinden alınmış ve özgürleşebilmesi Mustafa’nın ona sunacağı bir lütfâ dönüşmüştür. “Güler’in istediği, Mustafa’nın kendisini Maraşlılara karşı desteklemesiydi sadece. Daha doğrusu eski Güler’i onlara rağmen korumak, sürdürebilmek için, Mustafa’nın yardımını beklemiş ve galiba bulamamıştı” (Ş, s.25). Soysal, Güler üzerinden ataerkil kimliğinden sıyrılamayan devrimci erkek kimliğini eleştirir. Bu erkek tipi fikirsel olarak kadın kimliğini devrimci mücadeleden ayrı düşünmezken pratikte ataerkil bir erkekten farklı bir davranış göstermeyen erkektir.

Mustafa’nın eşi Güler’e karşı üniversitede takındığı tavrın evlendikten sonra büsbütün farklılık göstermesi de onun Mustafa özelinde kadın konusunda kendisiyle çelişen devrimci erkeklere yapılan bir eleştiridir. Soysal bu çelişkileri sonradan vicdan azabı olarak Mustafa’nın karşısına çıkarır. Tutuklu bulunduğu günlerde Güler’le yaşadığı tartışmaları durmadan hatırlamakta ve haksızlıklarını fark etmeye

başlamaktadır. ““Sen de senin Maraşlıların kadar geri kafalısın, bu kafayla hiçbir şey başaramazsın!” Evet, ‘başaramazsın’ demişti. Bunu nasıl oldu da Selimiye’de hiç aklıma getirmedim? Peki, ben ne yaptım? Ya sövmüş, belki de tokat atmıştı Güler’e. Bunu da hatırlamak istemiyor” (Ş, s.27). Hatırlamak istemediği şey, kadına şiddet uyguladığı sahnedir. Böylelikle klasik ataerkil imajın dışına çıkamadığını gösteren Mustafa, bu yönünü fark ettikçe, kendisi bile rahatsızlık duymuştur.

Bu hikâyenin daha gerisinde kalan bir diğer hikâye ise Ali’nin maddi yetersizlikler yüzünden okula gönderilmeyen kızının hikâyesidir. Ali, yeğeni Mustafa’yı okutabilmek için kızını okula göndermemiştir. “Evde okuyan var diye, büyük kızını ortaokula göndermemiştir. O zaman Mustafa doğal karşılamıştı bunu. Okutulacaksa erkekler okutulur. Oğul sahibi olanın gücü yetmezse, amcalar, dayılar, oğlanın okuması, evlenmesi ya da askerliği için yardım ederler. Güçler birleşecek özellikle oğullar için. Oğullar umut, tek umut çünkü” (Ş, s.29) Mustafa bu durum karşısında bir mahcubiyet içerisinde ancak bu durumu telafi etmek için aklına gelen çözüm önerisi de Ali’nin küçük oğlu Hasan’ın eğitim masraflarını karşılamaktır. Çünkü kadının eğitimi, asla erkek eğitimi kadar ehemmiyetli değildir onlar için. Bu ataerkil görüş, aydın bir birey gibi yansıtılan Mustafa için de değişmez. Mustafa’nın Güler ve Ali’nin kızının durumları karşısındaki tavrı, dünya görüşü ayırt edilmeksizin kadına bakıştaki eril zihniyeti yansıtması yönüyle önemlidir.

Sorgu bölümüyle beraber Soysal kamerayı devrimci kadınlara ve tutukevindeki diğer kadınlara çevirir. Anarşist yuvası olarak basılan evden alınıp, Zekâi Bey tarafından sorguya çekilen Oya’ya sorulan ilk sorulardan biri, “Evli bir kadının, hem de çocuklu bir kadının, âlemin herifleriyle içmesini nasıl karşılırsınız, hanımefendi?” (Ş, s.84) sorusudur. Bu soru Oya’ya, toplumun evli bir kadın için belirlediği sınırı vurgulamak için sorulur. Egem Atik, tezinde bu durumu şu sözlerle yorumlar: “Zekai Oya’yı karşısına alır almaz ilk olarak evli ve çocuklu olup olmadığını sorar. Buradaki amaç, Oya’nın iktidarın dayattığı normlara uyan bir kadın gibi annelik ve eşlik kimliklerinin sınırlarının içinde kalmayışını yüzüne vurmak, onu “ahlaksız” ve “tehlikeli” olarak teşhis edip suçlu duruma düşürmektir.”<sup>226</sup> Bu sorgulamanın evrildiği boyuta iyice öfkelenen Oya, dayanamayarak “Orospulukla mücadele

<sup>226</sup> Atik, Egem, “Sevgi Soysal’ın Romanlarında Özne ve İktidar”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.97-98.



müdürlüğü mü burası?” (Ş, s.87) diye karşılık verir. Bu sorudan sonra Oya'nın yüzüne bir tokat iner. Bu tokatın tam da bu anda inmesi, romanda herhangi bir dolgu malzemesi değildir zira “[k]adının cinsel bir nesne olarak algılandığı ataerkil bir toplumda devrimci kadının suçu ikiye katlanıyor, çünkü onun böyle bir işe soyunması, erkeklerle bir arada harekete katılması, polisin gözünde onu yalnız siyasal bakımdan değil ahlaksal bakımdan da suçlu kılar.”<sup>227</sup> Kadın mahkûmlar sadece suçlandıkları fiillerin ve düşüncelerin değil aynı zamanda eril zihniyetin adeta bir suç olarak telakki ettiği kadınlığın da bedelini öderler.

Politik kimliğiyle öne çıkan ve sürgün olan bir kadın olan Oya, güvenlik güçlerinin gözünde de Ekrem'in gözünde de “orospu”dur. Çünkü o, onlar için en nihayetinde bütün kimliklerin ötesinde bir kadındır. Oysa polis Abdullah, benzer suçlarla yargılanıp cezaevinden yeni çıkmış olan Mustafa'dan çekinmektedir. Murat Belge de bu konuda şöyle bir yorum yapar: Oya, “Türkiye’de bir kadının erişebileceği “kurtulma” düzeyinin en sonunda. Ama bireysel bir durum olarak kalıyor bu. Kadına yapılan genel hakareten payını aldığı gibi (örneğin, polislerden hemen, “orospu” muamelesi görmek), genel eşitsizlik içinde kendi sivri yerinin tedirginliğini duyuyor.”<sup>228</sup> Oya'nın veya onun pozisyonundaki tüm kadınların maruz bırakıldığı bu problem elbette ki sınıfsal ve politik bir sorundan öte “kadın sorunu”yla açıklanmaya muhtaçtır. Kadınların mücadele gücü ancak eril iktidarlar tarafından belirlenen mücadele alanlarında fark edilmeye değerdir. “Toplumsal eril bellekte kadınlar milletin, vatanın, kültürün haysiyeti ve onurunun taşıyıcısıydılar. Diğer yandan bu rolleri üstlenmeyi reddedebilecek potansiyel tehlikeler oldukları için sürekli denetlenir, korunur ve kontrol edilirler. Eril ideolojinin en önemli kültürel kodlarından biri namus olduğu için denetim altındaki cinsellikleri, bedenleridir. Dolayısıyla erkekler şanlarına yaraşır tarihlerinde onurlarını kırıcı hiçbir şeye yer vermediklerinden, bu tarihte kadınların deneyimi ya yoktur ya da Kurtuluş Savaşı anlatılarında olduğu gibi yüceltilerek anlatılmıştır. Bu anlamda Sevgi Soysal'ın metni ayrıksı bir ses olarak kolektif bellekte yerini alır.”<sup>229</sup> Çünkü Soysal'ın metnindeki kadın, kutsallık atfedilen milli mücadelenin değil aksine öcüleştiren devrimci

<sup>227</sup> Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.22.

<sup>228</sup> Belge, Murat, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.226.

<sup>229</sup> Timuroğlu-Bozkurt, Senem, “Dişil Kahkahanın Devrimci Gücü: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu”, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.156.

mücadelenin bir parçasıdır. Tam da bu gerekçeyle devrimci erkekten daha büyük bir suça teşebbüs ettiği düşünülür.

Soysal'ın değindiği kadın sorunlarından biri de “bedenin ötekileştirilmesi” sorunudur. Kadın bedenine yüklenen anlamlar, kadının bedenine yabancılaşması sorununu beraberinde getirmiştir. Ayıp, günah gibi toplumsal ve dini kabuller erkek bedenini yüceleştirip, erkekliği överken; kadın bedenine, baştan çıkarıcı, yasaklı, gizli ve küçük düşürücü anlamlar yükler. Kadın bedeninin, toplumsal makbullerin tesiriyle, kadınların kendisi tarafından da nasıl ötekileştirildiğine değinen Soysal, bu soruna romanının en bilinçli kadın karakteri olan Oya üzerinden yaklaşır. Oya sorgu sırasında regl olacağını hissederek,

Ya bu gece hastalanırsam? Bu korku, olabilecek tatsızlıkların hepsinden fazla ürkütüyor Oya'yı. Ne de olsa şartlanmışız. Bir vücudu bile, nice gizleri olan, utandırıcı bir şey gibi taşıyan kişi, çoğunluğun kavrayamadığı, ayıpladığı, kötü gördüğü düşünceleri, inançları nasıl savunabilir? Ya hastalanırsam bu gece? Ya şimdi hastalanmışsam? Pantolonunu incelemeye çalıştı. Göremiyor hiçbir şey. Az sonra, Abdullah beni burdan çıkarıp aydınlık bir yere götürdüğünde rezil olacağım. Benden orospu diye söz eden Abdullah'ın karşısında. Durumun utancıyla kendimi savunamayacağım (§, s.81.)

der. Bu durumun mahrem olarak nitelenip, kadını düşüren bir biyolojik güçsüzlük olarak algılanması romanın en bilinçli karakteri Oya'da bile kendisini gösterir.

Soysal kadınların uğradığı cinsel saldırıları da ele alır. Bu anlatım Oya'nın sorgu sırasında ifadesini yazması için odada yalnız bırakıldığında, masaya bırakılan copu görmesiyle başlar. Oya, sorgu sırasında copu görür görmez, Sema'nın hikâyesini hatırlıyor. Sema'ya işkence sırasında copla tecavüz edilmiştir. Anımsanan bu hikâyenin ardından Oya'nın savunmasını yazması için verilen kâğıda büyük harflerle “cop” diye yazması, 12 Mart sürecinde özelde kadınların yaşadığı trajedinin dışavurumudur. Oya da Soysal gibi cezaevindeki fiziki işkencelere doğrudan maruz kalmamakla beraber birçok hikâyenin tanığı olur. Oya'nın sorgu sırasında aldığı tehditler, duyduğu işkence hikâyelerinin korkusunu, ona yeniden yaşatır. Bu işkenceler ise özelde genellikle kadın tutuklulara yapılan cinsel işkencelerdir.

Oya, Adana'da İstanbul'dakilere, Ankara'dakilere benzer şeyler, yerler olduğunu biliyor. O zamanlar tiksinti ve dehşetle dinlemiş olduğu şeyler burada da mümkün, elle tutulur, yakın şimdi. El ayak parmaklarına bağlanan elektrik telleri, nasıl olurda bir türlü patlamayan yüreğin çırpınışı, özlenen ölümden, haince, bilerek irak tutuluş, kusmuk ve kan gölü ortasında kadınlıktan, insanlıktan çıkış, sonsuz bir yuvarlanış, aşağıya, daha aşağıya. Erkeklik organının yüklenebileceği en çirkin görevi yüklenen cop... (§, s.90)

Kadınların maruz kaldığı bu işkenceler, 12 Mart'ın cezaevi koşullarını kadınlar için daha katlanılmaz bir hale getirir.

Copu gören Oya'nın aklına ilk gelen şey Sema olur. Sema, muhtemelen *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'ndaki, Soysal'ın koğuş arkadaşı, Semra'dan yola çıkılarak kurgulanmış bir karakterdir. Çünkü hikâyeleri aynı olmakla beraber isimlerinde de sadece bir harf değişikliğine gidilmiştir. Yazar kendi anılarını yazdığı *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda Semra'nın yaşadıklarını şöyle anlatır: “Semra'nın durumu daha da kötü. Elektrikten-copa. Kadınlık organlarına yapılan işkenceler, ciddi aksamalar bıraktı vücudunda. Uzun bir süredir âdet görmüyor, çektiği sancılar da caba.”<sup>230</sup> *Şafak*'ta ise Soysal bu olayı Sema'nın ağzından aktarır: “Bak Oya... Aslında cinselliği doğal karşılarım ben. Yakın zamana dek bunu hiç büyütmedim, mesele de yapmadım. Gereği kadar önem verdim bu konuya. Aşırı kapalı, şartlanmış da değilim. Ama o üç herif, copu zorla makatıma sokmaya kalktıklarında, doğa da cinsellik de korkunç şeyler olarak göründüler gözüme. Cinsellik insanın en bayağı yanıymış gibi. Cinsellik olmazsa, beni döverler evet, elektrik verirler, tırnaklarımı sökerler... her ne ise... ölesiye acı çektirirler, acıdan delirtebilirler... Ama bunlar atlatılabilir, bunlarda sonra şimdi duyduğum tiksinti duyulmaz asla. Böyle utanılmaz.” (Ş, s.95) Soysal cinsel işkencelerin kadın bedeninde ve ruhunda bıraktığı hasarı Sema'nın sözleriyle verir okura. Sonradan Sema utancını yenecek ve bir uyanış yaşayacaktır. “Mahkemede, ‘Adalet Mülkün Temelidir’ cümlesine doğru kanlı külotunu sallayabilecek, “Bana işkence yapıldı,” diye haykıracak, saklanılası bir kirli çamaşıra dönüştürülmek istenen utancı, fırlatacak bir bumerang gibi.” (Ş, s.111) Sema'nın bu hamlesi feminist bir uyanıştır. O, bedeni üzerinden kendisine yaşatılan utancı yenerek, kendisine yapılanı haykırır. Ancak Soysal cop olayına bile tek yanlı bakmayarak, Sema'nın hemen ardından Menekşe'nin, “Güllük! Canını yediğimin güllüğü... Copunu yediğimin güllüğü, anam!” (Ş, s.97) sözlerine yer verir. Menekşe nerdeyse aynı muameleye maruz kalmış ancak bu durum Menekşe'de benzer hasarı yaratmamıştır. Soysal bu noktada, Simone de Beauvoir'ün de savunduğu, “kadınlığın cinsiyetten ziyade bilinçle oluşan bir durum olduğu” mesajını verir.

---

<sup>230</sup> Soysal, Sevgi, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.172. (Bu eser bundan sonraki dipnotlarda YBKK kısaltmasıyla gösterilecektir.)

Oya'nın merkez cezaevinde yattığı dönemde, çoğu erkekler yüzünden mahkûm olmuş kadınların hikâyeleri anlatılır: Kocasıyla bir olup aşğını öldüren Menekşe, polis dostu Abdullah'ı yaralayan, Genel Kadın Güllü, esrar kaçakçılığı yapan kocasının kendisine esrar taşıttığı, “İrkeğe sogri sormak dogri diyeldir...” (Ş, s.119) diyen Kürt Firdevs'in hikâyesi. “Şafak” bölümünde ise çingene kadınların hikâyeleri başlar. Soysal, yakası açılmadık küfürler eden Şerife, dans gösterisi yapan Ülkiye gibilerin hayatına da yer vererek adeta toplumun her kesiminden kadınların yaşantılarını belgeselleştirir: “O ‘kadın’ı kendi kadınlığının diliyle anlattı. Daha sonra çok iyi kadın yazarlarımız çıktı. Ama o, ‘kadın’ meselesini bir kadın yazar olarak ‘kadın meselesi anlatıyor’ gibi değil, yani kadın romanı yazarak değil, gerçekten öyle duyduğu için anlattı.”<sup>231</sup>Bunların her biri farklı bir kültürde yetişen, birbirinden bağımsız bilinç ve ekonomik düzeylerde olan ama bir şekilde erkek tarafından haksızlığa uğrayan, geri plâna itilen, sömürülen, dövülen, cinsel saldırıya uğrayan kadınlardır.

Tezer Özlü, Avusturya Kız Lisesi'nde eğitim görür. Çok erken yaşlarda arkadaşıyla beraber yurtdışına çıkar. 1960'lı yılların getirdiği özgürlük havasından etkilenmiş bir yazar olan Özlü'nün giyimiyle ve tavırlarıyla oldukça rahat bir kadın olduğu söylenir. Taşra hayatını bunaltıcı bulan yazar anne ve babasının meslekleri dolayısıyla çocukluk yıllarını taşrada geçirse de kendini fark etmeye başladığı yıllardaki adresi İstanbul'dur. Hilmi Yavuz (1936), Özlü için,

Türkiye'de daha feminizmin sözü bile edilmezken ve bir Victoria ahlakının neredeyse okuryazarları bile kuşattığı 1950'li yılların sonunda, kadını cinselliğiyle tanımlayan bir çevreye başkaldırıp üstüne üstüne giden odur. Daha mini eteğin ucu bile görünmemişken, 1960 yılında, iyiden iyiye mini bir etekle Beyoğlu'na çıkışını anımsayanlar var mıdır, bilmiyorum, ama ben buna tanık olmuşumdur.<sup>232</sup>

Paris'te Adalet Ağaoğlu'nun kardeşi Güner Sümer'le tanışır ve bir flört döneminin ardından evlilik kararı alır. 1964 yılında gerçekleşen ve sadece üç yıl süren bu birliktelik Özlü'yü mutsuz eder. Özlü evliliği ailesinin baskılarından kurtulmak, özgürleşebilmek için bir çıkış olarak görür ancak bu yolla da huzuru yakalayamaz. Özlü daha çocuksu ve heyecanlı bir aşk arayışındadır ama evliliği onun bu arayışlarına

<sup>231</sup> Baydar, Oya, “Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz”, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.259.

<sup>232</sup> Yavuz, Hilmi, “Mutti ile Hayalet”, *Tezer Özlü'ye Armağan*, Haz. Sezer Duru, YKY, İstanbul, 1997, s.26.

cevap olamamıştır. Öyle ki bu ilişkinin ikinci yılında, Güner Sümer'in Paris'te bulunduğu dönemde, yakın dostu Edgü'ye şu satırları yazar:

Tek başıma uyanınca hiçbir umutsuzluk duymadım. Tabi sevinç de. Yollarda dolaştım. İşe gittim. Doğru eve geldim. Bir çay yaptım. Müzik dinledim –okudum- balkondan baktım, uzun uzun uyudum. Hiçbir iş yapmadım. Hiç kimse beynimi ütülemedi. Hiç misafir gelmedi. Hiçbir gece de birisini aramadım. İstedığimin bu olduğunu anladım. Yeniden evlilik hayatı düzenlerine girecek hiçbir gücüm kalmamış. Güner'in dönüşünün yaklaşması bana korku vermeye başladı.<sup>233</sup>

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Özlü artık bu birliktelikten korkmakta ve yalnız kalmayı istemektedir. Yazarın bir mektupta kullandığı bu ifadelerle aynı paralellikte olan şu ifadeler ise Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde roman kahramanının ağzından aktarılır: “Kocam Paris'te. İşten eve dönünce, güzel bir sessizlik karşılıyor beni. O günler yalnız Telemann dinliyorum. ...Yorulmadan çalışıyorum. İnsanları her zamankinden daha çok seviyorum. Sanki onlar da beni daha çok seviyor, daha çok arıyor. Yaşamın doğal akışı hızlanıyor. Düşünce akışım hızlanıyor. O Paris'te. Onsuz her şey daha güzel. Gelecek. Bu akışa kendi bunalımlarını, dünyaya karşı mutsuz bakışını ekleyecek. Umutsuzluğunu. Paris'te kalsın. Ya da gelirse bensiz yaşasın. Bu ne dostluk, ne evlilik, ne de sevgi” (ÇSG, s.36). Her iki ruh durumunun yanı sıra eşin gittiği yer bile aynıdır. Tezer Özlü'nün kurgusal düzeydeki duyguları ve fikirleri gerçek dünyadaki duygu ve fikirleri ile büyük oranda örtüşür.

Özlü, ikinci evliliğini yönetmen Erden Kıral 1968'de yapar. Kızı Deniz 1973'te bu birliktelik sırasında dünyaya gelir. Aradığı ilgiyi ve şefkati bulamayan yazar, 1981'de boşanır. Üçüncü evliliğini ise 1984'te İsviçre asıllı Hans Peter Marti ile yapar. Hans Peter'de aradığı şefkati ve huzuru bulur. Tezer Özlü ve Sevgi Soysal, evlilikleri ve hastalıkları üzerinden birçok ortaklık taşırlar. Tezer Özlü de Sevgi Soysal gibi mutsuz birliktelikler yaşar ve sonradan bu ilişkilerden kurtulmaya çalışır. Hem Soysal hem Özlü, bu yolla özgür olacaklarını düşünür ancak sonuç ikisi için de hayal kırıklığı olur. İki sanatçı da üç evlilik yapar ve her ikisi de kendilerini daha huzurlu hissettikleri üçüncü birliktelikleri sırasında genç yaşta kanser hastalığından ölür.

Özlü evli olduğu dönemlerde de aşk ilişkilerinden uzak durmaz. Onun toplumsal kabullerle başı daima dertte olur. Eserlerindeki kadın kahraman da Özlü gibi kendi olma mücadelesi veren bir kadındır. “Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk*

---

<sup>233</sup> Her Şeyin Sonundayım, *Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları*, Sel Yayıncılık, İstanbul,2011, s.16.

*Geceleri ve Yaşamın Ucuna Yolculuk* romanlarındaki anlatıcı-karakter, erkek egemen toplumda kadınca varlık gösterebilmenin sıkıntısını ömür boyunca çektiğinden yani kendi olmak istediği ve çevresinin olmasını beklediği kişi arasında sıkıştığından yoğun bir kimlik bunalımı yaşar.”<sup>234</sup> Tezer Özlü de onun otobiyografik özellikler taşıyan kadın kahramanları da ailenin ve toplumun her türlü dayatmasından kaçıp, kendi olma çabasında olan kadınlardır.

Tezer Özlü, cinsellik konusunu yaşamın biyolojik döngüsünün içindeki en sıradan olgulardan biri gibi ele alır ve bu kavrama bundan öte anlam yükleme kaygısı taşımaz. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde roman kahramanının bedenini keşfetme süreci çocukluk yıllarına denk gelir. Romanda bu süreç şu sözlerle aktarılır:

Süm, kuzenlerim ve benim aramdaki cinsel ilişki, çocukluktan çıkışımıza dek sürüyor. Yalnız kalabilmek için olanaklar yaratıyoruz. Sonra soyunup birbirimizin üstüne çıkıyoruz. Kuzenimin toplu gövdesi, karnı ve kabarık, kılsız kadınlık organı ve organlarımızı birbirine sürtüp eriştiğimiz boşalmayı uzun yıllar unutamıyorum. Sevişmelerimiz çok doğal. Boşalır boşalmaz biraz utanıyoruz, ama hiçbir şey olmamış gibi davranıyoruz (ÇSG, s.23-24).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere kahramanın cinsel deneyimi adeta bir keşif havasındadır. Haz, sürtünme, boşalma gibi kavramlar oldukça doğal bir anlatımla sunulur. Bu çocukça deneyimlerin ardından tüm doğallığıyla bu ilk deneyimlerin nasıl sonlandırıldığı da anlatılır. “Kıllarımız çıktığında sevişmeler kendiliğinden bitiyor. Artık kendi kendine oynamaktan başka boşalım yolu yok. Bu da insanı bir yalnızlığa sürüklüyor.” (ÇSG, s.24) Bilinçlenme ile farkındalık başlar. Bu farkındalık cinselliği doğal olandan çıkararak, toplumsalın alanına atar. Böylelikle “ayıp”, “yasak”, “utanma”, “günah” kavramları devreye girer. Bu kavramların yarattığı tedirginlikle bir yabancılaşma süreci başlamış olur. Anlatıcının “Tanınmasına izin verilmeyen erkek gövdesinin özlemiyle geçen geceler.” (ÇSG, s.29) sözleriyle ifade ettiği tam da bu toplumsal değerlerin sonucudur. Leyla Erbil (1931-2013), Özlü'nün anlatımının doğallığını şöyle aktarır:

Romanına kendisini odak alan yazarlardan Tezer Özlü Kıral. Ama bu tür yazarların çoğu kez düştüğü yapaylıklara düşmüyor; kendine acımalara, kendini kirleten, aşağılayan yazar numaralarına, başkalarını suçlamalara hiç tenezzül etmiyor, düzenin ayıpladığı davranışlara özürlü getirmeye de yeltenmiyor hiç; çocuklukta yaşatları ile çıplak olup üst üste çıkmalar,

<sup>234</sup> Mercan, Evşen, “Tezer Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri ve Yaşamın Ucuna Yolculuk Romanlarını Öz - Anlatımlı Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.15.

kendi kendine cinsel doyuma varmalar, çeşitli erkeklerle cinsel denemeler tüm doğallığıyla aktarılıyor.<sup>235</sup>

Yaşamın doğal döngüsü içerisinde en temel ihtiyaçlarla aynı kategoride değerlendirilen cinsellik, toplumsal kuralların neticesinde tabulaştırılır, anlatıcı kahraman tüm tabular gibi bu tabunun da yaşamında yarattığı kısıtlamanın sıkıntısını yaşar. “Sevişmeyi kendi gövdelerimizde tatmaya, kendi bedenlerimizde öğrenmeye koşullandırıyoruz. Erkek gövdelerine, erkek organlarına yabancılığımız giderek büyüyor. Yılların çabası gerekiyor, erkeğe alışmak, erkeklik organını sevmek için.” (ÇSG, s.24)

Tezer Özlü'nün kaleminden aktarılan cinsellik, kimi kadın yazarlarda rastlanıldığı gibi tabulaştırılmış bir kavram değildir. Ne yasakları, ne aşağılamaları ne günahları vardır onun. Söz konusu olan salt yaşanması gereken bir gerçekliktir. Ancak toplum, bireyin karşısına bunu bir tabu olarak çıkarır. Anlatıcı yazar bir erkekle birlikte olma sahnesini şöyle anlatır: “İlk erkekle yalnız kaldığımda, onu ilk çıplak gördüğümde korkudan ağlıyorum. Bir ressamın atölyesindeydim. Benimle yatmak istiyor. Ben de hep bir erkekle yatmak istedim, ama işte şimdi ne olacağını bilemiyorum ki” (ÇSG, s.28) diyen anlatıcının yaşadığı korku, erkek gövdesine yabancılaşmanın bir sonucudur. Roman kahramanının erkek vücuduyla ilk kez karşı karşıya kalış anı, bir korku veya isteksizlik değildir. Yaşamak istediği bir gönül birlikteliği veya birlikte yaşama arzusu da değildir. Salt deneysel bir cinsellik, bir keşif, erkek vücudunu keşfetme isteğidir. “Erkek vücudunu keşfetme isteği” kafamızdaki klişe cinsellik anlayışına adeta bir darbe indirir. Zira alışlagelmiş anlatılarda ve öteden beri görmeye aşina olduğumuz tablo kadın vücuduna duyulan özlem, kadın vücudunun estetik yönü, tasviri ve kadın vücudunu keşfetme isteğidir. Yani objenin kadın olması durumudur okurun alıştığı cinsellik. Kadın yazarlarda da cinsellik çok az işlenmekle beraber erkeğin cinsel algısından çok da uzak değildir. Ancak Özlü'nün yaklaşımı kadını obje olmaktan kurtaran farklı ve cesur tutumdur. Bu alışlagelmiş tavrın dışında durma ilk cinsel deneyimde de kendisini gösterir. “Yabancı bir kentte, sekiz dokuz erkeğin barındığı bir odada, ilk kez bir erkekle yatıyorum. Diğerleri uyuyor. Ayrıca uyumasalar da, arkadaşlarının bir kadınla yatması çok olağan. Hiç ses çıkaramıyorum. Canım acıyor ama diğerleri uyanmasın diye hiç ses

---

<sup>235</sup> Erbil, Leyla, “Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri”, *Tezer Özlü'ye Armağan* (Haz. Sezer Duru), YKY, İstanbul, 1997, s.34.

çıkaramıyorum. Bütün gece, omzumu okşuyor. Sabah tramvay durağında ayrılıyoruz. Uzun boylu olduğunu anımsıyorum” (ÇSG, s.29). Alıntıda da görüldüğü gibi anlatıcı yaşadığı cinsel deneyimi ne aşığılamış ne de lüzumsuz bir kutsiyet atfetmiştir. Bu durum anlatıcı kahraman için o kadar sıradan bir an olacak ki, birlikte olduğu ilk erkeğe dair anımsadığı tek detay uzun boylu olmasıdır. “Cinsellik üzerinde epeyi duruyor yazar. Sevişmenin doğallığını, içinin çektiğiyle -karşılıklı istendiğinde-yatılmasının büyütülecek bir yanı olmadığını vurguluyor. Bir çeşit Wilhelm Reich’in organ (yaşamsal enerji) anlayışını düşünmeye döndürüyor bizi. Uygar toplumun öldürdüğü güdülerin bir ölçüde kurtarılmasını dile getiriyor.”<sup>236</sup>Yazar cinsellikle ilgili konuları aktarırken takındığı doğal tutumu, evli bir kadının yaşadığı birliktelik için de sürdürür. Romanda anlatıcı kahramanın evlenmeyi planladığı adamla bir buluşması şöyle aktarılır: “Onunla yeniden buluştuğumuzda bir başka erkekten gebeydim. Çocuğu aldırduğım gün, bana kırmızı karanfiller getirdi” (ÇSG, s.41). Bu anlatı eril kodlarla örülmüş kadın cinselliğine yeni bir yön getirir.

Anlatıcının, yakın dostu Hayalet Oğuz’la yaşadığı cinsel birliktelikte de aynı sıradanlık göze çarpar:

Hayalet ile yatmak bir kelebeğe yatmak gibidir. İnsanın bacağına, ya da organına değer. Hiç sesi çıkmaz. Heyecanlandığı anlaşılmaz. Boşaldığı ıslaklığından belli olur. Öylesi dostluklar vardır. O dostla konuşmak, o dostla yolda yürümek, bir lokantada yemek yemek, o dostla yatmak. O dosttan gizlenecek, o dosttan saklanacak, o dostla paylaşılmayacak hiçbir olgu yoktur. Ne bir cinsel boşalma, ne de cinsel organ. Hayalet bu dostlardandır... (ÇSG, s.29)

Hayalet Oğuz aynı zamanda Tezer Özlü’nün de yakın dostudur, ona İstanbul’u tanıtan isimdir. Özlü, Hayalet Oğuz’u anılarını yazar gibi romanına taşımıştır. Özlü’nün çağdaşı olan kadın yazarların, cinsellik konusundaki birçok korkusunu, tutukluğunu aşarak yakaladığı doğal anlatımı gösterir. Bu yönüyle çağının anlayışını aşan bir söylemi olduğu ifade edilebilir.

Tezer Özlü’nün eserlerinde “aşk” konusundan ziyade “cinsellik” kavramı üzerinde durulur. Yazarın aşk algısında, Freud’un görüşlerinin etkisi gözlemlenir:

Sabaha dek elimi tuttu. Demek onun için büyük bir sevgiyim. Böylesi bir sevgiye gereksinme duyuyor muyum? Hayır. Yalnızca bir erkeğe gereksinme duyuyorum. Üç dört yaşından beri bir erkeğe gereksinme duyuyorum ve artık yanımda bir erkek olmadan uyuyamıyorum. Bu adamla yatınca eksiksiz bir boşalma duyuyorum ama sonunda salt bir boşluk. Bir anda karamsarlığa düşüyor, mutsuzlukla baş başa kalıyorum. Sevişme yolculuğu, coşkusu, ölüm isteğiyle bitiyor. Bunun için ondan kaçmalıyım. Ama ailemle de kalamam ki. (ÇSG, s.42)

<sup>236</sup> Erbil, a.g.m., s.37.



Romanın kahramanı için evlilik aileden uzaklaşmak ve kendini gerçekleştirmek için bir araç olarak algılanmaktadır. Çünkü ailesinden uzaklaşması ancak yeni bir otoriteye yani bir eşe (erkeğe) bağlıdır. Sevgi ve aşkın olmadığı, mutlulukla yürümeyen bir evlilik, Özlü'nün varoluşçu tutumunu da yansıtır. Özlü'de erkek; kendisiyle yatılan, sevişilen, birlikte şehir, ülke gezilen bir 'alet', 'aygıt' işlevindedir. Yazarın tüm eserlerine sinmiş olan kişisel bunalımı, kendisini toplumsal bir anominin içine sürükler, bu da patolojik olana, amaçsızlığa kadar uzanır. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin dokusuna egemen olan intihar duygusu tam da bu noktada öne çıkar.

Tezer Özlü romanın bir bölümünde kahramanını öyle bir konuşturur ki cinsellikle ilgili yasaklara adeta isyan eder. Yeni bir yaşam biçimine alan açma isteği duyar. Kahraman anlatıcı bu karşı çıkışı şöyle dillendirir:

Neden bunalımları çözümleyemiyoruz? Neden dost olmadan, erkek- kadın, karı- koca olmaya çabalıyoruz? Yirmi yaşlarını başlarındaki insanlar böyle mi olmalı? Sevişmek için ilkin nikah imzası mı atılmalı? Ya da yalnız kalıp, yıllar yılı erkek- kadın özlemiyle kendi kendilerine mi boşalmalılar? Erkekler, kadın resimlerine mi bakıp heyecanlanmalılar? İlk kadını genelevde mi tanımalılar? Karı- kocalar birbirlerinin gövdelerine "mal" gözüyle mi bakmalı? İnsanın doğal yapısı bu davranışların tümüne aykırı. Bizim insanlarımızın insan sevmesi, insan okşaması çocukluktan engelleniyor. Saptırılıyor. Çarpılıyor (ÇSG, s.44).

Özlü, gelenek ve görenek, hukuki ve toplumsal dayatmaların insan ilişkilerinde yarattığı yozlaşma ve tahribatı gözler önüne sererek, bu baskıların insan doğasına aykırılığını vurgular.

Özlü Adalet Ağaoğlu'nun Aysel'i gibi cinselliği tabulaştırıp, evlilik dışında gelişen bir ilişkinin ve aldatmanın ardından kahramanını ölmeye yatırmamıştır. Özlü'nün "muhteşem karakteri. Ölmeye yatmayan. İtirazını net ve yaşamsal bir dille anlatan. İsyaniyi laf kalabalığından çok eyleme döken."<sup>237</sup> anlatıcı kahramanı, cinselliği çağdaşı olan kadın yazarlardan farklı bir şekilde ele alır:

Doğru, başka birçok yazarın da "kadın tasarımı"na isyan eden, onu yerden yere vuran öyküleri, romanları, karakterleri olmuştur ve elbette onlar da -ki böyle esaslı bir sorumlulukları hiç olmamasına rağmen- erkeklerle yatmak için evlenme kısıncasında olmaktan bunalan karakterleri anlatan, toplumun ar namus anlayışıyla didişen metinler yazmışlardır. Ancak yine pek çoğu, bunu bir neden sonuç ilişkisi içinde anlatmayı, binbir hesaplaşma ya da yüzleşmeyle, insanın sosyal arka planını aktarmayı da kendilerine vazife edinerek yapmışlardır. Hep bir bahanelendirme, hep bir gerekçelendirme sıkıntısıyla. Tek ayak üstüne kalkmış da, açıklamaya çalışır gibi.<sup>238</sup>

<sup>237</sup> Meryem, Hatice, "Gerçek Tezer'den Anlatıcı Tezer'e", *Gülebilir miyiz Dersin?*, (Der. Feryal Saygılıgil/Beyhan Uygun Aytemiz), İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.18.

<sup>238</sup> Meryem, Hatice, a.g.m. s.18.

Ancak Özlü tüm bu tavırların aksine, cinselliği suçluluk duygusuyla, ar namus anlayışıyla değil, coğrafyasını ve çağını aşan bir sesle, olağan bir döngüde ele alır.

Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü'nün kadın kurgusu alanındaki ortak noktaları otobiyografik olmalarıdır. Ancak Adalet Ağaoğlu ve Tezer Özlü'de ele alınan kadın kimliği, yazarların kendi benlerinden yola çıkarak oluşturdukları kurgusal bir varlıktır. İkisinde de kadın kahramanlarının gelişim süreçleri ele alındığı için onların ele alınan romanlarını kadın bildungsromanı olarak değerlendirmek mümkündür. Ağaoğlu'nun Aysel'i taşrada yaşayan, Cumhuriyet'in kadına sunduğu olanaklara can yeleği gibi sarılan ancak bu değerler içerisinde kendisini ülkelerine adayarak kadın kimliğinden vazgeçmek durumunda bırakılan biridir. Ağaoğlu Cumhuriyet kadını imajının gerisindeki kadınlık durumunu Aysel üzerinden sorgular. Ancak Özlü'nün kadın kahramanı daha bohem bir karakterdir. Kendi değerleriyle yaşama derdinde olan bir bireydir. Tezer Özlü, kadının cinsiyetlenme sürecinde toplumla yaşadığı çekişmeyi, kadının kendi bedenine yabancılaşmasını ele alır. Sevim Burak ise kadın kimliğine azınlık sorunu üzerinden yaklaşır. O doğrudan kendisiyle özdeşleşen bir kahraman yaratmamakla beraber kahramanlarını yakın çevresinden seçme yoluna gitmiştir. Sevgi Soysal'ın kadın kurgusu Oya odaklı değildir. Oya adeta bir kameraman gibi tanıdığı kadınların hayatını gözlemler ve onun kadın bakışı bu kolektif çerçeveden okura sunulur.

#### **2.4. Başarı - Başarısızlık Öyküleri**

Adalet Ağaoğlu ile Aysel'in eğitim süreçlerinin hatta gittikleri okulların bile üniversite dışında (Ağaoğlu, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'ne giderken, Aysel Mülkiye'de okur.) aynı olduğu görülür. Hem Ağaoğlu'nun hem de Aysel'in okula gitmek için ailelerine karşı mücadele verdiklerini daha önce belirtmiştik. Bu mücadele sayesinde ataerkil bir yaşamın gölgesinde yaşamaktan kurtulmak istemişlerdir. Kendi yaşıtları gibi eve kapanmayı, koca beklemeyi reddetmiş ve geleneksel bir kimliğe sahip olan babalarına karşı ilk başarılarını elde etmişlerdir. Yaşadıkları dönemde kendilerine ödev olarak sunulan "Cumhuriyet kadını" kimliğini benimseme ve yaşatma konusunda da başarılı bir performans sergiledikleri görülür.

Adalet Ağaoğlu 12 Mart öncesinde TRT'nin özerkliğine el konulması gerekçesiyle TRT Radyosu'ndaki işinden istifa eder. Çünkü TRT'de bir baskı dönemi başlamıştır. Daha önce Meydan Sahnesi'ni kurmak için ayrıldığı işinden bu kez tamamen vazgeçer. Meydan Sahnesi'ni de 27 Mayıs'ın yarattığı baskılardan kaçmak, daha özgür bir ortamda çalışmak için büyük zorluklarla açan Ağaoğlu, Kartal Tibet, Üner İlsever ve Çetin Köroğlu gibi muhalif isimlerin bulunduğu bir grupla, bu çalışmayı çok uzun soluklu sürdüremeyecektir. Ağaoğlu,

Biz de Ankara'nın ilk özel tiyatrosunu kuralım dedik. Radyo oyunlarına oyuncu olarak gelen Kartal Tibet, Çetin Köroğlu, bir de dönemin genel müdürüne karşı olan Mahir Canova ile bir araya geldik... Mahir Bey dışında hepimiz her türlü işimizden istifa ettik. Ankara'nın ilk özel tiyatrosu Meydan Sahnesi'ni kurduk.<sup>239</sup>

der. Adalet Ağaoğlu, Meydan Sahnesi'nde çalıştığı süreçte çok zorluklar yaşadığını, doğru düzgün bir bütçeye sahip olamadıkları için ücret alamadığını, oyuncuların kaprislerini çektiğini hatta bir defasında bir tokat bile yediğini söyler.

Aysel, Kız Lisesi'nden sonra Mülkiye'ye devam eder. Başarılı bir eğitimin ardından doçent olur. Aysel, *Ölmeye Yatmak* romanının başında Doçent Aysel'dir. *Bir Düşün Gecesi*'nde hem Aysel hem de eşi Ömer'in sol camiada tanınan değer gören iki akademisyen olduğu anlaşılır. Ancak Ömer, bir süre tutuklanıp sorunsuz bir biçimde tekrar görevine döndüğünde artık sol camiada şüphe duyulan biri olur. Aysel'in üniversitedeki görevine “öğrencileriyle kurduğu özel münasebetler, onlar arasında eşitlik ve bitarafılık prensibine riayet etmediği sabit görülüp aynı serbesti dahilinde milli örf ve âdetlerimizle uyuşmayacak ve vatanın bütünlüğünü sarsacak fikirler aşıladığı da tespit olunduğundan ders verme yetkisinin alınmasına...” (H, s.111-112) karar verilir. Birçok kamu görevlisinin işten atıldığı 12 Mart, Aysel'i de işinden eder. Dönemin üniversitelerinin mevcut durumu Aysel tarafından şu sözlerle eleştirilir: “Bilim çatısı altındaymış! Bilim çatısı altında silahlı erler, dipçikler, coplar...” (H. 114).

Aysel sol çevrede kazandığı itibarın dışında ailesine, annesine, sermaye çevrelerine, iktidara göre ya kaybeden ya da tehlikeli biridir. “Öz ağabeyi bile ona vatan hainidir diye bakıyor”<sup>240</sup> (BDG, s.139). 12 Mart'ın sol kesim üzerinde yarattığı

<sup>239</sup> Sağdıç, a.g.m., s.27.

<sup>240</sup> Ağaoğlu, Adalet, *Bir Düşün Gecesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s.139. (Bu eserde bundan sonra yapılacak alıntılar alıntıdan hemen sonra parantez içerisinde BDG kısaltmasıyla gösterilecektir).

baskı ortamı, derin bir tahribata yol açmıştır. Bu sürecin bireyler üzerindeki etkisi Fitnat Hanım'ın şu ifadelerinde açıkça görülür: “Gine de diyorum, canları sağolsun. Bana lazım olanı bu. Başına bir iş gelmesin, arkadaşları gibi hapislerde falan sürünmesin de... Bir yerde bir kötü kurşuna kurban gitmesin de...” (BDG, s.139) Sol kesimde yaratılan tahribat aynı zamanda yenilgi hissini, kaybetme hissini de kendisiyle beraber getirmiştir. Aysel bu hissi kendi köşesinde kendinden taviz vermeden dimdik atlatmaya çalışmıştır. Devrimci kimlikleriyle verilen ve romanın kaybedenleri olarak nitelenebilecek kahramanlardan biri de Tezel'dir. Tezel uğradığı yıkıntının tesellisini kendisini içkiye vererek bulur. Aysel'in devrimciliğe özenen yeğeni Ayşen ise adeta yenilgiyi kabullenerek, kendisini hapisten çıkararak General Hayrettin'in oğlu Ercan'la evlenmeye razı gelir. Aysel ağabeyi İlhan bile her ne kadar sermayedarları temsil ettiği için kazanlar arasında olsa da, kızı için düştüğü durum onu da yenilenler arasına düşürür. Kızıyla ilgili kontrolünü kaybetmiştir. “Ayşen, biricik kızın bu kadar uzaklaşmasaydı senden, o anarşist takımı kızını senden bu kadar koparmasaydı, ne acelesi var, inatlaşmazdın sen de. Birakırsın istediğine varsın. Fakat kendi haline koymadılar. Ayşen'i içerden çıkarmak için bir kez pas vermiş bulundun Hayrettin'e” (BDG, s.129). İlhan bu evliliği onaylamasa da mecbur kalır.

*Bir Düğün Gecesi*'nde Aysel'e pek yer verilmez ancak romanda öne çıkan 12 Mart sürecindeki, hayal kırıklıkları, toplumsal krizler, gözaltına alınmalar, tutuklanmalar, çıkışsızlıklar ve bunalımların gerisinde Aysel- Ömer birlikteliğinin tehlikeli bir sürece girdiği, birbirlerinden tamamen uzaklaştıkları gözlemlenir. Aysel'in tüm olumsuzluklar karşısında takındığı güçlü tavır, onu sert bir tabiata büründürerek etrafında değer verdiği insanlarla bile arasına setler çekmesine neden olmuştur. “Aysel, bana dört yıl önceki bunalımlı günlerini anlatırken en insandı. Ben, belki de gerçekte Engin'i anlamadım, onu anlamaya çalışmadım. Belki de ben, o akşamın en duyarlı, en insan Aysel'ini sevdim” (BDG, s.301), diyen Ömer Aysel'in güçlü tavırları karşısında rahatsızlık duymuş ve onun en zayıf yönlerini görmek isteyen biri olmuştur. Zira, Ömer de dahil Aysel'in etrafındaki herkes (Tezel, Ayşen) bu denli çökmüşken Aysel'in güçlü tavrı Ömer'i rahatsız etmiştir. Öyle ki Ömer, Aysel'in intihar etme ihtimalini düşünürken bile aslında sevinmiştir.

Darbelerin yarattığı baskı ortamı hem Ağaoğlu'nu hem de Aysel'i işinden eder. Adalet Ağaoğlu baskılar ve TRT'nin özerkliğine el konulması gerekçesiyle istifa

eder ve zorlu bir çalışma dönemine girer. Yazarın kahramanı Aysel de 12 Mart'la beraber üniversitedeki işinden atılır. Bireysel başarıları ve çabaları 12 Mart'ın baskı politikaları yüzünden başarısızlığa dönüşür. Ancak Ağaoğlu, iş yaşantısını binbir fedakârlıkla sürdürür. Benzer durum Aysel'de de karşımıza çıkar. O da çizgisinden vazgeçmez ve çalışmalarını sürdürür.

*Hayır*'da artık yaşlı bir profesör olan Aysel'e milli ve özerk bir kültür kurumunun ödülü verilecektir. Bir zamanlar üniversitedeki görevinden atılan, vatan hainliğiyle suçlanan Aysel, *Hayır*'da ödül törenine hazırlanmaktadır. “İşte yendim. İşte dün armalarımı sökenler, bugün geri veriyorlar onları...” (*H*, s.203) der. Onu işinden eden düzen onu sonradan ödüllendirir. Benzer bir durum Ağaoğlu'nda da vardır. 12 Mart öncesi TRT üzerindeki baskılar yüzünden istifa etmek zorunda kalırken, yani bir şekilde sistemin dışına itilirken, 1995'te Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'ne layık görülür.

Adalet Ağaoğlu Nisan 1999 seçimlerinde ÖDP'den İstanbul milletvekili adayı olur ancak ÖDP'nin barajı aşamamasından dolayı vekil olamaz. TİP'li olduğunu belirten yazar her zaman sol partileri desteklediğini ve sol partilere oy verdiğini söyler. Siyasi anlamda deneyimli olmayan yazarın bu girişimi de başarısız olur. Ancak Ağaoğlu'nun hayatına bakıldığında aktif bir siyaset yaşamının olmadığı görülür. Hem Ağaoğlu hem de kahramanı Aysel, ne bir militan, ne de politikacıdır. Ama ülkedeki siyasi çalkantılı dönemler ikisinin hayatına da temas etmiş, tanık oldukları olaylar onları belli bir siyasi görüş etrafında konumlandırmıştır.

Sevim Burak, eğitimini yarıda bırakmış lise eğitimine devam etmemiştir. Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsüne giden yazar burada Cemal Gürün tarafından fark edilir ve mankenliğe başlar. Türkiye'nin ilk milli mankenlerinden olan Sevim Burak, yurtdışında da çok beğenilir, reklam teklifleri alır ama o ülkeye dönmeyi tercih eder. Bir dönem de Sıraselviler'de bir modaevi açıp, terzilik yapan Burak, bu işi de çok sürdürmez. Bu yönüyle yazarın iş hayatının çok parlak geçtiği söylenemez. Bu durum ilerleyen yıllarda ekonomik sıkıntılar yaşamasına neden olur. Ancak Burak, bir dönem Beyoğlu Kitap Sarayı'nda tezgâhtarlık yaptığı için edebiyat çevresinden isimleri tanımaya başlar. Bu isimlerin sayısı da gittikçe artar. “Peyami Safa, Burak'a haftada

bir gün Tokatlıyan Han'da ders verir.”<sup>241</sup> Burak, 1965'te ilk eseri olan *Yanık Saraylar* yayımlandıktan sonra çok eleştiri alır. “Anlaşılmamak”la suçlanır. Yazar aynı eserle 1966'da Sait Faik Hikâye Ödülü için yapılan yarışmaya girer ama birinci olamaz. Yazar bu olaydan o kadar etkilenir ki adeta edebiyat dünyasına küser ve on yedi yıl boyunca eser yazmaz. 1982'de ise “Palyaço Ruşen” ile Sabahattin Ali Öykü Yarışması'na katılır ancak o yarışmada da profesyonel olması gerekçesiyle elenir. Sevim Burak edebiyat dünyasında kabul görmediği hissine kapılır ve hep bir yabancılik hissi yaşar.

Sevim Burak, iki evlilik yapar. Bu evliliklerin ikisinde de mutsuz olur. Oğlu Karaca Borar, annesinin rahatsızlığının ilerlemesini ikinci eşi Ömer Uluç'la yaşadığı sıkıntılara bağlar. Yazarın eserlerindeki mutsuz kadınlar böyle böyle oluşur. O kadınlar da Burak gibi birer “öteki”dir. Mutsuz evliliklerin içerisine hapsolmuş kurtuluşu mümkün olmayan bireylerdir. Bu kadınları erkekler yüzünden acı çeken kadınlardır.

Burak'ın “öteki” hissiyatının temelindeki asıl öğelerin başında ise kimliği gelir. Kendisini Yahudi olarak tanımlayan Burak annesinin uğradığı ırksal ayrımcılığı çok geç dönemlerde algılar ancak bu durumu adeta eserlerinde yeniden kurgulayarak yaşar. Burak yaşadığı toplumun minör bir sesi olarak edebiyat dünyasına dahil olmuş ama hem toplumun hem de edebiyatın ötekisi olmuş, kendini uğraş düzeninin dışında görmüştür. Bedia Koçakoğlu Burak için, “O, hayatının kırılmışlıklarını, yenilgilerini öyküleriyle telafi eder. Kahramanları, öykülerinde onun hayatının diyetini ödemektedir.”<sup>242</sup> der. Burak'ın ev içlerine mahkûm edilen kadınları da kendilerine hayatta bir şey elde etme fırsatı dahi sunulmamış, köksüz, yersiz yurtsuz kadınlardır. Sevim Burak hep bir başarısızlık ve yenilgi hissi içerisinde olduğu için eserlerinde de böyle bireyleri ele alır.

Sevgi Soysal, ailesi tarafından iyi bir eğitim sürecine tabi tutulur. Ankara Kız Lisesi'nden mezun olur. “O yıllarda ‘kız öğrenci’ olmanın yanı sıra, bu lisede okuyor olmak da önemli bir ayrıcalık sayılıyordu.”<sup>243</sup> Kayak ve jimnastik gibi sporlarla ilgili olan Sevgi Soysal dans ve piyano dersleri alır, kampçılıkla ilgilenir. Ankara

<sup>241</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli*..., s.33.

<sup>242</sup>Koçakoğlu, a.g.m., s.46.

<sup>243</sup> Doğan, a.g.e., s.34.

Üniversitesi gibi iyi okullarda eğitim alır. Hatta eğitimine Almanya’da da devam etme şansı bulur. Bu tarz bir eğitim süreci o dönem için ancak burjuva ailelerinin çocuklarının ulaşabileceği bir eğitimidir. Erken yaşta evlenme kararı alarak, Özdemir Nutku ile evlenen yazar bu evlilik kararını, Tezer Özlü de olduğu gibi aile baskısı olmadan rahat rahat görüşebilmek için alır. Ancak her ikisinin de öğrenci olması daha baştan bu evliliğin sıkıntılı olmasına sebep olur. Sevgi Soysal, ilk çocuğu olan Korkut’u 1958’de doğurur. Ancak bu doğum sıkıntılı olur. Korkut özel bir çocuktur ancak Nutku çifti yoğunlukları yüzünden onunla ilgilenemedikleri için durumu gittikçe kötüye gider. Kötüye giden şey yalnızca Korkut’un durumu değildir, Nutku çiftinin evliliği de gittikçe mutsuz bir ilişkiye döner.

Yazar ikinci evliliğini ise Başar Sabuncu ile 1965’te yapar. Başar Sabuncu Korkut’la yakından ilgilenir, onun gelişimine katkı sağlar. Sevgi Soysal aynı yıllarda Adalet Ağaoğlu ile beraber TRT’de işe başlar. Soysal program sorumlusudur. Bu dönemde “Venüs’ün Kadınları” adıyla bir kadın programı hazırlar. Aynı dönemlerde *Tante Rosa*’yı yazar. Bu eser bu coğrafya için yabancı bulunur ve çokça eleştiri alır. Sevgi Soysal da anlattığı kadınlara benzer çünkü o da ikinci eşi Başar Sabuncu’yu bırakır. Soysal, *Yürümek* romanı müstehcen bulunduğu gerekçesiyle yargılanır. Yazar, 1970’te ikinci eşi Başar Sabuncu’dan boşanır. Yazar bu dönemlerde Mümtaz Soysal’la bir ilişkiye başlar. 12 Mart devrin birçok aydınını etkilediği gibi Sevgi’yi de etkileyecektir. Bu dönemde tutuklanan yazar Mümtaz Soysal’la cezaevindeyken evlenir. Sevgi Soysal 12 Mart’ta hem tutuklanır hem de TRT’deki işinden atılır. *Şafak*’ta Oya’nın işle ilgili sürecinde bir netlik yoktur ancak o da aynı dönemde tutuklanır. “Tutuklama olayının nesnel bir açıklaması olmalı. Ancak Sevgi Soysal bunu kitabında açıkça koymuyor; ipuçlarını veriyor ve burada otobiyografik olmayı tercih ederek, gerisini olayın gerçek hayattaki aslının bilgisine bırakıyor.”<sup>244</sup> Oya, yine Sevgi gibi tutukluluğunun ardından sürgüne gönderilir. 12 Mart’ın devrimciler üzerinde yarattığı ağır tahribattan ikisi de payını almıştır. Tutukluluk süreçleri, birçok insanda dönüşü olmayan fiziksel ve ruhsal tahribatlar yaratmıştır. Soysal yaşadığı süreçleri Oya üzerinden yeniden kurgulayarak 12 Mart’ın cezaevi koşullarını, özelde

---

<sup>244</sup>Belge, *a.g.e.*, s.216.

kadın mahkûmların yaşantılarını, sıkıyönetim süreçlerini hem trajik hem de komikliğe varan yönleriyle ele alır.

Sevgi Soysal'ın eserlerinde üzerinde durduğu aydın- devrimci ikilemini, arada kalmış bireylerin üzerinden eleştirel bir tarzda verir. Şafak'ta bu ayrım, Oya, Mustafa ve Hüseyin üzerinden ele alınır. Ait oldukları çevreler ne kadar farklı olursa olsun ortak bir yaşam deneyiminde buluşan Mustafa ve Oya'nın, çelişkileri ve suçluluk duyguları da benzerdir. Mustafa'nın tutukluluk süresince yaşadığı iç hesaplaşma, "sorgu" sırasında da onun vicdan azabı olmaya devam eder. Mustafa devrimci yönüyle ön plana çıksa da esasen kendi iç çelişkilerini aşamamış bir yarı aydındır. Ne devrimci, olup her şeyi geride bırakmayı göze alır; ne de devrimci olmaktan vazgeçmeyi bilir. "Mustafa, küçük burjuva devrimcilerini simgeleyen iki karakterden biridir. Bir işçi sınıfı ailesinden gelmesine karşın, öğretmen olarak sınıf atlar. Bu iki sınıf arasında kalmışlık durumu nedeniyle sürekli kendini sorgular, küçük burjuva kimliği ile devrimci kimliği sürekli birbiriyle çatışır."<sup>245</sup> Mustafa'nın halka karşı duyduğu sorumluluk, kendi kişisel sorumluluklarını bile yerine getirememiş olmasının çelişkisiyle yeniden kurulan büyük bir denklem olarak kendisini dayatmaktadır. Oya da kendisini küçük burjuva olarak görür. Sol çevreye yakın biridir ancak o da asla gerçek bir devrimci olamamıştır. Bu çelişkileriyle verilen bir diğer isim ise Hüseyin'dir. Hüseyin, avukattır ve işçi bir aileden gelmektedir o da Mustafa gibi sınıf atlamıştır. Devrimci söylemler geliştirmesine rağmen, pratikte sadece menfaat odaklı hareket eden biridir. Soysal'ın asıl derdi bu bireylerledir. "Sevgi Soysal küçük burjuva aydınların gözünün yaşına bakmıyor. Onlara karşı alabildiğine acımasız. Ve onları Ali'den, Gülşah'tan çok daha iyi tanıdığı belli. Oya ve Mustafa büyük bir ustalıklarla anlatılmış kişiler. Bunlara Hüseyin'i de katabiliriz. Sevgi Soysal, Hüseyin'den az söz etmesine rağmen, Hüseyin'in kişiliğinde yaygın bir solcu aydın tipini, yarıdan da serden geçemeyen solcu aydını, hayran olunacak bir başarıyla canlandırıyor. Adım başı rastlanan bu tip ilk defa *Şafak*'ta edebiyatımıza giriyor. Bütün boyutlarıyla."<sup>246</sup> Sevgi Soysal eleştirdiği bu bireyler üzerinden kendi özeleştirisini de yapmış gibidir. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda "Ne de olsa, 'küçük burjuva entelektüeli' olarak,

<sup>245</sup>Turan, Medet, *Türk Romanında 12 Mart*, Dönence Yayınları, İstanbul, 2009, s.122.

<sup>246</sup>Naci, Fethi, *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, s.531.



hukuk yollarına meraklıyım.”<sup>247</sup> diyerek kendisinin bu kimliğiyle de adeta alay eder. Yine “sonuç olarak içeri düşmüş bir ‘burjuva aydını’yım ben.”<sup>248</sup> diyen Sevgi Soysal, bu kimliğiyle devrimci tavırlar arasındaki tutarsızlıkların, ikilemlerin farkındadır.

Sevgi Soysal küçük burjuva bir ailede yetişmenin avantajlarını yaşayarak başarılı bir eğitim hayatı geçirmiş, özellikle TRT’de çalıştığı yıllarda iş hayatının oldukça başarılı ve renkli olduğunu söylemek mümkündür. Bu önemde edebiyat dünyasında da tanınmaya başlaması da önemli bir kazanımdır. Ancak Sevgi Soysal’ın hayatı büyük oranda 12 Mart’la farklı bir yöne evrilir. Soysal iki defa tutuklanır, sürgüne gönderilir, Mümtaz Soysal’la nikahını bile cezaevinde kıymak zorunda kalır. Bu dönemde girdiği sol çevrenin cezaevi koşullarını gözlemler, her kesimden tutuklunun trajik hikâyelerine, işkencelere tanık olur ve kendi kimliğini sorgular. Kendini “küçük burjuva” aydını olmakla ve bu yüzden de tüm sorunlara tepeden bakan, gerçek bir solcu olamayan bir birey olmakla suçlar. Onun baş kahramanı Oyada *Şafak* romanında bu sorgulamanın verdiği huzursuzluğu yaşar.

Soysal’ın yaşadığı çelişkiye Tezer Özlü’de de rastlanır. Tezer Özlü, devrimcilere karşı sempati duymuş, kendini devrimci mücadeleye yakın hissetmiş ancak bu alanda bir varlık gösterememiştir. Ağabeyi Demir Özlü vatandaşlıktan çıkarılmış, yakın arkadaşlarını kaybetmiştir. Ülkedeki siyasi gerginlikler onu derinden etkilemiş 12 Mart onda travma yaratmıştır. Ama Tezer Özlü devrimci mücadelenin içinde fiili anlamda yer alan biri olmamıştır.

Tezer Özlü’nün çocukluğu taşra şehirlerinde, soğuk evlerde, iletişimsiz bir ailede geçer. Avusturya Kız Lisesi’nde okuduğu yıllarda da aynı kasvetli ortamlarda bulunmaya devam eden yazar, evden de okuldan da bir an önce kaçmak düşüncesindedir. Bu yüzden de okulunu yarıda bırakır. Sonradan dışardan lise bitirme diploması alır. Evden kurtulmak için evlenmeyi ister ama hem Güner Sümer’le hem de Erden Kral’la olan evliliğinde mutsuz olur. O özgürlüğe düşkün bir kadındır ve kendisini sınırlandıran her ilişkiden kaçtığı gibi bu ilişkileri de bitirmek istemiştir. Yazarın ne aile hayatı ne eğitimi ne de evlilikleri yolunda gider. *Çocukluğun Soğuk*

---

<sup>247</sup>Soysal, *YBKK*, s.115.

<sup>248</sup>Soysal, *YBKK*, s.123.

*Geceleri*'ndeki anlatıcı kahraman aynı mutsuzluklarla boğuşan biridir. Ataerkil düzenle birlikte bütün iktidar mekanizmalarının bireye hükmeden, onu biçimlendirmeye çalışan yapısına karşı çıkan kahraman, itirazıyla, uyumsuzluğuyla toplumun ötekisidir. Kuralları erkekler tarafından belirlenen bu düzen ona aidiyet hissi vermez. Özlü de onun anlatıcı kahramanı da çevresiyle çatışan bireylerdir. Bu uyumsuzluk toplumsal anlamda bir tür başarısızlık gibi görülse de esasen kişinin kendi benliğini özgürce ortaya koyabilmesi yönüyle bir başarıdır.

Tezer Özlü'nün kahraman anlatıcısı üzerinden anlattığı cinsiyetlenme süreci, kardeşler ve kuzenler arasında geçen cinsel deneyimlerle başlar. Toplumun cinsellik üzerindeki iktidarını tanımayan bu çocuklar birbirlerine sürtünerek ilk cinsel deneyimlerini gerçekleştirirler de biraz büyüdükten sonra bu davranışlarından utanmaya başlarlar. Böylelikle cinsellik de bir çatışma alanına döner. Ancak anlatıcı kahraman kendini bu anlamda da sınırlandırmaz ve istediği insanla birlikte olmayı tercih eder. Otobiyografik izler taşıyan bu ilişkiler cinsellik yönüyle de kahramanın, toplumsal normları umursamadığını ortaya çıkartır. Ancak hastalığı, onu hep mücadele ettiği iktidar normlarının pençesine atar. Hiç istemediği halde, elektroşok tedavisi alır, uzun süre hastaneye kapatılır, kendisine deli muamelesi yapılır. Ölümü de yine kanser hastalığıyla gelir.

Dört kadın yazarın hayatına ve hayatlarından yola çıkarak yarattıkları kadın kahramanlarına baktığımızda, hepsinin de kendi benlerini ortaya koymak, kendi olabilmek adına aile, okul gibi toplumsal yapılarla sürekli bir mücadele içerisinde olduğu gözlemlenir. Bu mücadeleleri bir tür kontrol mekanizmasıyla kuşatılmış gibidir. Ağaoğlu'nda aile ve okul, sonradan da devlet otoritesini temsil eden kurumların sert yüzü karşımıza çıkarken, Sevim Burak'ta toplum tarafından kabul görmeme ötekileştirilme kendisini hissettirir. İktidar aygıtları birini içine alarak terbiye etme yoluna giderken diğerini de sistemin dışına iterek şekillendirmeye çalışır. Sevgi Soysal ise dönemin politik koşullarının da etkisiyle cezaevleri ve sürgünlerle, Özlü ise hastanelerle biçimlendirilmeye çalışılan bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu kadınların benliklerinde tüm kuşatmaların izi görülür.

## 2.5. Edebi Kimliğin Temsili

Adalet Ağaoğlu'nun edebiyatla ilk teması doğduğu ilçe olan Nallıhan'da anne Emine İsmet Sümer'in katıldığı memur eşleri toplantılarında başlar. "Özellikle edebiyatın ilk zevklerini, ilçede bürokrat eşlerinin bir araya geldiği toplantılarda okunan edebi mahsullerde alan yazar"<sup>249</sup> bu ilgisini ilerletecek ve lise yıllarında ilk roman denemelerini yazmaya başlayacaktır. "Annem ölümüne kadar roman okudu, hiç bırakmadı. Ölürken bile başucunda yarım kalmış kitaplar vardı, hep okudu"<sup>250</sup> diyen Ağaoğlu annesinin roman tutkusundan etkilenir. Hatta annesinin aldığı "Çalıkuşu" romanı da yazarın kendisine ait olan ilk kitabıdır. Lise yıllarında "yazmaya dayanılmaz bir istek duymaya başladığını"<sup>251</sup> belirten yazar, o yıllarda "Her üç gecede, bir 'roman tamamlardım'."<sup>252</sup> diyerek bu romanlarını en yakın arkadaşlarını dediği "Leman, Sevim, Fahire bazan da Hazin."<sup>253</sup> adlı dört arkadaşlarıyla paylaştığını belirtir. Lise yıllarında oturdukları Hatay Sokağı da edebi ortamın olduğu bir mekân olarak hatırlanır. "Ankara'da Hatay Sokağı'nda otururduk. Burhan Doğançay'da bizim orada otururdu. Ben liseye giderken Fahir Aksoy'un evine Orhan Veli, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat gelip seslenirlermiş. Yani bizim sokakta böyle bir sanatçı rüzgârı da sık sık eserdi."<sup>254</sup> DTCF'de okurken *Ulus* gazetesinde tiyatro eleştirileri ve hikâye denemeleri yazar. "Üniversite yıllarını, edebi çalışmalar çerçevesinde aktif bir şekilde geçiren Ağaoğlu, Kambur Kamil adlı yeni bir roman denemesini 1947 yılında yapmış ve 1 Ekim 1948'de de, başta *Kaynak Dergisi*'nde 'Gölgeler' şiiri yayımlanmak üzere, birçok dergide şiirlerini yayımlatmayı başarmıştır."<sup>255</sup> Yazarın ilk edebi deneyimleri şiirle olmuştur, "yayınlanmış birkaç şiir ve Nurullah Ataç tarafından bir kez de ödüllendirilme"si haricinde "daha çok gazete yazılarıyla"<sup>256</sup> başlayan bu deneyim, tiyatro alanında başarıya ulaşır. Üniversite'nin sonlarına doğru bir oyun yazar, birkaç oyundan sonra romancılığa geçiş yapar. "Yazdıkça, sözün değerini öğreniyor, onu sorguluyor, böylece yazdıklarım asıl beni sorguluyor, bana öğreticilik ediyordu."<sup>257</sup>

---

<sup>249</sup> Eronat, *a.g.e.*, s.3.

<sup>250</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.30.

<sup>251</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.38.

<sup>252</sup> Ağaoğlu, *GT*, s.59.

<sup>253</sup> Ağaoğlu, *GT*, s.59.

<sup>254</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.35.

<sup>255</sup> Eronat, *a.g.e.*, s.9.

<sup>256</sup> Tağızade Karaca, *a.g.e.*, s.27.

<sup>257</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.39.

diyen Ağaoğlu, yazının ben'ini oluşturma noktasında sağladığı olanakları ortaya koyar. Yazdıkları ile yaşamını yeniden deneyimleme şansına sahip olur.

Aysel'in yazma tutkusu da lise yıllarında başlar. Lise yıllarında roman yazan Aysel, babasının göstereceği tepkiden korktuğu için yazdıklarını saklamak zorunda kalır. Sadece roman yazması değil, okuması dahi gizlidir. Çünkü onun okula gitmesini istemeyen ailesi, roman okumayı hayalperest, boş bir uğraş olarak görür. Aysel'in şu sözleri onun nasıl çekinerek yazdığını gösterir:

Tülin benim gizli şiirler ve hikâyeler yazdığımı biliyor ya, tutmuş Edebiyat öğretmenimiz Sabahat Hanım'a söylemiş. O da geçenlerde beni çağırdı. Yazdıklarımı istedi. Azarlayacak diye çok korktum. Meğer Nurullah Bey tanıdıklarımış. Sabahat Hanım, yazdıklarımı okuyup da, eğer bende ümit varsa, beni kendi eliyle Nurullah Bey'e götürecekmış (ÖY, s.171).

Öğretmenin de ailesi gibi bir tavır sergileyeceğinden korkar ancak öğretmeni tarafından destek görür. Aysel, Nazım Hikmet'i de Shakespeare'i de gizli gizli okur. Ağabeyi ve babasından çekinir.

Adalet Ağaoğlu, yazmak konusunda ailesinin baskılarına maruz kalır. Aysel karakteri üzerinden de yazmak konusunda karşılaştığı bütün baskıları ortaya dökmüş gibidir. Özellikle babası ve ağabeyi onun yazmasını istemez. Hatta babası onun sahnelenen ilk oyununu seyretmeye bile gitmez. Ağabeyi Cazip Sümer Ağaoğlu'nun gizlice yazdığı "lise defterini" bulur ve elinde sallayarak bütün aileye teşhir eder. Ağaoğlu bu olayı şöyle aktarır. "Babama çayını koyuyordum. Defteri abimin elinde görünce, dünya başıma yıkıldı, basbayağı gözlerim karardı. Okula gitmemin, ders çalışmamın bile hiç hoş karşılanmadığı, çeşitli tatsızlıklara yol açtığı evimizde, 'roman' yazdığımın ortaya dökülmesi artık bu kez büyük bir felâketin nedeni olabilirdi."<sup>258</sup> Babası bu olay sonrasında kızına öfkeyle baksa da onun yazma sürecini destekler, "büsbütün düşman kesildiği o tiyatrolardan birine kendi kolunda"<sup>259</sup> götürür. Annesinin ısrarlarının etkisiyle de olsa bir İstanbul gezisi sırasında babası, yazara bir yazı makinesi bile alır. Ağaoğlu ailesinin özellikle babasının, okula, okumaya karşı takındığı tavrın etkisiyle *Ölmeye Yatmak*'ta kurguladığı, baba Salim Efendi ile abi İlhan gerçek Ağaoğlu'nun babasından ve ağabeyinden daha baskıcı gibidir. Ağaoğlu nasıl hiçbir baskıya boyun eğmeyip yazmaya devam ettiyse, Aysel de aynı tavrı sergileyerek ısrarla okumaya ve yazmaya devam eder. Tiyatro yazarlığından düzyazı

---

<sup>258</sup> Ağaoğlu, *GT.*, s.73.

<sup>259</sup> Ağaoğlu, *GT.*, s.74.

yazarlığına geçen yazar zamanla ailesi tarafından kabul görür. Hatta eşi Halim Ağaoğlu tarafından ciddi bir şekilde desteklenir.

1951’de Ankara Radyosu’nun açtığı sınavı kazanır ve radyo oyunları ile başlayıp romana yönelir. Hatta yazar bir çocuk doğurmak istememesini de yazmaya duyduğu büyük tutkuya bağlar. Çünkü bütün enerjisini yazmaya ayırmak ister. Ağaoğlu’nun yazmaya adanmış yaşantısı gibi Aysel’in de bilime adanmış hayatı sunulur okura.

*Ölmeye Yatmak* romanında Aysel’in lise yıllarından gelen yazma tutkusuna şahit oluruz. *Hayır* romanında karşımıza çıkan Aysel Dereli, 55-60 yaşlarında bir profesördür ve bilimsel çalışmalar yapmaktadır. Hatta kendini tamamen bilimsel çalışmalarına adanmış görülür. “Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı” adıyla yaptığı çalışma, yaşantısıyla bütünleşmiş gibidir. Ağaoğlu da bir kitaba başladığında çevresiyle ilişkilerini minimuma düşürdüğünü, kendini tamamen yazmaya verdiğini söyler.

*Hayır*’da yazar dost olarak kurguya dahil edilen kahraman, Adalet Ağaoğlu’nun yazar kimliğini temsil eden kurgusal bir birey gibidir. *Dar Zamanlar* üçlemesinde Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1980’li yıllara uzanan tarihsel süreçte Türkiye toplumunun panoramasını çizen yazar, yazma sürecinin sıkıntısını adeta okurla paylaşma arzusundadır. Yazar dostuna yeni romanını soran Aysel, “İşin çok güç. Bir ülke romanı yazılacaksa, orada toplumun aynası olacak tipi, tipleri bulmak bugün hayli güç olmalı...” (H, s.230) der. Ağaoğlu’nun da *Dar Zamanlar*’da seçtiği tipler tam da bu tür temsil görevi üstlenmiş tiplerdir. Aysel, “Aydın, Cumhuriyet’in bürokrat oğlu, Ben Osmanlı’nın esnaf kızıyım. Gel de, kişilerden yola çıkarak bir toplumun tarihini çözümlene” (H, s.233) der. Bu bölümde Aysel kendi hikâyesine bir yazar gözüyle dışardan bakmaya başlar ve Ağaoğlu’na daha da yaklaşır. Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar*’ı kurgulayış süreci anlatılıyor gibidir.

Adalet Ağaoğlu’nun, Aysel üzerinden kendi yaşam hikâyesini, dahil olduğu kuşağı anlatması, bir şekilde eseriyle gerçek yaşam arasında kurduğu paralellik, Aysel’le yazar dost arasındaki bir başka diyalogda bir şekilde temellenir: “[Y]azarın kendinde olmayı tasarlayabileceğini sanmam. Ütopyalar bile ayak basacağı bir yer ister.” (H, s.251) sözleriyle yazarın bir şekilde bir gerçeklikten esasen de kendi

gerçekliğinden yola çıkarak, eserlerini kurguladığı fikri savunulur. Adalet Ağaoğlu yazma süreciyle, kişinin kendisini yeniden çözümleme şansına sahip olduğunu şu sözlerle belirtir:

[R]oman bir hayatın bütünlüğünü ortaya koymak için varsa, böyle olmalıysa, ki ben buna inanıyorum, kendi hayatımı anlayamadığım çözümleyemediğim zaman da arkeolojik bir kazıya giriyorum, yalnız başka insanların toplumların bağrında değil. O romanı yazarken kendimi de çözmüş, anlamış oluyorum ya da ona çalışıyorum. Bu gerçekten içimize yaptığımız bir derin kazı oluyor.<sup>260</sup>

Yukarıda romandan ve bir söyleşiden alınan bu sözler Ağaoğlu'nun benliğini oluşturmada kurgudan yararlandığını, kurgularken de benliğinden bağımsız hareket etmediğini ortaya koyar.

Ağaoğlu, *Hayır*'da Yazar dost aracılığıyla eserinin kurgusal sürecine okuru dahil eder ve farklı senaryolar geliştirir. Aysel'i arayan Engin'in telefonuna cevap veren Yazar dost, "Tiyatroya gitmiş. Bunu ben uydurdum. Fakat, intihara göre tasarlanmış bir roman, tiyatroya gidişle bitirilemez ki..." (*H*, s.255) diyerek okuru bu kurgusal sürece buyur eder. Aysel için dokuz farklı intihar kurgusu yaparak, okurun yaratıcılığını harekete geçirmek ister gibidir. Ağaoğlu romanın sonunda, özdeşleştiği kahramanı Aysel'den ayrılmanın hüznünü yaşar gibidir. Yazar dostu aracılığıyla Aysel'e, üç romanının ana kahramanına veda eder. Bu veda romanda şöyle ifade edilir: "Gözlerinde nem, içinde gizli bir hoşnutluk, uzakta artık bir nokta gibi kalan sandala bakıyor. Aysel'i bu kıyılarda artık hiç göremeyeceğini, yazılmış tarihin burada bittiğini biliyor" (*H*, s.271). Bu vedadaki hüznün, gerçekle kurgunun iç içe geçmişliğini, Ağaoğlu'nun eserleriyle bağını okura sunar.

Sevim Burak'ın yazarlık serüveni 1950'de *Ulus* gazetesinde yayımlanan "Hırsız" adlı hikâye ile başlar.

Edebiyatın farklı türlerinde eserler veren Zeliha Sevim Burak için öykü, her zaman birinci sırayı almaktadır. Bir yandan anne olmanın ağırlığını taşıyan; diğer yandan maddi anlamda hayata tutunma çabası ile boğulan bu kadın için öykü, sığınılacak bir liman olmaktan da öte yaşamının en başat anlamı haline gelecektir.<sup>261</sup>

Bir dönem kitabevinde tezgahçılık yapan Burak, bu dönemde Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Sait Faik, Salah Birsal, Behçet Necatigil gibi sanatçıları tanıma fırsatı bulur.

<sup>260</sup> Gümüş, Semih, "Tarihin Bir Kırılma Anı", *Gösteri*, Mayıs 1997, s.11-12.

<sup>261</sup> Koçakoğlu, *Büyük Günah, Bilinmeyen...*, s.14-15.

Ancak onun edebiyat dünyasına girmesini sağlayan asıl isim Peyami Safa olmuştur. Peyami Safa bir dönem Sevim Burak'a ders vermiştir.

Burak mankenliğin ardından bir süre modaevi işletmiş, terzilik yapmıştır. Terzilik yaptığı yılların etkisiyle de olacak ki yazılarını birbirlerine iğnelerle tutturur, bazı kısımları keser başka yere ekler.

Burak bu süreci, terzi atölyesinden alıp yazarlık serüvenine taşır. Kendisine özgü bir “kes-yapıştır” tekniği geliştirir. Kumaş parçalarını nasıl birbirine tutturuyorsa kâğıt parçalarını da aynı düşünce ile birleştirmeye çalışır. Barthes metin kelimesinin bir kumaş, dokunmuş bir örgü olduğunu hatırlatmıştı. Burak da yazarken kesip biçmeler, teyellemeler yaparak kendi örülü kumaşını oluşturmaya çabalar.<sup>262</sup>

Yazar mesleğinin getirdiği alışkanlıkla hareket edip eserinde parçalar ve birleştirme sürecine de o anda etrafında bulunan herkesi dahil eder. Ablası Nezaket ve ablasının işyerinden arkadaşı da bu sürece dahil olanlardır. “Yanık Saraylar” hikâyesindeki daktilo kız onun ablasının arkadaşıdır.

*Yanık Saraylar*'ın nerdeyse bütün hikâyelerinde, mekân tasvirlerinde Burak'ın hayatında iz bırakan ve çocukluğunun geçtiği yer olan Kuzguncuk'un ağırlığı hissedilir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha çok Yahudi yerleşkesi olan Kuzguncuk, Burak'ın o dönem komşularıyla beraber anlatılır. “Kendisinin doğma büyüme Kuzguncuklu oluşu, Kuzguncuk'ta yaşayan azınlıkları, özellikle Yahudileri edebiyatına taşımış olması ve azınlıkların ezilmesini konu edinmesi, onun edebiyatı tanımlarken öne çıkan öğeler olur.”<sup>263</sup> Bilal Bey, Zembul Hanım, Ziya Bey, Nurperi Hanım gibi kahramanlar Sevim Burak'ın Kuzguncuk'taki komşularıdır.

Sevim Burak edebi çizgisini belirleyen ve kendisini en çok etkileyen eserin *Tevrat* olduğunu belirtir:

“Asıl *Tevrat*'a âşığım. *Tevrat* dünyanın başı ve sonunu bir arada veriyor. Bir deli işi onu tefsir etmek. Bu da bana düşer. *Tevrat*'ı oturup yeniden yazacağım, karar verdim... *Tevrat* gibi büyük bir eser ve ben. Gecenin bu saatinde *Tevrat*'ı tefsir etmek isteyerek küçültüyorum kendimi.”<sup>264</sup>

*Tevrat* onun için başucu kitabı niteliğindeki bir eserdir. Sanatçı *Tevrat*'ı defalarca okumuş, birçok bölümün altını çizmiştir.

<sup>262</sup> Demirtaş, Mustafa, “Tekillik Sorunsalı Bağlamında Sevim Burak'ın Metinleri Üzerine Bir İnceleme”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2014, s.137.

<sup>263</sup> Güngörmüş, “O Bilhassa Kendini Belli Etmedi”, s.7.

<sup>264</sup> Burak, *a.g.e.*, s.25.

“S. Burak’ın öykülerindeki, kesik kesik’lik , satır kırmalar, büyük harf kullanımları ve bu söylemsel seçime uygun olarak öykü zamanını parçalanması ve gittikçe her şeyin bir tansığa, hayale, düşe (benim için düşçül bir şeydir edebiyat sade, düş’tür,) dönüşmeye başlaması bize Kitab-ı Mukaddes’in söylemini anımsatıyor.”<sup>265</sup>

Eserlerinde kullandığı üslup onun *Tevrat*’ta anlatılan hikâyelerden ne kadar etkilendiğini ortaya koyar. “Ah Ya Rab Yehova”nın başında,

Ve yedi gün bekledi  
Ve diğer yedi günü bekledi  
Bayan Zembul Allahanati  
Ve diğer yedi günü daha bekledi  
Yedi yıl bekledi  
Bayan Zembul Allahanati  
Ve diğer yedi yıl daha bekledi  
Yedinci yılın yedinci ayında  
On yedinci gününde  
Yedinci saatinde  
Bayan Zembul Allahanati’nin bütün günleri dolmak  
üzere idi (YS, s.113-114)

derken kullanılan bu üslup *Tevrat*’ın dilinin Burak’ı ne kadar etkilediğini gösterir. Hz. Nuh’un yedi gün bekleyişi, temiz hayvanlardan yedi çifti yanına alması olayına gönderme yapılmıştır. “Yanık Saraylar”ın Daktilo Kız’ının hikâyesi de *Tevrat*’tan alınmış bir hikâyedir. O da Hz. Musa gibi bir sepete konulup nehre bırakıldığını düşünmektedir.

Burak’ın Yahudi kimliği, onun kendisini bu topraklarda öteki olarak hissetmesine neden olduğundan onun sesi Türk edebiyatının da minör bir sesi olacaktır. Bu gerekçeyle kendisine benzeyen Beckett’in eserleri ilgisini çekecektir. “Burak’ın ana dili İngilizce olmasına rağmen, eserlerini Fransızca yazan Samuel Beckett’e olan hayranlığı bir tesadüf değildir. Beckett’in kendi dilini bir yabancı gibi konuşarak, edebiyatı oluşturan ana dili minörleştirmesi, Burak tarafından da uygulanmıştır.”<sup>266</sup> Burak Türkçe’deki büyük harf kullanımı, noktalama işaretlerinin kullanımı gibi alanlara ait kuralları delerek, kendi özel kurallarını koyar, sözdiziminin alışlagelmiş yapısının dışına çıkarak kendi minör sesini, mevcut majör sesin üzerine

<sup>265</sup> Şakar, Cemal, “Sevim Burak Kendini Neden Anlatamıyor”, *Hece*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S.46-47, Ekim/Kasım 2000, s.352-353.

<sup>266</sup> Koçakoğlu, *AŞHSB.*, s.100.



çıkartır. “Burak, kendi dilinde yabancıymış gibi konuşmayı bir Yahudi annenin kızı olmasının getirdiği dil farkındalığıyla birlikte, majör dilin, yani Türkçenin içinden gerçekleştirmiştir. Kendine özgü kurduğu yeni bir dille majör dili yersiz yurtsuzlaştırmıştır.”<sup>267</sup> Majör dilin kurallarını delmek, Sevim Burak’ın mevcut kuralları tanımayan muhalif yapısını gösterir.

Sevgi Soysal’ın sanat çevresiyle tanışması büyük oranda Özdemir Nutku aracılığıyla olmuştur. Ferit Edgü, Demir Özlü, Güner Sümer, Orhan Duru, Ahmet Oktay, Erdal Öz ve Bekir Çiftçi ile tanışıp arkadaş olur. Güner Sümer’le olan dostluğunun da aracılığıyla Adalet Ağaoğlu’nun kurucuları arasında bulunduğu Meydan Sahnesi’nde sahnelenen *Zafer Madalyası* adlı oyunda rol alır. Soysal TRT’de çalıştığı dönemlerde de çeşitli programlar için edebiyattan uyarlamalar yapar. Ancak 12 Mart süreciyle TRT’deki görevine son verilir.

Tezer Özlü nasıl İstanbul’un uğrak edebiyat mahfillerinden olan Baylan’ın müdavimlerinden olmuş ve bu sayede bir edebiyat çevresi edinmişse Sevgi Soysal da Ankara’daki önemli edebiyat mahfillerinden olan, Kızılay’da, Tuna Caddesi’nin girişinde bulunan, Piknik’e sıklıkla gider. Bu sayede dönemin birçok edebiyatçısıyla dostluk kurma şansına sahip olur.

Piknik, Sevgi’nin yıllar sonra yazacağı *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* adlı romanın da en canlı mekânlarından biri olarak yer alacaktı. Başkentin insanları Kızılay’dan buraya akacaktı. Kitabın tek simgesi olan devrilen kavak da, bu mekânın hemen yanındaydı; ama Sevgi’nin gençlik yıllarında, henüz kökü kurumadığı gibi diğer kavaklarla bağlarını da koparmamıştı; yalnızca Piknik’in gölgesinde büyümekte olan bir ağaçtı.<sup>268</sup>

Sevgi Soysal, gerçek hayatta sıklıkla zaman geçirdiği bu mekân, onun kurgusunun bir parçası olur.

Sevgi Soysal ilk çeviri ve kısa öykülerini, ilk eşi Özdemir Nutku’nun da desteğiyle çıkan *Değişim* dergisinde yayımlar. *Değişim* dergisi aracılığıyla Erdal Öz’le paylaşımları artar, *Dost* dergisi ve Meydan Sahnesi’nden sonra da kendisi edebiyat dünyasının içinde bulur. Meydan Sahnesi aracılığıyla da başta Adalet Ağaoğlu olmak üzere Mahir Canova, Üner İlsever, Çetin Köroğlu ve Kartal Tibet gibi isimlerle

---

<sup>267</sup> Demirtaş, Mustafa, “Sevim Burak’ın Minör Edebiyatı”, *Ötekilere Yazmak Sevim Burak Üzerine Yazılar*(Haz. Özge Şahin), YKY, İstanbul, 2015, s.16.

<sup>268</sup> Doğan, a.g.e., s.51.

çalışma fırsatı bulur. Güner Sümer vasıtasıyla tanışan Adalet Ağaoğlu ve Sevgi Soysal sonradan yakın arkadaş olacaktır. İki isim aynı dönemlerde TRT’de çalışır.

Sevgi Soysal, toplumcu edebiyat anlayışının revaçta olduğu 1960’larda eser vermeye başlar. Ancak yazar kalemini hiçbir ideolojinin emrine vermez. Kendi politik yönelişine bile eserlerinde bir mesafe koyar ve tarafsız bir gözlemci gayretiyle yazar. Karin Karakaşlı, Sevgi Soysal’ın bu tutumuyla ilgili şöyle bir yorumda bulunur:

Sevgi Soysal’ın romanlarının yayımlandığı dönem, dünyada ideolojik hakimiyetin en yoğun olduğu zamanlardı. İşte böylesi bir ortamda Sevgi Soysal eserlerini birer ‘dava romanı’ olmaktan çıkardı. Oysa dünyanın en kolay şeyi propagandaya ve klişeye teslim olmaktı. Sevgi Soysal ise zor olana talip oldu. Bir koğuş ortamında sadece dışardan gelen baskıya karşı direnişi değil, kadınlar arası çekişmeleri de aktardı.<sup>269</sup>

Anılarını yazdığı *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*’ndaki anlatımlarda Sevgi Soysal, her kesimi de eleştirdiği için koğuş arkadaşları tarafından tepki alır.

Sevgi Soysal’ın, yazarlığı belli bir disiplin içinde ilerleyen ciddi bir uğraştır. En zor koşullarda bile yazma konusundaki disiplininden taviz vermez. Yazar bunu anılarında aktarır:

Kendimi bir bilgisayar gibi programladım. Sabahları 5.30’da kalkıyorum. Yarım saat jimnastik. Sonra, heladaki musluğa taktığım lastik boruyla soğuk duş. Giyinip kahvaltıdan önce biraz okuyorum. Herkesin uyuduğu bu sabah saatlerini seviyorum. Sabahları kendi kendime uyguladığım bu özel “faşizm” özgürlük duygusu veriyor bana. Gün boyunca bir yığın ufak kural koyuyorum kendime. Her gün sekiz sayfa yazı yazmak gibi.<sup>270</sup>

Anılarında bahsettiği yazma süreci, daha doğrusu Oya’nın ne ile meşgul olduğuna dair herhangi bir bilgiye *Şafak*’ta rastlanmaz.

Tezer Özlü edebiyat dünyasına, 1963’te *Yeni İnsan* dergisinde yayımlanan “Fortuna” adlı öyküsüyle girer. Tezer Özlü, ağabeyi Demir Özlü’nün evde oluşturduğu edebiyat ortamı sayesinde çocukluk yıllarında edebiyata ilgi duymaya, edebiyat sohbetlerine dahil olmaya başlar. Özlü bu tarz ortamlarla bağını sonraki yıllarda İstiklâl Caddesi’nin meşhur edebiyat mekânlarından olan Baylan Pastanesi’yle sürdürür. “Baylan Pastanesi’nde hemen her akşamüstü toplanan ağabeyi ve arkadaşlarının ‘efsaneleşmiş’ yaşamlarını izlemek için liseden arkadaşı Gönenç

<sup>269</sup>Karakaşlı, Karin, “Hep Yürüyen Bir Hayat Eşlikçisi: Sevgi Soysal”, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.225.

<sup>270</sup>Soysal, *YBKK*, s.191.

Ertem’le (Günk’le) birlikte bu pastaneye gitmeye başlar.”<sup>271</sup> Özlü eserinde de bu mekândan ve ağabeyinin çevresinden şöyle söz eder:

Baylan Pastanesi girişindeki iki yanlı satış vitrinlerinden sonra, geniş, loş bir salon başlıyor. Burada ağabeyim ve arkadaşları, hemen her gün akşamüstü toplanıyor. Biz de onların efsaneleşmiş yaşamını izlemek için artık Baylan’a geliyoruz. Başlangıçta bizi aralarına almıyorlar. Başka masada oturup Günk’le konuşuyor, sürekli olarak da onları izliyoruz (ÇSG, s.27).

Demir Özlü ve arkadaşları o yıllarda üniversite öğrencisi, sanatla uğraşan, Paris aşığı bir grup genç. Bir edebiyat mahfilinde merakla başlayan edebiyat ilgisi, sonraki yıllarda büyük bir yazma tutkusuna dönüşür. Edgü, Özlü’nün bu tutkusunu,

“Yazmak için yaşayanlardan değildi.

Yaşamak, yaşayabilmek için yazanlardandı.”<sup>272</sup>

Edebi anlamdaki ilk çalışmaları 1960’larda yayımlanan

Tezer Özlü’nün yazarlık serüveninde 1950’lerin “bohem kuşağı”nın büyük etkisi vardır. Onları diğer kuşaklardan farklı kılan ve ayrı bir tarihsel-kültürel varlık olarak ele almayı mümkün kılan özellikleri irdelemek, kuşağa tam olarak dâhil olmayan, ancak onunla yoğun bir biçimde ilişkilenen Tezer Özlü’nün yazarlık serüvenini anlamak bakımından önemlidir. Özlü, yaşlılarının birçoğu gibi, dünya metropollerinin hemen tümünde eşzamanlı olarak yayılmaya başlayan, önceki on yıllarda avangard bir akım olarak ortaya çıkmış gerçeküstücülüğün ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa kültür sahnesinin Marksizmle birlikte en önemli düşünsel yönelimi olan varoluşçuluğun yoğun etkisi altında yazıyordu.<sup>273</sup>

Yazar ağabeyi Demir Özlü’nün dahil olduğu 1950 kuşağının etkisinde kalır. 1950 kuşağı yazarlarını etkileyen en önemli akımlardan biri de varoluşçuluktur. Tezer Özlü’nün eserlerinde de varoluşçuluğun etkisi görülür.

Tezer Özlü’nün yakın arkadaşı olan Ferit Edgü, Özlü’nün edebiyata olan merakını şu sözlerle aktarır:

“1950’ler.

Fatih’te ara sıra uğradığım bir ev.

İki genç yazar adayı (Demir Özlü ve ben)

kitaplarla kaplı bir odada

sözcükler dünyasını nasıl fethedeceklerini

<sup>271</sup> Bağdatlı, Narin- Vural Bahadır, “Tezer Özlü: Yaşamın ve Kuşakların Ucunda”, *Gülebilir miyiz Dersin?*, (Der. Feryal Saygılıgil/Beyhan Uygun Aytemiz), İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.61.

<sup>272</sup> Edgü, Ferit, “Tezer Özlü İçin”, *Tezer Özlü Fotobiyografi: 2* (Haz. Elçin Yahşi), *Gergedan*, s.6.

<sup>273</sup> Bağdatlı, Vural, a.g.m., s.39.

konuşuyorlar.

Kapı aralığından bizi gözleyen

küçük bir kız var: Tezer.”<sup>274</sup>

Bu küçük kız çocuğu o yıllarda bile evlerden okullardan kaçma isteği duyarken ağabeyinin ortamına girmek için can atar. Edebiyat ve yazmak onun için katlanamadığı dış dünyadan uzaklaşıp sığınabileceği bir alandır. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde yazı yazmayı anımı şöyle aktarır: “Sabah kalkınca bahçeye, kıra çıkayım isterim. Yazı yazarım bu saatlerde. Uzun uzun hep düşüncelerle yazmaktır bu” (ÇSG, s.40). Yazı yazdığı anlar, kendisi dış dünyadan soyutlayıp tamamen kendisine döndüğü anlardır.

Tezer Özlü'nün yazarlık çizgisinde üç isim kilit rol oynar. Bunlar, Kafka, Svevo ve özellikle Pavese'dir. *Yazar Yaşamın Ucuna Yolculuk* eserinde kahramanın kendini bulmak amacıyla başlattığı yolculuğun ilk durağı olarak Pavese'i belirler. Pavese, Özlü'de çocukluktan bu yana var olan intihar fikrini güçlendirir. Bu yüzden de Özlü'nün kahramanı Pavese'nin intiharını çözümlmek ister ve adeta onun ayak izlerini takip eder.

Adalet Ağaoğlu, kendi yazarlık serüveninin başlangıcını *Ölmeye Yatmak* romanında ele alır. Romanda Aysel'in ilk yazma teşebbüsleri aslında Ağaoğlu'nun yazı serüveninin başlangıcındaki halleridir. *Hayır*'da anlatılan süreç ise hem yazarın artık profesyonelleştiği dönem hem de *Dar Zamanlar*'ı kurgulama aşaması okurla paylaşılır. Gerçekle kurgu iç içe geçer yazar kurgulama sürecindeki ihtimaller üzerine okuru düşündürür, farklı sonlar kurgular. Sevim Burak, Adalet Ağaoğlu gibi yazarlık serüvenleriyle ilgili doğrudan bir paylaşım içerisine girmez. Sevgi Soysal'ın yazarlığı ile bilgiler de yine incelemenin konusu olan *Şafak*'ta karşımıza çıkmaz ancak o yazma aşamalarını ve bu anlamdaki disiplinli tavrını *Yıldırım Bölge Kadınlar Koşuşu*'nda anlatır. Tezer Özlü ise edebiyat ortamlarıyla temasını, ağabeyinin etkisini ve yazmak konusundaki tavrını *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde okurla paylaşır.

---

<sup>274</sup> Edgü, a.g.m., s.6.

## 2.6. Toplumsal Kimliğin Temsili

Adalet Ağaoğlu'nun dahil olduğu nesil, yani Cumhuriyet'in ilk nesli, yeni bir medeniyeti simgeleyecek biçimde, modern şekilde yetiştirilmeye çalışılan bir kuşaktır. *Dar Zamanlar*'ın Aysel'i de Ağaoğlu ile çağdaş olması yönüyle aynı sistem içerisinde yetiştirilir. Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*'ta, okura Cumhuriyet'in bu yeni kuşağını Aysel hayatını odağa alarak tanıtır. Aysel karakterini iki farklı zaman diliminde okurun karşını çıkarır. Bu zamanlardan biri, Aysel'in ilkokul müsamesesiyle başlarken; diğeri Aysel'in otel odasında ölmeye yatmasıyla başlar. Fethi Naci de bu zaman kurgusunu şöyle ifade eder:

“Roman iki çizgide geliyor: Bir yanda “ölmeye yatan” Doçent Aysel var, Aysel'in bir otel odasındaki izlenimleri, çeşitli konulardaki düşünceleri ve kendi kendisiyle hesaplaşması var. Ağaoğlu “iç roman” diyor buna. “İç roman” bütün romanın dörtte biri kadar. Romanın dörtte üçü, Atatürk “öldüğü yıl ilkokullarını bitirenlerin nasıl yetiştiğini”, “onlar yetişirken dünyanın ve Türkiye'nin durumu”nun ne olduğunu göstermeye çalışıyor. Bu arada, Aysel' in bütün geçmişi, ailesiyle, çevresiyle, arkadaşlarıyla ilişkileri anlatılıyor.”<sup>275</sup>

İç romanda anlatı Doçent Aysel'in içsel hesaplaşması üzerine kurulu, romanın diğeri bölümlerinde ise Dünder öğretmeninin “*irfan ordusu*” üzerinde durulmaktadır. Bunlar: “Dünder Öğretmen'in ilk mezunları Aydın, Sevil, Ali, Aysel, Namık, Semiha, Hasip ve Ertürk'tür” (*ÖY*, s.35). Romanın kahramanlarından her biri cumhuriyetin birçok misyon yüklenmiş ilk neslinin öne çıkan tipleridir.

Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*'ta genç bir cumhuriyet ülkesi olan Türkiye'de eğitim kurumları üzerinden gerçekleştirilmemeye çalışılan toplum mühendisliğine odaklanır. Bu mühendisliğin de şüphesiz en önemli ayakları eğitimcilerdir. Romanda bu tipi Dünder Öğretmen temsil eder. Oluşturulmak istenen yeni tip, yüzü Batı'ya dönük olan, modern ve eğitilmiş bir bireydir. Kız öğrenciler ise birer Cumhuriyet kadını olacak şekilde yetiştirilecektir. Bu yönüyle Aysel, romanda gerçekleşmiş bir projenin sonucu gibidir. Aydın'ın ise romanın yanlış Batılılaşmış kişidir. Aydın'ın kafasındaki batılılaşma fikri Tanzimat romanlarındaki yanlış batılılaşma ile paralellik gösterir. Tanzimat romanlarının kabukta batılılaşma, nasıl batılı gibi giyinme, batılı gibi yiyip içme, batılı gibi oturup kalkma gibi şekilsel unsurlar barındırıyorsa Aydın'ın

---

<sup>275</sup> Naci, *Yüz Yılda ...*, s.417.

Batılılaşma fikri de bu tür unsurlar üzerine kuruludur. Aydın'ın yanlış Batılılaşmış Tanzimat romanı kahramanlarından farkı, onun çağdaş bir eğitime önem vermesi ve o eğitim içinde yetişmesidir. Ancak bu eğitim de özentisi ve gösteriş unsurları barındırmaktan uzak değildir.

Aysel, Dünder Öğretmen'nin yoğun çabaları sayesinde şehirde ortaokula yazdırılır. Ağaoğlu, Aysel üzerinden kendi okul yıllarını ve bu uğurda verdiği emeği de yansıtmıştır. Çünkü Ağaoğlu da ailesi tarafından okula gönderilmemek gibi bir sorunla karşı karşıya kalmış ve yine Aysel gibi bu mücadelede galip gelmiştir. Aysel, ortaokulu okumak için Ankara'ya yerleşir. Bu yer değişikliği sayesinde modern bir yaşantıya yakından tanık olur ve yaşamında hızlı bir değişim başlar. O artık "Çağdaş Cumhuriyet Kadını" modeline doğru emin adımlarla yürümeye başlamıştır.

*Ölmeye Yatmak*'ta yenilik taraftarları, Atatürk ilkelerine bağlı Cumhuriyetçi kişiler (Dünder Öğretmen, Kaymakam), yeni neslin nasıl yetişmesi gerektiği konusunda fikirlerini bir bir uygularken, geleneksel, yeniliğe kapalı, muhafazakâr ilçe sakinleri, birer baskı argümanına dönüşen ilkelerin, günlük hayatlarında yarattığı travmayla karşı karşıya kalmışlardır. Toplumda bir tür "yenilik taraftarı olanlar" yani Atatürk ilkelerine bağlı olup onları uygulayanlar ve "geleneksel olanlar" şeklinde bir ikilik ortaya çıkmıştır. Yenilik taraftarları yeni ülkede lokomotif görevi üstlenirken diğerleri de susmak zorunda kalır. Ali'nin annesi oğlunu okutmak istemez ama Ali'nin Dünder Öğretmen'in direktmesine dayanamayarak pes eder. *Ölmeye Yatmak*'ta karşıt görüşlü bir güçle boğuşmanın huzursuzluğu neredeyse tüm roman kişilerinin maruz kaldığı bir sorundur. Romanda Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki toplumsal fikirlerin her biri, birer kahraman üzerinde vücut bulmuş ve bu kahramanlar düşüncelerin çarpıştığı oranda da karşı karşıya gelmiş gibidir. Romanda sadece ideolojilerin çatışması yoktur aynı zamanda sınıf çatışması da yer yer kahramanların yaşamında derin izler bırakarak metnin trajik altyapısını oluşturur. Yoksul bir köylü çocuğu olan Ali, hayatının zorluğuna isyan ederken şunları söyler: "Muhtaç olduğun kuvvet... Sahi, ne kanı benim damarlarımdaki? Karakaya'da Esmâ'dan doğma... Babam da illetlinin biriymiş. Sıtmalı, Marazlı Kâmil derlermiş" (ÖY, s.89). Ali'nin ailesinden yana herhangi bir avantajı yoktur zira onlar da doğuştan asil değil talihsizdirler. Ali de bu talihsizlik yüzünden asla Aydın ve Aydın gibilerle aynı şartlara ulaşamayacaktır. Aydın'ın sınıfsal konumu Aysel'i de rahatsız etmektedir. Bu fark nedeniyle Aydın'ın

aşkına karşılık vermez. Aysel, Aydın'ın arkadaşlık teklifine, “ ‘Bir kere ekmek karnelerimizin rengi ayrı. Biz sizinle arkadaş olamayız’ ” (ÖY, s.242), yanıtını vererek aralarındaki sınıfsal farkı vurgular. Cumhuriyet'in ilk yıllarında un, şeker gibi temel gıda maddeleri karne karşılığında verilmektedir. Karnelerin rengi de kişilerin ekonomik gelirlerine göre değişmektedir. Ağaoglu Dündar Öğretmen'in “irfan ordusu” özelinde verdiği, esasen kendi kuşağının analizini yaptığı, toplumsal dönüşümü şu sözlerle ifade eder: “Çoğunluğu köylü olan bir toplumun ‘Batı’nın çağdaş toplumuna erişebilme’ yolundaki büyük gayret! Geçişteki ret ve kabuller arasında çeşitli kırılmalar... Köylülükten kentliliğe, tarımdan fabrikaya geçişin yarattığı fırtınalar... Sallantı. Parçalanmalar...”<sup>276</sup> Bu parçalanmalar, her sınıftan bireyin hayatında da görülür.

Aysel'in kuşağı Ağaoglu'nun kendi kuşağı gibi kendisine ödevler yüklenmiş ve kendilerini ülkelerine, Atatürk ilkelerine adanmaları tembihlenen öncü bir kuşaktır. Bu kuşağın, hayatına dair yapacağı her tercihte esas amaç “vatana hizmet”tir. Aysel ortaokul arkadaşı Behire'ye yazdığı mektupta onun hemşire olmasının bu vazife bilinciyle alınmış bir karar olduğunu şu sözlerle ifade eder:

Senin oradaki güzel çalışmalarını göğsüm kabarak öğrenmiş bulunuyorum. O difterili çocuğun başında sabahlara dek nasıl beklediğini görür gibi oluyorum. Sen bir kahramansın kardeşim. Genç yaşında kendini vatan hizmetine adadın. Ne mutlu sana. Keşke ben de bir gün senin gibi milletim için çalışabilsem ve ona faydalı olabilsem (ÖY, s.170).

Behire Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadına uygun görülen iki meslekten (öğretmenlik, hemşirelik) biri olan hemşirelik mesleğini icra ederek, vatanseverliğini ispat etmiş olur.

*Ölmeye Yatmak*'ta karşımıza çıkan yoksul aileler, *Bir Düğün Gecesi*'nde sınıf atlamışlardır, üzerine giyecek kıyafet bulamayan yoksul nesil yerini burjuva bir kesime bırakmıştır. Ayşen'in düğün töreninde bu değişim hemen görülür. Konukların salona girişi üzerinden de bu değişim verilir: “Aşağıda, girişte mantolarını, paltolarını, rölövelerini -bazıları kürklerini değil ama- bırakıp üçer beşer ulaşıyorlar buraya. Dün tarhana kararken bugün aniden pokere oturmuş eller gibi. Dün köylüye urgan, kına satarken bugün ansızın yedek parça, motor ve kaçak otomobil lastiği satar gibi...”

---

<sup>276</sup> Ağaoglu, YK, s.150.

(BDG, s.5) Hızlıca maddi sermayeyi elde eden bu gruplar, doğu-batı ikileminin ortasında tezatlarla dolu uyumsuz bir yaşamın örnek kümesi gibidir:

“Love Story”, marşlar ve oyun havalarının tuhaf bir keşmekeş içinde art arda çalınıyor oluşu, şampanyayla çiğköfte, peşmelbayla rakı tüketilmesi, kadınların görmemişler gibi altın zincirlerle birlikte boyunlarına sıraladıkları inciler hedeflenen Batılılaşma projesinin Türk toplumunu getirip bıraktığı yerin saptanması için önemli veriler sunmaktadır kanımca.<sup>277</sup>

Maddi sermayeye kavuşan bu kesim kültürel sermayeden yoksun kaldığı için komiklik derecesine varan çelişkiler görülür. Doğan Hızlan, Türkiye’deki burjuva sınıfının edebi metinler üzerinden okunan bu özelliğini şöyle ifade eder: “Küçük burjuvayı eleştiren romanların ortaya çıkardığı bir gerçek vardır. Bizde para birikimi, birlikte kültür birikimini getirmemiştir. Bu açıdan da küçük burjuva her davranışıyla bataklığında debelenir durur.”<sup>278</sup> Ağaoğlu bu debelenmeyi düğüne gelen konukların davranışları üzerinden ortaya koyar. Düğüne gelen konukların sınıfsal geçişlerinin ardından, düğün sahiplerinin arasındaki fark da hiyerarşik bir dizilişle anlatılır: “İlhan, General’in bir omuz başı gerisinde duruyor. Müjgân, General’in karısının bir ayak boyu gerisinde.” (BDG, s.6) Sınıf atlayanlardan bir diğeri ise Aysel’in annesi Fitnat Hanım’dır. “Kaç yıldır artık geceli gündüzlü bir hizmetçisi olduğu halde, o hizmetçiye karşı “hanımefendilik” etmekte gösterdiği beceriksizliği” (BDG, s.16) ile sınıf değişikliğine ayak uyduramayanlardan biri de Fitnat Hanım’dır.

Düğüne gelen konukların büyük bir kısmı burjuvalardır. Bir de bu burjuva sınıfı arasına serpiştirilmiş, düğün boyunca onları, onların çelişkilerini ve ikiyüzlülüklerini gözlemlerken kendi çelişkileriyle yüzleşen devrimci sınıf vardır. Berna Moran, Ağaoğlu’nun kahramanları ele alış biçimine göre onları ikiye ayırır:

Düğün sahnesinin aktörleri kabaca ilericiler ve gericiler olmak üzere ikiye ayrılıyor ve yazarın bu iki grubun kişilerini canlandırma tekniği farklı. Gericileri (İlhan emekli Albay Ertürk, Müjgan vb.) yüzeyden ve tip olarak kaba bir iki fırça darbesi ile çizmekle yetinmiş; ilericileri (Tezel, Ömer, Ayşen) psikolojik sorunlarıyla, derinlemesine karakter olarak canlandırmış.<sup>279</sup>

Nilüfer Kuruyazıcı ise bu sıralamadan çok uzaklaşmadan politik ve sınıfsal bir kategoriye giderek roman kahramanlarını iki gruba ayırır: “Romanda sergilenen kişileri iki ayrı grupta toplayabiliriz: 1. grup, 1970-72 yıllarının “devrimci gençleri”;

<sup>277</sup> Uygun-Aytemiz, Beyhan, “12 Mart Romanı ve ‘Bir Düğün Gecesi’”, *Varlık*, S.1146, 1 Mart 2003, s.44.

<sup>278</sup> Hızlan, Doğan, “İntihar Etmeyeceksek İçelim Bâri”, *Cumhuriyet*, 30 Ağustos 1979, s.8.

<sup>279</sup> Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.40-41.



2. grup zengin kent soylular ve yüksek rütbeli subay aileleri.”<sup>280</sup> Bu iki kesim bir mutsuzlar balosunda toplanmış gibidir. Damadın annesi Nuriş Hanım’la, İlhan 2. grubun mutsuzları; Ayşen, Tezel ve Ömer ise 1. grubun mutsuzlarıdır. Devrimciler 12 Mart’ın ardından karşılaştıkları yıkımın verdiği mutsuzluğu yaşarken. Burjuva sınıfı bütün gücü elinde bulundurmasına rağmen mutsuzdur. Doğan Hızlan, bu durumu bizdeki burjuva sınıfının bir trajedisi olarak gördüğünü şöyle ifade eder: “Thomas Mann’ın *Buddenbrook* romanında çöken burjuvazinin çatırtıları duyulur. Gorki de bu küçük sınıfı işlemiştir. Bizde tarihsel ve toplumsal gelişmesini tamamlayamayan küçük burjuva yığınının trajedisini veriyor Ağaoğlu.”<sup>281</sup> *Dar Zamanlar*’da “tepeden inme” denilen bütün değişimler gibi burjuva sınıfının oluşması da apansız olmuştur.

Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*’nde, 12 Mart döneminde, sermaye sınıfı ile ordunun buluşmasının karşısında zaten hep yalnız olan işçi sınıfının -devrimci sol hareketle özdeşleşmiş olan sınıfın- çatışmasını ele alır. Aydınlar ise bu düğünde dışarda bırakılmamışlardır (Ömer ve Tezel düğün boyunca izleyici pozisyonundadırlar.) “Düğün ortamında iletişimsizlikler, özgürlük anlayışları, tutsaklıklar, statü düşkünlüğü, alafranga yaşam özlemi, köşe dönmeçilik, sevgiye susamışlık gibi bütün temalar su yüzüne çıkarılır. Toplumun içinde bulunan hasletler, kırgınlıklar hep bu gecede, bu gecenin karanlığında aydınlanır.”<sup>282</sup> Aysel ise düğüne katılmayarak, toplumun farklı katmanlarına mesafeli bir duruş içinde olduğunu göstermiştir.<sup>283</sup> Düğün salonu, Aysel için içinde bulunmak istemediği sınıf ve çıkar ilişkilerinin evrenini temsil eder. O bu evrenin dışında durmayı seçer.

Aysel, net bir biçimde uzakta durmayı tercih ederken Ömer, Ayşen’e karşı beslediği duygusal hislere yenik düşerek düğüne katılır. Romanda hep bir kıyıdan düğünü izleyen biridir. “Ömer, insanların para ve iktidar hırsından, kendini beğenmişliklerinden nefret eder. Bu tür ilişkilere uyum sağlayamamıştır. O nedenle

---

<sup>280</sup> Kuruyazıcı, Nilüfer, “Anlatı Tekniği Açısından Bir Düğün Gecesi”, *Yazko Edebiyat*, Ocak 1981, s.99.

<sup>281</sup> Hızlan, Doğan, *Cumhuriyet*, 30 Ağustos 1979.

<sup>282</sup> Eronat, Kamuran, “Adalet Ağaoğlu’nun Bir Düğün Gecesi Romanında Dalganın Kırıldığı Anlar”, *Türk Dili Dergisi*, S.636, Aralık 2004, s.814.

<sup>283</sup> Bu okuma alegorik bir okuma olarak değerlendirilebilir. Bu bakıştaki referans noktası Fredric Jameson’un, “Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir biçimde alegoriktir” söylemidir. (Bkz. Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, s.372)

düğün gecesi boyunca, yabancı olduğu insanlardan uzakta, kenarda kalır ve izler.”<sup>284</sup> Düğünde bulunmasının tek kanıtı ise İlhan’la kol kola girmeleridir. Düğünün sonlarına doğru İlhan’la Ömer’in sarhoşluğun da etkisiyle bahçeden düğün salonuna kol kola girmeleri de sadece Ömer’in değil kültürel sermayenin yani aydınların ekonomik sermayeye yenilişi olarak okunabilir. Ağaoğlu bu yenilgiyi İlhan’ın bakış açısıyla verir: “Ben şimdi bir profesörün kolundayım. Millet görsün, biz burnu havada, bizleri adam yerine koymayan aydın takımıyla istersek nasıl elense geliriz, görsün millet! Benim elde edemeyeceğim ne var be, ne var” (BDG, s.311) Bu sözler Türkiye’de hızlıca gelişen, ekonomik sermayeyi elinde bulunduran burjuva sınıfının, elde edemediği kültürel sermayeyi, ekonomik gücüyle alt ettiğinin göstergesidir.

Ancak burjuva sınıfı da yeniktir. İlhan kızını istemeden Tümgeneral Hayrettin’in oğluyla evlendirdiği için yenik hissetmektedir, Nuriş Hanım iki oğlu birbirine öldürecek denli karşı karşıya geldiği için yeniktir. Sermayeyi ve gücü elinde tutan burjuva sınıfının huzursuzluğu, devrimci gençlerin huzursuzluğuyla iç içe verilir.

Günlük kavgaların yoğun olduğu bir zamanda kendi isteklerini, hırslarını öne çıkararak, Amerika hayali, zenginlik hırsı gibi tutkuları olan bu kişiler toplumla da çelişirler. Ama çelişki burada bitmez, çünkü bu kişilerin kendi içlerinde ayrı bir boyutta devam etmektedir. Kıskançlık, iktidar sahibi olma hevesi, giyim, başkalarının üzerinde tahakküm kurma arzusu onları iç çatışmalara götürür.<sup>285</sup>

Bu iç huzursuzluk, iç konuşmalar yoluyla birçok kahramanda görülür.

Adalet Ağaoğlu, *Dar Zamanlar*’da özellikle *Bir Düğün Gecesi* romanında Türkiye’deki toplumsal kutuplaşmayı, bu kutuplaşmanın arka planını tarihsel süreciyle ortaya koyar. *Dar Zamanlar*’da Cumhuriyet’in ilk nesli de, 68 Kuşağı’nın devrimci gençleri de aynı dönemdeki burjuva sınıfı da aydınlar da çıkışsızdır. Toplumsal kaostan herkes payına düşeni almıştır. Aysel ve Ömer üzerinden aydın sınıfın serüveni verilir. *Hayır*’da Üner’in, “ben Aysel Hocamıza salt hoca gözüyle bakamadım ki hiçbir zaman. Onda, bir kuşağın, o kuşaktan bir avuç insanın hem onurlu, hem çok acıklı-gülünçlü serüvenini görüyorum” (H, s.188), sözleri Aysel’in çevresindekiler tarafından da bir kuşağın temsilcisi olarak görüldüğünü gösterir. Aydınların içinde bulunduğu çıkışsızlık *Hayır*’da Aysel’i intiharı kıyılarında gezdirir. Ağaoğlu kendi tarihsel sürecini, bu tarihsel süreçteki sınıfsal oluşum ve kutuplaşmaları Aysel

<sup>284</sup> Uğur, Veli, “Bir Düğün Gecesi’nde Tip ve Karakter Ayrımı Üzerine”, *Varlık*, S.1093, Ekim 1998, s.29.

<sup>285</sup> Uğur, a.g.m., s.31.

üzerinden büyük oranda Aysel'i dışarıda bırakarak (Ömer ve Tezel aracılığıyla) aktarır.

Adalet Ağaoğlu'nun, Aysel üzerinden verdiği Türkiye'nin yakın tarihi aslında kendisinin de tanıklık ettiği tarihtir. Dönemin siyasi koşullarının gölgesinde şekillenen toplumsal yapıyı, bu yapının oluşturduğu koşullarla şekillenen kimliğini ve aynı dönemde oluşan diğer kimlikleri inceler Ağaoğlu. "Cumhuriyet kadını" nın nasıl oluştuğunu, hangi toplumsal krizlerden geçtiğini ortaya koyar. Aysel üzerinden bu kimliğin sorgulamalarını yapar.

Sevim Burak, Adalet Ağaoğlu ile aynı dönemlerde yaşar ama onun tanıklık ettiği, etkilendiği toplumsal boyutlar tamamen farklıdır. Azınlık sorunu onun üzerinde durduğu toplumsal problemlerdendir. "Geçmiş, Osmanlı'nın son günlerini, yanık sarayları, sedef kakmalı evleri, kundaklanan tarihi, ölüleri, ölülerini anlatıyor. Onlarla yeniden konuşmak istiyor. Her şeyi yeniden konuşmak. Büyü yapar gibi yazıyor, bu yüzden olsa gerek bütün metinlerinde sanrının gücünü görüyorsunuz."<sup>286</sup> Burak, metinlerde annesinin kimliğinin peşinden giderek Osmanlı'nın son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında azınlıkların yaşadığı duygusal kopuşları, parçalanmaları aktarır okura.

Ötekiler, kaybedenler ve deliler için yazdığını ifade eden yazar, bir mektubunda bu durumu şöyle aktarır:

"Bu dünyayı izleyenlere bir halt yok. Açık gözler için hiçbir şey yazmayacağım. Dünyalarını kaybetmişler için... Kendim için yazacağım. Erken bunamışlara, hayalperestlere, çok acıklılara, bu dünyadan gitmek üzere hazırlık yapanlara yazacağım. Yalnız aklını kaybetmişlerle bu dünyayı paylaşacağım. Aşktan aklını oynatanlara, şizofrenlere, aşırı romantiklere ve aşırı sadistlere. Delilere yazacağım."<sup>287</sup>

Sevim Burak kendisini de bir şizofren olarak tanımladığı için kendi ötekiliğinin farkındalığıyla "beni deliler anlar" der.

Sevim Burak, aile büyüklerinin kendilerini annesinden soğutmaya çalıştığını ifade eder. Bu tavırlar yüzünden Burak çocukluğu boyunca annesinin kimliği yüzünden ondan utanır. Bu durum sonradan yazarın vicdanında bir yaraya dönüşür. Sevim Burak, "Ah Ya Rab Yehova" hikâyesini annesine adanmış ve arka planda annesinin evliliğine gönderme yapmıştır. Hikâyenin kahramanı olan Zembul de

<sup>286</sup> Mungan, Murathan, "Ruh Çağırın Metinler", *Somut*, 22/07/1983.

<sup>287</sup> Burak, *a.g.e.*, s.24.

Burak'ın annesi gibi Müslüman bir erkekle evlenir. Hikâyede mekân olarak yine Kuzguncuk seçilmiştir. Kuzguncuk, Burak'ın çocukluğunun geçtiği yerdir. “Ah Ya Rab Yehova”da Zembul'ün erkek kardeşi onu ziyarete geldiğinde “Bir çocuk doğurdun, o çocuk senin değildir, sana ‘Anam’ diyemeyecek, ismini tanımayacak, bu toprak üstünde gizli kalacak, yeryüzünde serseri ve kaçak olacaktır.” (YS, s.115) demesi bizi Burak'ın otobiyografisine götürür. Annesi de Zembul gibi toplum tarafından öteki olarak görüldüğünden çocuklarına bile sahip olamamıştır. Çocukları uzun yıllar annelerinden utanmıştır. Hatta Sevim Burak'ın dayısı da kızkardeşinin evliliğine karşı çıkmış ve yeğenlerini gizli gizli ziyaret etmek zorunda kalmıştır. Burak'ın annesi ile özdeşleştirebileceğimiz Zembul, aynı zamanda Sevim Burak'ın koşusudur. “Yazarın akrabası olan Bilâl Bey, Delikoç Sokağı'nda onların komşusudur. Yazar, komşularının trajedisini öyküye yansıtmıştır.”<sup>288</sup>“Zembul de Bilâl ile evlenince Müslüman olup Sümbül adını alan bir Romanya Yahudisi'dir. Bilâl'in oğlu Feridun da Verdul adı ile öyküye dâhil edilir.”<sup>289</sup> Sevim Burak, azınlıkların, ötekileştirilme sorunlarını hem kendi bireysel hikâyesi hem de yakın çevresinde yer alan kişiler üzerinden kurgulayarak aktarmıştır. “[O]nun edebiyatının köklerinde kimlik meselesini yakından ilgilendiren çok güçlü bir çatışma duygusu yatar. Bu çatışma kolayca bireyi ve çevresini yok eden yıkıcı bir güce dönüşebilir. Yazarın yapıtlarının hemen hemen tamamı bu çatışmanın yol açtığı tahribatın örneklerini sunar.”<sup>290</sup> “Ah Ya Rab Yehova”da böyle bir yıkımla son bulur. Bilal Bey etrafındaki tüm azınlıklara zarar vermek için durmadan hesaplar yapar. Komşu evlerin hepsi aynı zamanda birer azınlık evidir. Bilal Bey bu evlerle kendi evleri arasındaki mesafeyi ölçerken, kendi evinde çıkaracağı yangının diğer evlere sıçrama ihtimalini hesaplar ve öyle de olur. Onun evinde çıkardığı yangın bütün evleri sarar.

“Sedef Kakmalı Ev”in kahramanları olan Ziya Bey, Nurperi Hanım, Tayyar ve Haydar Beyler, “Yanık Saraylar” hikâyesindeki Baron Bahar bu hikâyede de yeniden karşımıza çıkarak diğer hikâyelerle bir bütünsellik oluşturur. Zembul, Burak'ın annesi gibi, yersiz yurtsuzdur, nereli olduğuna dair herhangi bir bilgi verilmez. Hem Yahudi kimliği hem de kadın kimliği, onun öteki olmasına, kimsesiz olmasına sebebiyet

<sup>288</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli*..., s.193.

<sup>289</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli*..., s.194.

<sup>290</sup> Güngörmüş, Nilüfer, “Sevim Burak ve Kimlikleri”, *Notos Öykü*, S.65, Ağustos-Eylül 2017, s.27.

vermiştir. Zira o kurallara karşı gelmiştir. Kurallara karşı gelen sadece Zembul değildir. Yahudi bir kadını tercih eden, askere gitmeyen Bilal de toplumsal kuralları çiğnemiştir. Bilal bulunduğu yerin ev sahibi olan, yeri yurdu olan biridir ancak sonuç itibarıyla aynı mutsuzluğa ve aynı sona mahkûm olur. Bilal ve Zembul birlikteliği arka planında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş aşamalarında azınlıkların yaşadığı sorunlara gönderme yapar. Yaşanan toplumsal çalkantıların faturalarını ödemek zorunda kalıp yersiz yurtsuz bırakılan azınlıkların sesi olur Zembul.

“Bu bakımdan, yazarı öykülerinde asıl vurgulanan, talan edilmiş kundaklanmış bir tarihtir. Çalışmalarının hemen hemen hepsinde geçmişten bir karakter çıkarıveren Burak, âdeta metinlerine girmesi için geçmişten bir ruh çağırır. Amacı geçmişi yeniden konuşmak, gerekiyorsa hesaplaşmak, ödenmesi gereken bir bedel varsa onu ödemektir.”<sup>291</sup>

Talan edilmiş bir geçmişten gelen Zembul statüsüdür, sevgilidir ancak eş olma yani yasal bir kabule girme fırsatı verilmez, birlikte olunur ancak çocuk doğurması istenmez. Burak'ın Bilal Bey'in kalbine doğru yürüttüğü iğne mevcut azınlık sorununun herkesi yaraladığını ifade eder. Bilal Bey ev sahibidir, öteki değildir ama o da hastalıklı, mutsuz ve huzursuzdur ve kendi eliyle çıkardığı yangında kendisi de yanmıştır.

Sevim Burak Yanık Saraylar hikâyesinde, kahramanının etnik yapısı üzerinden oluşan öteki olma durumu üzerinde durur.

İlk kitaba adını veren ‘Yanık Saraylar’ hikâyesi de bu soy sop araştırmasıyla bir bütünlük içindedir. Hikâyenin kahramanı olan hiç evlenmemiş daktilo kız kendisine soylu bir geçmiş yaratmak için, yine *Tevrat*'tan bir hikâyeye, doğar doğmaz bir sepete konup nehrin azgın sularına bırakıldığını, Fulya Teyze'nin onu bulup yanına aldığını hayal eder. Ne var ki alındığı saray yanar (belki kendi öfkesidir onu yakan). Azgın suların kurtulmuş ama azgın alevlerle başa çıkamaz. Her şeyini kaybeder, geriye sadece hayaller kalır.<sup>292</sup>

Hikâyenin kahramanı olan Daktilo Kız Burak'ın gerçek hayattan metnine uyarladığı biridir. Burak'ın hikâyesindeki Doktilo Kız Nebahat Hanım'dır. Yazarın ablasının arkadaşı olan Nebahat Hanım, gerçekte de Burak'ın eserlerinin daktiloya geçirilmesi sürecinde yardımcı olmuş bir Daktilo Kız'dır. Hikâyede Daktilo Kız'ın kim olduğu yani etnik kökeni net değildir. O yüzdendir ki dilini de kimse anlamaz:

**“Günlerce, Fulya Teyzemin anlamadığı, bir dil kullanmaya başladım.**

fa üstün fa

<sup>291</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli*..., s.166.

<sup>292</sup> Güngörmüş, “O Bilhassa Kendini Belli Etmedi”, s.9.

fin üstün fin

can üstün can

top üstün top” (YS, s.69) Bu anlaşılmayan dil bir azınlık dilidir. Sevim Burak’ın annesinin konuştuğu Türkçenin bozuk olması, onun etrafındakiler tarafından anlaşılmamasına, bir yabancı olmasına sebep olmuştur. Burak’ı sonraki yıllarında hep huzursuz eden bu durum, onun kahramanlarının da huzursuzluğuna dönüşür. “Ortadan kaldırılmış bir kültürün üzerine kurulan yeni düzende eski reddedilmektedir. Oysa öykü kişisi o kültürün evladıdır. Söz konusu düzen içinde eskinin anlatılması bir tür isyandır. Bu isyan öykünün diline de etki eder, dil kırılır.”<sup>293</sup> Kahramanları, yıkık geçmişlerden gelen ve bugününe de kök salacak sahip olamayan bireylerdir ve bu kahramanlar her defasında kadın kahramanlardır.

“Yanık Saraylar”daki kadın kahraman azınlıkların başka ailelere evlatlık verilen kız çocuklarını simgeler. Hikâyedeki Baron Bahar’a:

**“Siz, Baron Bahar, hayatın dehşetini hiç düşünmüyorsunuz:**

**Her şeyiniz var**

**Otomobiliniz**

**Yatınız**

**7 cüceli eviniz**

**Bonolarınız**

**Çocuklarınız.**

**Bense ölümden korkmayacak kadar**

**Yalnızım** (YS, s.65) diyen kahraman azınlıkların içinde bulunduğu zorlukları anlatarak bir azınlıkla bir soyluyu karşılaştırarak aralarındaki farklılığı vurucu bir ifadeyle sonlandırır.

“Boyasız

Sevisiz

---

<sup>293</sup> Özkök, *a.g.e.*, s.68.

Ölümsüz...” (YS, s.49) dür “Yanık Saraylar”ın kahramanı. Ölümsüz olması da muhtemelen hiç yaşamadığını hissetmesindedir. O soylu bir aileden geriye kalan tek kişidir:

Kişileri yangında ölen, koca bir ailenin, saltanatın, debdebenin yıkılışından sonra - tek başına kalışını- Kendi ismiyle yaşama katıldığı gün **simsiyah daktilo önlüğünü** üstüne giydiği dakikayı -aynalardaki hüznü görüntüsünü - sanki derinlere gömülü **anılarını** belirtiyormuş gibi acı gülümsemesini -Ona **esrarlı** bir güzellik veren **bakire bir kız oluşunu** - **şerefini** - **namusunu** yitirmeden yaşamasının kendi kendisinin ve başkalarının üstünde bıraktığı **esrarlı hayranlığı** - **esrarlı hayatını** - düşündü... (YS, s.51)

Kahramanın yukarıdaki bölümde kendisine yakıştırdığı geçmiş tamamen kurgudur. Fulya Teyze'nin kapısına kundaktayken bırakılmıştır, anne babası boğulmuştur ve nasıl bir geçmişe sahip olduğuyla ilgili kesin bir bilgi yoktur. O da bir çocukluk geçirmiştir ama ailesinden uzakta geçirilmiş yaralı bir çocukluktur:

**“-Şimdi, hiç bilmediğim çocuklarla uğraşacağım.**

**Oysa, biz de çocuk olduk bir vakitler..**

**Halbuki biz de kendi havamızda yaşadık..**

**Bizim de şarkılarımız vardı.**

**Biz de biliriz..**

**Bıraksalar..”** (YS, s.59) diyen kahraman geçmişlerinin, kendilerine ait değerlerin ellerinden alındığını ve kimliksiz bırakıldıklarını vurgular.

Sevim Burak'ın kahramanları hem kadınlık hem azınlık kimlikleriyle toplumda ötekileştirilen bireylerdir. Burak'ın annesinin de aile içinde ötekileştirilmesi, hatta küçükken bu ötekileştirmenin Sevim Burak tarafından da yapılması, sonraki yıllarda yazarı oldukça rahatsız eder. Sevim Burak da kendisini topluma ait hissetmez, annesinin yersizlik yurtsuzluk hissiyatını o da paylaşır. Çocukluğunun geçtiği Kuzguncuk'ta yaşayan azınlıkların hayatları onun eserlerine kaynaklık eder.

“[Ö]yküleri çok sesli bir musikiyi andırmaktadır. Bireysel yıkıntıların, iç ile dış çatışmasının, eski ve yeni kavgasının, meydan savaşlarının, kılıç artıklarının derin ve yaralı bir çocukluğun alkolde çare arayan kadınların, acımasız erkeklerin, kendini boşluğa bırakarak kurtuluşa eren zavallıların anlatıldığı bu öyküleri, her okur kendi çağrışımlarına göre kurgulayabilmektedir.”<sup>294</sup>

<sup>294</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli*..., s.165.

Edebiyat dünyasında da anlaşılmması, başvurduğu iki yarışmada da elenmesi yazardaki kabul görmediği düşüncesini besler. Eserlerinde de kabul görmeyen, soylu bir geçmişı olmayan, yersiz yurtsuz insanları ele alır.

Sevgi Soysal'ın ailesi de Özlü'nün ve Ağaoğlu'nun ailesi gibi Cumhuriyet kutlamalarıyla törenlerle iç içedir. “Yenen ailesi için Cumhuriyet Bayramı hazırlıkları günler öncesinden başlardı. Ankaralı bürokrat ve üst düzey memurların eşleriyle katıldığı balo, bayramın en önemli faaliyetlerinden biriydi. Yenenler de her zaman davetliler arasındaydı.”<sup>295</sup> Bürokrat bir aile olan Yenen Ailesi'nin yeri balo salonlarıyken, Ağaoğlu'nun eşraf ailesi Cumhuriyet Bayramı'nın geçit törenlerini izler. Özlü'nün babası ise bu tarz törenleri evini adeta bir okula dönüştürme gayretiyle ailesiyle gerçekleştirir.

Sevgi Soysal Cumhuriyet değerlerine bağlı küçük burjuva bir ailenin üyesidir. TRT'de çalışmaya başlamasıyla birlikte farklı politik görüşler ve farklı çevreleri tanımaya başlar. *Şafak*'ın “baskın” bölümünün girişinde, Yenen ailesinin mensup olduğu çevreden, Sevgi'nin dahil olduğu sınıftan bambaşka bir dünyanın tasviri yapılır. Oya'nın misafir olduğu aile Maraşlı bir işçi ailesidir. Bu ailenin oturduğu ev Adana'nın gecekondu mahallelerinin biridir. Bu evlerdeki yaşam tarzı şöyle aktarılır:

Mahallenin tek bereketi olan kalabalık odalarda başladı gece; yer sofrasındaki tencereye ortaklaşa uzanan kâşıklar, büyük büyük koparılan ekmekler, bol kırmızı turp, yeşil biber, maydanoz ve soğanın lezzetlendirdiği büyük lokmalarla, yana yana serilen yer yataklarıyla, bekçi düdüklere, kahvelerden sokak aralarına taşan kavgalarla. Kavgalara, bekçi düdüklere, usturayla parçalanmış kötü kadın suratlarına, dostun evinde rakıyla başlayıp erkek dayağıyla bittirilen aşk gecelerine, gecelerin en canlı durağı olan karakola alışkıdır mahalle. Belirli aralıklarla düzenlenen, esrar ve kaçak sigara için yapılan baskınlara da. (Ş, s.17-18)

Burjuva bir aileden geldiği hissedilen Oya, “aslında iğreti bir konuğu olduğu ev içinin tek kişisi” (Ş, s.18), bu yaşama yabancıdır ve gece boyunca da herkesi gözlemleyerek hem bu dünyaya uzaklığını hem de onları anlamaya çalışan yönünü gösterir. Bir 12 Mart dönemi anlatısı olan romanda, alışkın olunmaya başlanan bir diğer durum da ev baskınlarıdır.

Bu Maraşlı işçi ailesinde içinde bulunduğu çemberi kırmaya çalışanlar ise, Ali'nin yeğenleri olan Mustafa ve Hüseyin'dir. Mustafa öğretmen, Hüseyin de avukat olmuştur. İkiisi de Ali sayesinde okudukları için kendilerini borçlu hissetmekte ancak

---

<sup>295</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.15.



bu borcu ödemek için de hiçbir teşebbüste bulunmamış kişilerdir. Bu sınıf atlama hamlesinin, hem Hüseyin hem de Mustafa'da yarattığı çelişkiler ikisini de durmadan kendisiyle hesaplaşan, huzursuz bireyler yapmıştır. “Sevgi Soysal, biri iç, biri dış iki tür çatışmayı ana tema olarak seçmiş. Dış çatışma dediğim devrimcilerle egemen güçler arasındaki çatışmadır; iç çatışma ise romanın ana kişileri Oya ile Mustafa'nın küçük burjuva kimlikleriyle devrimci kimlikleri arasında yaşadıkları bunalımdan kaynaklanır.”<sup>296</sup> Bu iç çatışmalar kendisini daha çok “Sorgu” bölümünde gösterse de Oya henüz otelden ayrılmadan da kendi kendine bu eleştiriyi dile getirerek, “Yaşanan bunca şeye, deneye rağmen, kendisini olayların akışına bırakan bir küçük burjuvaydı, o kadar” (Ş, s.42), demesi romanın ilk bölümden itibaren bu çelişkilerin varlığını hissettirir. Hüseyin ise kendi iç sesine büyük oranda kulak tıkayan ve eleştirisini genellikle dış çevreye yönelten bir tavır sergiler. Oya'yı otelden almaya gittiği sırada, “Bizim Kahramanmaraşlı proleter akrabalar, anarşistlikten de olsa, hapse düşmüş amca oğullarını bu gece ağrılayacaklar...” (Ş, s.43) diyerek takındığı alaycı üslup, ait olduğu sınıfı geride bırakmanın getirdiği üstten bakışını ortaya koyar.

Pragmatik kişiliğiyle tanıtılan Hüseyin, sadece sınıfsal bir sıçrama yaşamamış aynı zamanda politik çizgisini de değiştirmiştir. İşçi Partisi'ni desteklemekten vazgeçmiş, Birlik Partisi'ne girmiştir. Mustafa'nın bu hamlesinin amacı hem daha çok müşteri kazanmak hem de ilerde bir tür vekillik yolunu açmaktır. Bu değişimin arka planındaki çıkar endişesinin eleştirisini de Mustafa yapar:

“Senin Birlik Partisi'ne girdiğin doğru mu?”

“Öyle, en sosyalist parti o.”

“Bırak Allah'ını seversen, seni bilirim, ne kokusu aldın?”

“Müşteri. Biliyorsun Adana'daki müşteri adaylarının hepsi Alevi.”

“Buraya onları yanıltmaya mı geldin?” (Ş, s.44)

Mustafa, Hüseyin'i eleştirse de o da kendi içindeki çelişkilerle savaş veren biridir. Mustafa'nın arkadaşı Ahmet'in ona yönelttiği eleştiri, Hüseyin'in, Mustafa'nın ve Oya'nın içinde bulunduğu çelişkili durumun apaçık ifadesi gibidir: “[S]iz öğretmenler, tipik küçük burjuvalarsınız. Bütün yaşantınız ve tavırlarınızla. Sen

---

<sup>296</sup> Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s.20.

öğretmenliği küçük burjuvalığı seçmişsin, ama bir yandan içinden geldiğin sınıfın ideolojisine sahip çıkmak istiyorsun. Olmaz, iki şey birden seçilmez” (Ş, s.67).

Romanda sınıf farklılığının cezaevi koşullarında bile kendisini hissettirdiği, mahkûmların paralı olanlar, yoksullar, nüfuzlu ailelerden gelenler, soracak kimsesi olmayanlar şeklinde ayrıştığını bu ayrımın beslenme koşullarında ve yataklarda özellikle hissedildiği belirtilir. Oya'nın Kürt Firdevs'e ekmeğini vermesi, onun iyilikseverliğinden ziyade kişisel konforundan kaynaklı bir durumdur. Mustafa'nın kaldığı koğuştta da benzer bir durum söz konusudur. Burjuva alışkanlıklarından vazgeçmeyle kendini terbiye etmeye çalışan Doğan'ın, cezaevinin zor koşullarına dayanabilmek için gıdasız kalmamaya çalışan Nuri'yi süt ve meyve gibi şeylere para harcamakla eleştirmesi de, mahkûmlar arasındaki sınıfsal farklılığa gönderme yapar. Nuri'nin tartışma sırasında söylediği şu sözler, tutuklanma gerekçelerinde bile bir tür ayrıcalık yaşayanları eleştirir: “Ulan, sen bizim orayı bilir misin? Bizim hapse düşmemiz için mahalle bakkalının iki sözü kâfidir. Bizim, senin gibiler gibi bilmem kaç cilt Marks, Lenin falan paralamamız gerekmez hapse düşmemiz için. Birinin az nasırına bas, biraz göze bat, yeter” (Ş, s.156). Nuri'nin solcu olmasının temelinde de büyük oranda yokluğuna isyan duygusu vardır: “ ‘Ulan’, diyordu, ‘ben bu Doğan'ın s..tir etmek istediklerini hep özledim, tamam mı? Ayıp değil bu. Biz görmedik, görmediğimiz için, daha doğrusu aslan payını hep başkalarında gördüğümüz için solcu olduk’ ” (Ş, s.157) diyen Nuri, politik tercihinin sınıfsal yapısından kaynaklandığını belirtir.

Sevgi Soysal, politik gerginliklerin arka planında, sınıf sorununa değinir. *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda mahkûmlar arasında gözlemlenen ekonomik farklılıkların onların cezaevi koşullarını nasıl daha zorlu hale getirdiği gerçekliği, *Şafak*'ta ele alınır. *Şafak*'ta çok derinlemesine olmasa da işçi sınıfının politik gerginlik kışkacındaki yaşamlarına da yer verilir. Gözaltına alınanlar arasında sadece Ali'nin dayak yemesi, tamamen sınıfsal farklılıktan kaynaklanan bir davranıştır. Ali, yediği dayağa rağmen ertesi gün işe gitmeye mecburdur. İçten içe geliştirdiği isyanın haklılığıyla çalıştığı fabrikaya giden Ali'nin burada da üç günlük yevmiyesi kesilir. Yani fatura büyük oranda emekçiye kesilir. Ancak Soysal'ın bu sınıfa yabancı olması, onun anlatım tarzına da, Oya'nın romandaki duruşuna da yansır. Soysal proloter sınıfı

gözlemleyen onlara dışardan bakan, onların sorunlarını gözlemleyebildiği kadarıyla yansıtan bir tarzda yazar.

Okul, evlilik, aile, gibi toplumun tüm sistematik yapılarını reddeden Tezer Özlü, gerçek hayatta da kurgusal hayatta da bu kurumların pençesine düşmekten kurtulamayacaktır. Zira Tezer Özlü yaşamı boyunca tüm kuralların, sınırların ve özgürlüğünü sınırlayan her şeyin karşısında durmuş ve kuralların sınırlayıcılığını hissettiği her anda kaçıp uzaklaşmıştır kurallardan. Küçük burjuva bir ailenin çocuğu olan Tezer Özlü'nün anlatıcı kahramanı, Aysel gibi çaresizlikler içinde bir kadın değildir. Okuldaki tektipleştirme dayatmasını reddeder ve okulu bırakır. Cinsellik konusunda da toplumun tabularını reddeder ve cinselliği istediği anda yaşar. Aysel karakteri ise cinsel devrimini ilerleyen yıllarında gerçekleştirecektir.

Tezer Özlü kendi dönemindeki birçok kadına nazaran rahat bir hayat sürer. Öyle ki daha gençliğinin ilk yıllarında yurtdışına çıkacaktır. Sezer Duru, “1961 yaz tatilinde ilk kez Avrupa’ya gittik. Avusturya’ya. Tezer, Gönenç’le okulun gönderdiği bir kampa, ben de Viyana’ya mektup arkadaşımın yanına”<sup>297</sup> ifadelerinde Tezer Özlü'nün çok erken yaşlarda yurtdışına çıkma fırsatı yakaladığı görülür. Onun otobiyografik kahramanı da aynı rahatlığa sahip, lise yıllarında arkadaşıyla yurtdışına çıkmış biridir. Ancak Ağaoğlu'nun Aysel'i geleneksel bir taşra ailesinin kızıdır ve şartları çok başkadır.

Sevgi Soysal'ın acımadan eleştirdiği küçük burjuva sınıfı, Özlü'de de karşımıza çıkar. O da bu sınıfın çelişkili yaşam tarzını ve ahlak anlayışını eleştirenlerdendir. Ferit Edgü, Tezer Özlü'nün burjuva sınıfına bakışını şöyle ortaya koyar:

“Burjuvalıktan tiksiniirdi.

Köylülükten de.

Yazdıklarında her iki tiksinti de görülür.”<sup>298</sup>

*Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde de yine Sevgi Soysal'ın kahramanları gibi devrimcilikle – küçük burjuvalık arasında gidip gelen, hep bir tür kafa karışıklığı

---

<sup>297</sup>Duru, a.g.m., s.14.

<sup>298</sup>Edgü, Ferit, “Tezer Özlü İçin”, *Tezer Özlü Fotobiyografi: 2*(Haz. Elçin Yahşi), *Gergedan*, s.6.

yaşayan ve esasen hiçbir rolde başarı elde edemeyen çelişkili kişileri eleştirir. “Bu ülkede kafeterya açılmasını bile revizyonizm diye adlandıran, katı, gerçekte bağdaşmayan bir toplumcu düşüncenin savunucuları. İleride bürokrat ya da teknokrat ve küçük burjuva aile babaları olacaklar. Devrimcilikleri gençlik, üniversite yıllarında kalacak. Batı kültürüyle, çağların yadsınmayacak bu kültürüyle toplumcu kültürü gereğince bağdaştıracak bir kuşak da yetişecek elbet” (ÇSG, s.63). Tezer Özlü Türkiye’deki toplumsal ve politik yaşamın çelişkilerine katlanamaz. Bu durumu yakın dostu Ferit Edgü’ye yazdığı bir mektubunda şöyle aktarır: “Bazen de buranın sessiz ve durgunluğuna dayanamıyorum, ama Türkiye’deki çelişkilere de dayanamıyorum. Burada işte çelişki yok, onun yerine yaşam dışı bir durgunluk egemen.”<sup>299</sup> Özlü, çelişkilerden uzaklaşmış ancak kendisine mutsuzluk veren bir durgunluğun içine girmiştir.

Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü’nün eserlerinde küçük burjuva eleştirisi, toplumsal eleştirinin en önemli ayağını oluşturur. Adalet Ağaoğlu, sonradan zenginleşen ve iktidar çevrelerine yaranmaları en büyük marifetleri olan bu sınıfa, sadece şekilsel anlamda yenilenmeleri yüzünden düştükleri komik durumlarla, çelişkileriyle, uyumsuzluklarıyla verir. Orhan Alkaya’nın, “[Ş]u sağırklar sofrasında, ‘lanetli’ bir alandır Sevim Burak yazarlığı. Burjuva ahlakıyla öpüşmeyen bir genç kızın diri isyanıdır.”<sup>300</sup> dediği Sevim Burak’ın isyanı toplumda yok sayılanların, ötekilerin, görmezlikten gelinenlerin isyanıdır. Sevgi Soysal ve Tezer Özlü’nün eleştiri odağında ise 12 Mart dönemiyle beraber anlatılan küçük burjuva aydınlarıdır. Hep bir arada kalma haliyle anlatılan aydınlar, 12 Mart karşısında yenik düşmüş, kendi iç çelişkilerini aşamamış, küçük burjuva lükslerinden vazgeçip gerçek bir devrimci olamamış kişilerdir.

## 2.7. Politik Kimliğin Temsili

Adalet Ağaoğlu’nun politik anlamda görüşlerinin şekillenmeye başladığı dönem, “bendeki asıl büyük değişim, üniversitenin ilk yılında oldu”<sup>301</sup> dediği, 1946 ve sonrasında yani Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi’ne girmesiyle başlar. Bu dönemler

<sup>299</sup>“Her Şeyin Sonundayım” Tezer Özlü - *Ferit Edgü Mektuplaşmaları*, s.102.

<sup>300</sup>Alkaya, Orhan, “Cumhuriyet’e Sıkışmış Bir İsyani: Sevim Burak”, *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.32, 2011/2, s.81.

<sup>301</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.130.

üniversitelerde politik kutuplaşmaların netleşmeye başladığı, öğrencilerin sağ ve sol görüşlü olmak şeklinde gruplara ayrıldığı dönemlerdir. Ağaoğlu: “Fakülteye girdiğim yıl daha ilginç, daha acı bir şeyle karşılaştım. Behice Boran, Pertev Naili Boratav, İlhan Başgöz, ben fakülteye başlamadan önce profesör olanlar, ders verenler suçlandılar üniversiteden ayrılmak zorunda bırakıldılar.”<sup>302</sup> diyerek tanık olduğu bu durum karşısında takındığı tavrın ve düşüncenin bir tür haksızlık karşısında, zulme uğrayandan yana tavır sergilemek olduğunu ortaya koyar. Yazar bu yıllar için, “O döneme netameli zaman diyorum. Netameli zaman çünkü düşüncelerinden ötürü yazarların, öğretim üyelerinin her yolla seslerinin kısıldığına, hayatlarına el konulduğuna tanık oluyordum.”<sup>303</sup> sözleriyle düşünce özgürlüğünün engellendiğini, bu yolla insanların hayatlarının kaotik bir sürece girdiğini görür. Ağaoğlu’nu politik anlamda etkileyen bir başka olay ise şiirlerini çok beğendiği, Nazım Hikmet’in tutukluluğudur. Yazar, bunun etkisiyle roman kahramanı Aysel’i, ailece gidilen bir Bursa ziyareti sırasında Nazım Hikmet’i görmek için Bursa Cezaevi’ne gönderecektir.

Ağaoğlu’nun başlangıçta çok da bilinçli olmayan tavrı, zamanla netlik kazanacaktır. TRT’de çalıştığı yıllarda 1960 Anayasa’sına karşı yürüyecektir. Adalet Ağaoğlu kendisindeki bu değişim süreçlerini şöyle aktarır:

“Biz 27 Mayıs anayasasına karşı yürümeye başladık. Halbuki bizim gençliğimiz “ordu – gençlik elele” sloganlarıyla geçmişti. ‘68 de profesörler ile birlikte yürüdük Atatürk Bulvarı’nda ve *Ölmeye Yatmak* karnıma o zaman düştü. O zaman dedim ki, yahu Cumhuriyet’in birinci ve ikinci kuşakları olarak biz iş başındayız şimdi, kimisi profesör kimisi genel müdür, peki biz kime karşı yürüyoruz... O zaman tarihi yapan bizi de yaptı...”<sup>304</sup>

Yazarın yaşadığı, tanıdığı olduğu politik süreç onu, yazma konusunda tetiklemiştir. 27 Mayıs Anayasası’na karşı gerçekleşen bu yürüyüş onun ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak* için ilham kaynağı olmuştur.

Ağaoğlu, sol görüşlü olduğunu, siyasi anlamda Türkiye İşçi Parti’sini desteklediğini belirtir. Hatta bu desteğini TRT’de memur olduğu dönemlerde açık açık sürdürdüğünü “memuriyeti hiçbir zaman öğrenmedim; yani memuriyetin gizlenmesi, saklanması, susulması gereken yanlarını hiçbir zaman öğrenmedim”<sup>305</sup> diyerek ifade eder. Ancak iş yerinde politik fikrini ortaya koymasının ertesi gününde masasına sağcı

<sup>302</sup> Sağdıç, a.g.m., s.24-25.

<sup>303</sup> Andaç, a.g.e., s.130.

<sup>304</sup> Tokcan, Selen, “Biz Kendimize Karşı Yürümüş Bir Kuşakız”, *Birgün*, 26 Eylül 2004.

<sup>305</sup> Andaç, a.g.e., s.58.

gazetelerden birinin konulduğunu, gazetede “Komünistler” diye yazıldığını ve adının da gazetede yer aldığını, böylece “‘Derin Devlet’ i 12 Mart’ın ayak sesleriyle anla[dığını]”<sup>306</sup> belirtir. Journallendiğini anlayan yazar bu tarz olayların sıklaşmasının verdiği ruh haliyle memuriyetten uzaklaşmayı düşünür. TRT’nin özerkliğine el konulduğu gerekçesiyle 1971’de istifa eder. Aynı dönemlerde TRT’de yapılan bir kitap tanıtım programında da “Komünizm propagandası yapmak” suçlamasıyla hakkında dava açılır. “Her şey belirsizleşti. Casusluk, hayalet filmleri gibi bir şey. Bu durum karşısında istifa edip ayrıldım.”<sup>307</sup> diyen Ağaoğlu 12 Mart’ın getirdiği sıkıntıları yaşar *Bir Düşün Gecesi*’nde de bu süreci ele alır. *Çatıdaki Çatlak* adlı oyunu yasaklanır.

1981’de *Fikrimin İnce Gülü*, “devletin askeri kuvvetlerini yayın yoluyla tahkir ve tezyif”<sup>308</sup> etme gerekçesiyle toplatılır. “12 Eylül’den sonra dördüncü baskısında *Fikrimin İnce Gülü* toplatıldı ve *Bir Düşün Gecesi* altı çizilmiş olarak savcının masasında, Demokles’in kılıcı gibi duruyordu. Sadece askerlerle ilgili yerlerin altı çiziliydi!”<sup>309</sup> yazar bu olayı: “12 Eylül tokadı. 12 Eylül’den benim payıma düşen...”<sup>310</sup> sözleriyle aktarır. *Bir Düşün Gecesi*, romanı için hakkında dava açılır, tehdit telefonları alır. “Biz üç asker darbesi boyutlarının korkusu içinde yazmışızdır.”<sup>311</sup> diyerek darbelerin etkisiyle oluşan politik atmosferin yarattığı korku iklimini ve bu iklimde yazmanın zorluğunu belirtir. Darbelerden payını alan yazar, 12 Eylül 1980 Darbesi’nin ardından da *Hayır* romanını kaleme alır.

Adalet Ağaoğlu öncülüğünü Aziz Nesin’in yaptığı, Aydınlar Dilekçesi’ni, Aziz Nesin’le beraber teslim etmediği gerekçesiyle fikirsel anlamda yakın bulduğu çevrelerce de eleştirilir. Ancak Ağaoğlu bu suçlamaları kabul etmeyerek, kendisine herhangi bir tarih belirtilmediğini söyler. 1995’te Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü’nü, kabul etmesi de benzer şekilde birçok çevre tarafından eleştirilmiştir. Ağaoğlu bu törende yaptığı konuşma için şu sözleri söyler: “Aziz Nesin’in çabalarıyla ve hepimizin katkılarıyla gerçekleşen ve ‘Evren döneminde’ bir

---

<sup>306</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.58.

<sup>307</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.58.

<sup>308</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.56/57.

<sup>309</sup> Sönmez, *a.g.m.*, s.68.

<sup>310</sup> Andaç, *a.g.e.*, s.145.

<sup>311</sup> Barbarosoğlu, Nalan, “Öykü ve Roman”, *Adam Öykü*, Mart 1998, s.19-28, s.25.

türlü yerine ulaşmayan Aydınlar Dilekçesi'nde söylenenleri tören konuşmamla yerine ulaştırdığıma inanıyorum.”<sup>312</sup> Bu açıklamayla törene katılmasının sağladığı söz hakkına değinerek eleştirilere yanıt verir.

Adalet Ağaoğlu'nun ilk siyasi girişimi ise Nisan 1999 seçimlerinde ÖDP'den aday olmasıyla gerçekleşmiştir. “Bir yurttaş olarak CHP'ye dahi değil, hep sola oy verdim. Fakat TİP kapatıldıktan sonra verecek bir yerim kalmadı.”<sup>313</sup> diyen Adalet Ağaoğlu, aktif siyasete ÖDP'den İstanbul milletvekili adaylığı olarak girmeye çalışmıştır. Ancak parti barajı geçemediği için bu girişim tamamlanamamıştır. *Dar Zamanlar*'da Aysel üzerinden sadece Ağaoğlu'nun yaşantısını değil, aynı zamanda 1938'den 1980'lerin sonrasına kadar Türkiye'nin yaşadığı toplumsal süreçler, Cumhuriyet'in ilk yılları, toplumsal kutuplaşmalar, askeri darbeler, sol hareketteki bölünme ve bu bölünmenin ekseninde Türkiye'deki sol hareketin eleştirisi yapılmıştır.

*Dar Zamanlar*'da Aysel de üniversiteye girinceye kadar herhangi bir politik bilince sahip değildir. Aysel ağabeyi İlhan'ın eve getirdiği kapağında bir kurt resmi olan dergileri görür ama onun ilgisini Nazım Hikmet şiirleri çeker. *Ölmeye Yatmak*'ta politik kamplaşmaların ortaya çıkışı, edebi tercihler üzerinden verilmiştir. *Ölmeye Yatmak* romanında, sağ ve sol hareket bir tür oluşum süreci yaşar. “Biz bu ülkede Türk oğlu Türk olmayana artık hayat hakkı tanımayacağız”(ÖY, s.192), diyecek kadar sivrilen İlhan, Ertürk ve Namık sağ görüş çevresinde konumlanmaya başlarken, Aysel ve Ali sol görüşü benimsemeye başlar. Aysel sol çevrelerce tanınan, değer gören Ömer'le evlenerek bu kimliğini daha belirgin bir hale getirir. “Kitabın dörtte üçü 1938-68 arasının panoramasını veriyor. Daha doğrusu 1950'lere kadar getiriyor romanını Ağaoğlu; sonra yorulmuş gibi iki sayfalık bir özetle '60 devrimi'ne geliyor Öğrenci hareketlerini, sol hareketleri Aysel aracılığıyla veriyor.”<sup>314</sup> *Ölmeye Yatmak*'ta, Cumhuriyet kuşağından sonra 68 kuşağı geçiş yapılır, bu kuşak Engin üzerinden verilir. Enginde 68 kuşağının sol gruplarından birinin liderlerindendir.

*Ölmeye Yatmak* romanında cumhuriyetin ilk yıllarından 68 Kuşağına varan dönemin, *Bir Düğün Gecesi* romanında 12 Mart döneminin panoramik özellikleri,

---

<sup>312</sup> Andaç, a.g.e., s.149.

<sup>313</sup> “Türkiye Şu Anda Barok Dönemini Yaşıyor”, *Türkiye Dış Hekimleri Birliği Dergisi*, Haziran, 2001, s.54-59, s.54.

<sup>314</sup> Naci, *Yüz Yılda ....*, s. 420.

*Hayır*'da ise 1980 Darbesi süreci dikkat çeker. Semih Gümüş, Adalet Ağaoğlu'nun romanlarının Türkiye'nin siyasal süreçlerini irdeleyen yönünü şu sözlerle ifade eder:

“*Ölmeye Yatmak, Bir Düşün Gecesi ve Hayır* ...adlı üç romanından oluşan “Dar Zamanlar” adlı üçlemesi, bir yandan Türkiye'nin siyasal tarihine göndermelerle doludur. Cumhuriyet döneminin başlangıcından yakın geçmişimizin köktenci siyasal dönüşümlerine uzanan tarihsel süreç enikonu sorgulanırken, öbür yandan da bu sürecin ülkenin aydınları üstündeki izleri bir sarmal biçiminde yansıtılır.”<sup>315</sup>

Ağaoğlu romanlarında birçok toplumsal kesimin sancılarını yansıtırken odak noktası aydın kesimin bunalımıdır. Bu bunalımı, derinlemesine analiz eder ve psikanalitik bir yaklaşımla eşeleyerek köklerine kadar iner.

*Ölmeye Yatmak* romanında, sağ ve sol görüşler henüz olgunlaşmamış halleriyle karşı karşıya veya biraraya getirilir. İlhan milliyetçi hatta ırkçı bir görüşün etkisinde kalarak, Ertürk de Bursa Askeri Lisesi'ndeki eğitimiyle “sağ görüşlü” kişiler olarak şekillenirken; Ali komünist bir arkadaş çevresi edinerek, Aydın elitist tavrı arka planda bırakıp sol bir kimliğe kayarak Aysel de Nazım Hikmet okumaya başlayarak “sol görüşlü” olacağını hissettirmeye başlar. Romanda sağ görüşlü ve eylemci bir kimlikle öne çıkan İlhan, arkadaşlarının tutuklanmasından sonra geriye çekilir hatta bir dönüşüm sürecine girer. Aysel ağabeyi İlhan'ın dönüşümünü şu sözlerle aktarır: “Onunla uzak iki ülkede yaşar gibiyiz. İşverenin ünlü avukatı. Şimdi Çankaya'nın tepesine mermer girişli apartmanını diktiriyormuş” (ÖY, s.181-182). Dünün sağcısı, işverenin ünlü avukatına dönüşmüştür. Ancak Aydın, İlhan'ın aksine elitist, tepeden bakan kimliğini bir tarafa bırakarak sol düşünceye yönelecektir.

Ağaoğlu, Aysel ve Engin'in birlikteliği üzerinden Cumhuriyet kuşağı ile 68 kuşağının hesaplaşmasını gerçekleştirir. Bu hesaplaşma Doçent Aysel'in, öğrencisi olan Engin'le yatması üzerinden verilir. *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel'i otel odasında ölmeye yatıran da tam da bu birliktelik üzerinden yapılan hesaplaşmadır. Ağaoğlu,

Neden Aysel'i otel odasına gönderip de ona böyle bir hesaplaşma işlevi yükledim? Her ilk roman biraz da otobiyografiktir, derler. Belki bundan, kadın olmamdan dolayı bu seçimi yaptım. Ama benim için asıl seçim, Cumhuriyet kuşağının kendinden sonra gelen 68 kuşağının altına düşmüş olmasıydı. Yani gençler özgürlük istiyordu; üniversite rektörleri, üniversite vermiyordu ama aydınlık ve değişimden yana öğretim üyeleriyle de el ele kol kolaydı bu gençlik...<sup>316</sup>

<sup>315</sup> Gümüş, Semih, *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s.8.

<sup>316</sup> Andaç, a.g.e., s.65.



Cumhuriyet kuşağı, eylemsel anlamda 68 kuşağının gerisine düşmüştür. Bu düşüş, “altına yatmak” kavramıyla özdeşleştirilmiştir.

Ağaoğlu, *Dar Zamanlar*’ın ikinci romanı olan *Ölmeye Yatmak*’ta ise eleştirileri oklarını, Türkiye’deki sol harekete çevirir. *Dar Zamanlar*’ın ikinci kitabı olan *Bir Düğün Gecesi* romanı Aysel’in yeğeni (İlhan’ın kızı) Ayşen’in düğün merasimiyle başlar. İlhan bir mebus kızıyla evlenerek sırtını sağlama almış bir burjuvadır. Kızını bir generalin oğluyla evlendirerek, var olan gücünü yeni bir akrabalık bağıyla güçlendirmektedir.

Memleketi, içinde bulunduğu karmaşa ortamından güçlerini birleştirerek kurtarmaya, haddini bilmeyen devrimcilere hadlerini bildirip onları yola getirmeye azmetmiş ordu mensupları ile işadamları çevrelerinin aralarındaki işbirliği, birbirlerine kız alıp verme yoluyla da sağlamlaştırdıkları bu gecede toplanan toplumun farklı kesimlerinin temsilcileri olan aydın, sanatçı, genç devrimcilerin iç konuşma tekniğiyle aktarılan anlatıları yoluyla 12 Mart döneminin toplumsal panoraması sunulur okura.<sup>317</sup>

Bu düğünle, arka planda burjuva-asker buluşmasının çıkar eksenli ortaklığına gönderme yapılır. Düğüne katılıp katılmama kararı üzerinden sol fikirli iki aydın olarak bilinen Aysel ve Ömer’in, fikirsiz ayrılığına değinilir. Ayşen’in bir generalin oğluyla evleneceği bu düğüne, Aysel katılmaz ama Ömer katılır. Bu onların ilk ayrılığıdır. Ömer bu durumu şöyle ifade eder: “Beklenen gün ve saatte buradayım. Şunca yıl sonra Aysel’le birlikteliğimizin temelini ilk ayrılığı koyarak. İki yanlı, bunu hiç engellemeyerek” (*BDG*, s.2). Aysel’in düğüne katılmaması arka planda gerçekleşen buluşmaya karşı geliştirilen tepkisel bir davranıştır.

Adalet Ağaoğlu 12 Mart sürecindeki toplumsal kutuplaşmayı, Aysel’in eşi, ailesi ve yakın çevresi üzerinden verir. Oysa *Bir Düğün Gecesi*’nin ilk sayfasında, “*Kalkınan memleketimizin milli temelini yeni bir harç olmak üzere kızımız Ayşen’le oğlumuz Ercan’ın*” (*BDG*, s.1) düğünleri yapılmaktadır. Ancak *harç* kâfi olamayacağından toplumsal yarılanın en net örnekleri aileler üzerinden karşımıza çıkacaktır. Aysel ve Ömer’in yirmi yıllık bir ilişkisi çatırdamaya başlayacaktır. “Yazar dostu, eski bir romanında ülkedeki gerginliğin yatak odalarına dek sızdığına, sevişmeleri soldurup yok ettiğine değinmişti.” (*H*, s.94) Aysel’le Ömer’in ilişkisi de bu türden siyasi gerginliklerden etkilenen bir ilişki olmuştur. Ömer, Aysel’in gözünde artık “Çarkına okunmuş bir profesör” (*BDG*, s.4) dür. Üstelik Ayşen’e karşı da gizli

<sup>317</sup> Uygun-Aytemiz, a.g.m., s.43.

bir aşk beslemektedir. Aysel'in ailesiyle aralarındaki ideolojik fark da daha derinleşecek ve Aysel yeğeni Ayşen'in düğününe dahi katılmak istemeyecektir. "Aysel'in sergilediği bu tavır, ve yokluğunda varlığını daha da net duyuruşu düğüne katılan diğler aile üyelerine –Ömer ve Tezel- siyasal tercihleri nedeniyle aslında orada olmamaları gerektiğini hatırlatan bir uyarıcıdır."<sup>318</sup> Fitnat Hanım'ın çocukları arasındaki kutuplaşma Şu sözlerle ifade edilir: "Üstünde en çok ne yanı seçeceğini bilememenin yorgunluğu var. Onu evlatları arasında bir seçme yapma durumunda kim bıraktı, bir bilebilse!" (BDG, s.16) İlhan, Aysel ve Tezel ayrı yolların yolcusu olan küskün kardeşlerdir.

Aileler üzerinden kendisini gösteren politik yarılmanın, politik hareketlerin içine de sıçradığını söylemek mümkündür. Bunun eleştirisi Ömer'in ağzından devrimci gençler için Şu sözlerle yapılır: "Maltepe köprüsünün oralarda birkaç genç 'işçi-köylü elele... İşçi-köylü elele...' diyorlar. *İşçi- Köylü* gazetesi satıyorlar. Bu caddeden geçenler de zaten işçiyle köylü karışımı birileri, örgütsüz halk ihtilalinin başıbozuk militanları(!)..." (BDG, s.253-254) Bu eleştiri tek taraflı değildir. Devrimci gençlere uygulanan şiddet de eleştirilir. Bu eleştiri, *Bir Düğün Gecesi*'nde Ali tarafından, polis olan yeğeni Ahmet'e yapılır: "Senin işin bu değil Ahmet. Senin işin orda beklemek. Senin işin, beğen beğenme, bu gazeteleri satan çocuklara saldırmak değil!..." (BDG, s.254) Ağaoğlu, 12 Mart sürecindeki işkencelere, insan hakları ihlaline değinmeden, bir şekilde uygulanan şiddeti vurgulama yolunu seçer.

*Bir Düğün Gecesi*'nin baş aktörleri Ömer ve Tezel'dir. "Romanın en önemli kişileri Tezel'le Ömer. Adalet Ağaoğlu söyleyeceklerinin çoğunu onlara söyletiyor."<sup>319</sup> 68 Kuşağı'nın devrimci gençlerinden olan Tezel, tanınmış bir ressamdır. "Ne güzel kızdı Tezel. Ne havalı. Ailenin en güzel, en yetenekli, en çağdaş çocuğı" (BDG, s.13) ve Aysel'in yaşanmamışlığının ete kemiğe bürünmüş halidir. Aysel, "Ben çok bunaldım, çok bastırıldım, bari bu kız yaşını yaşasın, dilediğini yapsın, dilediğı olsun" (BDG, s.25) diyerek ona "kendi olma"nın kapısını aralamıştır. Aysel sol hareket içinde eylemsel bir biçimde var olamamıştır oysa Tezel, döneminin eylemlerine evlenip çocuk sahibi olduktan sonra da katılmaya devam etmiştir. Aysel gibi ödevleri olan ve hayatını ödevleriyle şekillendiren biri de olmamıştır hiç. Aksine

<sup>318</sup> Uygun-Aytemiz, a.g.m., s.44.

<sup>319</sup> Naci, *Yüz Yılda ...*, s.429.

hayatı içinden geldiği gibi tüm baskı ortamlarından uzaklaşarak yaşamıştır. Ancak Tezel üzerinde Aysel türünden ailevi baskı olmasa da o, 68 Kuşağı'nın 12 Mart Muhtırası'ndan sonra yaşadığı baskı, zulme yakından tanıklık eder. Sol görüşlü gençlerin bireylerin münferit saldırısına göğüs gerer, yakın çevresindeki sol görüşlü kişilerin çelişkilerini görür. Tanıklık ettiği bu durumlar yüzünden komünizmden nihilistliğe kayar. "Meğer nihilist olmak komünist olmaktan da zormuş!" (BDG, s.27) diyen Tezel kendini alkole verir. Adalet Ağaoğlu, kendini solcu olarak tanımlayıp sol partilere oy veren biridir ancak fiili mücadele veren bir devrimci olmamıştır. Aysel bu yönüyle tamamen Ağaoğlu çizgisini yansıtırken, Tezel ise Aysel için, olmak istediği kadındır.

Ayşen'in düğünü üzerinden yapılan toplumsal analizde, asıl aktörler burjuva ve askerlerken, bu oyunun kaybedenleri, düğünü kenardan kıyıdan seyreden, bir tür zorunluluk ilişkisi içerisinde orada bulunan ve ancak içerek o ortama katlanabilen solculardır: Ömer ve Tezel, "Tezel'de, Ömer de, bir buhran çağının yaralı insanları."<sup>320</sup> Tezel bu toplumsal düşürülüşü sözlerle ifade eder: "Ömer, senle ben, şu generallerin -hepsi general mi bunların?- ortasında nişanları sökülmiş, rütbeleri çıkarılmış eski savaş kahramanlarına benziyoruz!.. Gözden düşmüş savaş kahramanlarına...'" (BDG, s.89) Çünkü Ömer ve Tezel, 12 Mart muhtırasının en ağır faturasının sol cenaha kesilmesinin yarattığı yenilgi hissinin ötesinde artık sol çevre tarafından da kuşkuyla bakılan iki isimdir. Tezel bir sergisi sırasında, sol görüşlü bir kız tarafından "Boyayacaksınız bir şeyler, hiç değilse işçilerimizi anlatın; onların ezilmişliğini. Sömürüyü anlatın, sömürüyü!.." (BDG, s.42) eleştirisinden sonra yediği tokadı, Ömer ise tutuklanıp içeri alındıktan sonra sorunsuz bir şekilde üniversitedeki görevine getirilmesinin herkeste -Aysel dahil- yarattığı kuşkunun getirdiği yenilgi hissini yaşamaktadır. Sol görüşlü öğrencileri tarafından da artık eylemlerine destek vermediği için kuşkuyla bakılan birine dönmüştür. "Yok, sen yalnız Aysel'i, bir de, hangi adreste oturduğunu pek bilmediğin halkını seversin" (BDG, s.215). Ömer artık hem yenik hem Aysel'den de halktan da kopuk bir aydındır.

Tezel, Ağaoğlu'nun kardeşi Güner Sümer gibi ressamdır, ayrıca karakter bakımından da Güner'e fazlasıyla benzer. Tezel eğitimi ve özgür yaşayışını ablası

---

<sup>320</sup> Meriç, Cemil, "Yeni Bir Satyricon", *Hisar Dergisi*, Temmuz 1979, S.261, C.19. (Boğaziçi Üniversitesi Abdullah Kuran Kütüphanesi'ndeki Adalet Ağaoğlu Arşivi'nden alınmıştır.)

Aysel'e borçluyken, Güner Sümer tiyatro eğitimi için benzer bir desteği ablası Adalet Ağaoğlu'ndan görür. Ağaoğlu kardeşi için bir röportajında, "Ben onu Türkiye'nin özenti boheminin bir kurbanı sayıyorum. En yakın arkadaşlarının hepsi maşallah çok devrimci görüntülerini sürdürüyorlar. Ama bu arada işlerini de yürütüyorlar. Güner onların içinde en samimisi olduğu için kurban oldu."<sup>321</sup> diyerek onun devrimci mücadele içindeki yenik tavrını ve bohem yönünü vurgular. Tezel'de devrimci mücadele içerisinde yenilgiye uğramış, kendisini içkiye vermiştir. *Bir Düğün Gecesi*'nde Tezel'e, sergisi sırasında devrimci bir kız tarafından atılan tokat, onun için oldukça sarsıcı olur, şoka uğrayan Tezel hiçbir tepki gösteremez. Ağaoğlu bir röportajında Güner Sümer'in bir sergisi sırasında tokat yediğini anlatır: "Benim yediğim tokadı sonra Günerde yedi Ankara Sanat Tiyatrosu'nda. Çünkü politik ayrılma vardı gençler arasında. Solcular dörde beşe bölünmüştü, o Tıp'liydi, Maocular tarafından tokat yedi."<sup>322</sup> Belki de Güner'in yediği tokatın etkisiyle Adalet Ağaoğlu Tezel için de benzer bir sahneyi yazmayı getirmiştir.

Sol öğrenci hareketini içinde yer alan ancak sonradan bir milletvekili kızı olan Yıldız'la evlenip bu hareketten uzaklaşan Tuncer üzerinden sol harekete bir eleştiri getirir Ağaoğlu. Ömer'in öğrencisi olan Tuncer, üniversitedeyken hocasına ve arkadaşlarına bir tür solculuk dersi verir. Tuncer üniversite yıllarında dersleri işgal eden öğrenciler arasındadır. Üniversitedeki ders işgali, 68 kuşağının kimi sol fraksiyonlarında gözlemlenen bir eylem biçimidir. "Siyasette etkin bir biçimde varlıklarını duyurmaya başlayan gençler üniversite işgallerini başlatmışlardır. Ancak gençlerin işgalleri karşısında TİP ile MDD'cilerin aldığı farklı tavırlar sol içindeki bölünmeyi daha da netleştirmiştir."<sup>323</sup> Tuncer'in davranışlarındaki değişimin eleştirisi Ömer'in ağzından yapılır:

"Bir bölük arkadaşınla elele kolkola yapılacak her şeyi hepimize gösterdin durdun: Ders yok arkadaşlar! Çıkın dışarı! Bu düzenin üniversitesini bitirip bu düzenin bir yerinde bir şey olmak istemiyoruz! Boşaltın burasını!.. Halkımız emperyalizmin kısılcı arasında zulmün yumruğu altında inim inim inliyor. Bunlarsa bize hâlâ yok "Özel Kalkınma Mantığı", yok bilmem ne diye nutuk çekiyorlar..." (BDG, s.151-152)

Aynı Tuncer, sonra Yıldız'la evlenip, devrimci kişiliğinden vazgeçerek, Lozan'da mastır yapar. Babası bir şarkıcı kadının peşinden giderek annesini bırakan, Adanalı

---

<sup>321</sup> Sağdıç, a.g.m., s.20.

<sup>322</sup> Sağdıç, a.g.m., s.28.

<sup>323</sup> Uygun-Aytemiz, a.g.m., s.42.

fabrikatör oğlu da kendisini sevmeyip başka kızı sevdiği için devrimci olan Zehra, Tezel'in kapitalist ağabeyi İlhan'dan burs talep ederek yurt dışında kalmaya çalışan Tezel'in solcu geçinen eski kocası Memo, yine hayatındaki lükse hep bir kılıf arayan Tezel'in eski eşi Oktay, Tezel'e tokat atıp sonradan reklam filminde oynayan devrimci kız, Ağaoğlu'nun eleştirdiği sol görüşlü tiplerdir. Kimisi bir şekilde eleştirilen, kimisine de yazıklanma hissiyle yaklaşılacak devrimci gençler de vardır *Dar Zamanlar*'da: Ali, Tezel, Engin, Ayşen, Tuncer, Gül... Üniversitedeyken, devrimci gençlere dahil olmaya çalışan Ayşen, anne ve babasının yaşam tarzlarından oldukça rahatsızdır, zengin bir ailenin kızı olduğu için de devrimci gençlik tarafından da bir türlü kabul görmez. Gözaltına alındıktan sonra, babası onu Hayrettin Özkan sayesinde hapisten çıkarır. Bunun karşılığında da Ayşen, General'in oğlu Ercan'la evlenmek zorunda kalır. Devrimci öğrencilerden Gül ise bu tarz bir ilişki ağının dışında olduğu için hapiste kalır. "Gerçekten de 1970-71'lerin devrimci gençlerinin iki tür sonu var: Ya Gül gibi tutuk evlerinde yaşamlarını sürdürüyorlar ya da Tuncer'le Ayşen gibi seçtikleri eşle grup değiştirip, karşı çıktıkları sınıfın yanında yer alıyorlar." Ağaoğlu 68 kuşağının her şekilde heba edilmiş hikâyesini yeniden kurgular. Ağaoğlu, romanda "devrimci hareketin 12 Mart'ta yediği ağır darbeyi anlatırken, küçük burjuva sosyalistlerinin kapıldığı umutsuzluğu yansıtır."<sup>324</sup> Tuncer, Ayşen, Ömer ve Tezel'in yaşadığı, bu türden bir umutsuzluktur.

*Hayır* romanı ise 1980 darbesinin toplumsal sürecini ele alarak, Ağaoğlu'nun Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak ele aldığı Türkiye tarihinin bir başka trajik dönemini okura aktarır:

Bu ülkede yine bir asker darbesinin olduğu, sıkıyönetimce binlerce insanın tutukevlerine tıkıldığı, henüz dava bile açılmadan haklarında yasaların biçebileceğinden öte cezalar biçildiği, onların çeşitli işkencelere uğratıldıkları, bazılarının ortadan kaybolduğu, bazılarının sakat kaldığı, hatta üstlerine yüklenen görevlerin çokluğu ve ağırlığı altında ezilen birçok emir kulunun, yeterince robotlaşmamış bir yığın işkencecinin de ya delirdiği ya intihar ettiği bir gerçek (*H*, s.46).

*Hayır*, bu tür haksız, hukuksuz uygulamalar karşısında yükselen bir itiraz çığlığına dönüşür.

*Hayır*'da, 68 kuşağının devrimci öğrencisi Engin, siyasi sığınmacı olarak Danimarka'ya geçmiştir. Danimarka'da bir yaşlılar evinde çalışan Engin, üniversite

---

<sup>324</sup> Turan, *a.g.e.*, s.84.

döneminden tanıdığı Cemal’le aynı yerededir. Öyle ki bu toplumsal kaosun tek kaybedeni devrimciler olmamıştır, darbe döneminde dekan sekreterliği yapan, “Muhbir Cemal. Ajan Cemal...” (H, s.144), Aysel’i jurnalleyerek işten atılmasına sebep olan Cemal akıl sağlığını kaybetmiştir. Artık o da siyasi mülteci olmuştur. Ağaoğlu, Cemal gibilerin de toplumsal çalkantılar içinde harcandığını şu sözlerle ifade eder: “Belirli aralıklarla tarihlerinin kaç belirli döneminde kimbilir kaç genç, böyle kullanılıp kullanılıp atıldı? İçlerinde ayılıp da, kendilerine dayanamayanlar bile var” (H, s.146) diyen Engin, devrimci gençlik dışında, hatta bizzat baskıya aracılık eden bireylerin bile düştüğü zor durumu ifade eder. Ağaoğlu’nun suçlanan (Engin) ile suçlayanı (Cemal) aynı çatı altında buluşturması manidardır. İkisi de birer siyasi mülteci olmuştur. Cemal ise akıl sağlığını kaybederek bütünüyle yenik çıkmıştır bu süreçten.

*Hayır*’da, *Bir Düğün Gecesi*’nin sonunda Aysel’in gözaltına alınma sürecinden bahsedilerek 12 Mart’ın izleri verilmeye devam edilir. 80 Darbesi’nin özellikle aydınlar üzerinde kurduğu baskılar Aysel üzerinden ele alınmıştır: “Bu ülkede pek çok aydına yapıldığı gibi, bir gece kapım çalınıyor, içeri girilip kitaplarım yerlere yıkılıyor, dosyalarım, kâğıtlarım karıştırılıyor; birçoğu alınıp götürülüyor, bundan üç yıl sonra da kendimi burada, karşınızda buluyorum” (H, s.50). Ancak *Hayır*’da üçlemenin ilk iki romanında görülen politik kişilerin sayısı azdır. “... az sayıda politik karakterin yer alması, yazarın bilinçli tercihidir. Romanın konu aldığı dönemde siyasal ortamın apolitikleşme yönündeki eğiliminin vurgulanması amacıyla, bu, tercih edilmiştir.”<sup>325</sup>

*Hayır*’da politik anlamda sergilenen bir tavır olarak yorumlanabilecek ancak son ana kadar da bir muğlaklık taşıyan durum, Aysel’in ödül törenine katılmayışıdır. Romanın başında ödül törenine katılmak için hazırlık yapan Aysel, 55-60 yaşlarında bir profesördür. Özerk Milli Kültür Kurumu Bilim Hizmet Dalı Değerlendirme Kurulu tarafından Aysel’e, *Boş Alanların Kullanımı* adlı çalışması için Sosyal Bilim Onur Plaketi verilecektir. Aysel’in bu ödül haberinde gördüğü fotoğrafı onu yıllar öncesine ait bir gazete haberine götürür. “Bir zamanlar komünizmi övme suçlamasıyla hakkında dava açıldığı haberini de, bir sosyal demokrat, öteki liberal görünümlü iki gazete ile bir dergi” (H, s.33) de aynı fotoğrafı görmüştür. Onu suçlayan haber de ödül alacağını

<sup>325</sup> Gören, Duygu, “Adalet Ağaoğlu’nun Roman ve Tiyatrolarında Kadın ve Kadı Eğitimi”, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2008, s.132.

duyuran haber de midelerini bulandırır. Aysel, hep bildiği yoldan yürüdüğü halde değişen toplumsal koşullar altında bir dönem suçlanıp üniversiteden atılırken bir dönem de ödüllendirilmektedir. Bu bir ödülün çok özür niteliği taşıyan bir plakettir. Üstelik ödül komitesinde Ayşen'in eski kocası Ercan da vardır. Aysel, tüm bu çelişiklere, ikiyüzlülüklere de "hayır" demek adına olacak ki ödülü almaya gitmez.

Ağaoğlu, Aysel ve çevresindekiler üzerinden yaşadığı çağın panoramasını çizer. Türkiye'nin neredeyse her on yılda bir darbelere tanıklık eden siyasi atmosferini, bu atmosferin toplumda yarattığı krizleri, bireyleri sürükledikleri felaketleri ve çıkmazları okura sunar. *Dar Zamanlar*'a konu edilen, özelde Ağaoğlu'nun yaşadığı bu çağ, genelde bir Cumhuriyet tarihi olarak okunabilir. Ağaoğlu Aysel'i ve Aysel'in çevresindeki kişileri kendi hayatından yola çıkarak kurgulamış aynı zamanda romandaki bireylerin çoğuna tanıklık ettiği dönemlerin politik fikirlerini temsil görevi vermiştir.

Bedia Koçakoğlu, Sevim Burak'ın sol görüşlü olduğunu şu sözlerle belirtir: "Sol görüşlü olan Sevim Burak solcuları ve gençleri çok sever. Ayrıca gençlere çok acır ve onlar için üzülür."<sup>326</sup> Ancak Sevim Burak Türkiye'nin çalkantılı dönemlerinde yaşasa da herhangi bir sol yapının içinde yer almamıştır. Muhtemelen onun sol fikirliliği sempati duygusu üzerine kuruludur. Sevim Burak 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerini yaşamış bir isimdir. Ancak o eserlerinde, Türkiye'deki sağ- sol kutuplaşmasını değil, yabancı düşmanlığını ele alır. Zira onu asıl yaralayan kutuplaşma bu noktadaki kutuplaşmadır. "Sevim Burak yazını açıkça ve radikal bir biçimde politiktir; en konuşulmamış olanı, konuşulmadıkça acılaşıp bodrum katında her an yangın çıkarabilecek bir birikime dönüşebilecek yabancı düşmanlığını çoğunluğun kalbine doğru yürüyen bir iğne olarak görmüştür."<sup>327</sup> Bir tür hastalık vurgusu yapan "iğne" bir yönüyle de "yabancı düşmanlığı"ni simgeler.

1948'de Birleşmiş Milletler kararıyla Filistin'de kurulan İsrail devleti sonrasında Türkiye başlangıçta tarafsız kalsa da sonradan Filistin yanlısı bir politika izlenmeye başlar. Bu Filistin yanlısı politika, antisemitizmi güçlendirir ve Türkiye'de yaşayan Yahudiler üzerindeki baskıyı arttırır. Kıbrıs Olayları'nın etkisiyle 6-7 Eylül

<sup>326</sup> Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli*..., s.46.

<sup>327</sup> Güçbilmez, a.g.m., s.41.

1955'te yaşanan ve tarihe 6-7 Eylül Olayları olarak geçen saldırılardan diğer azınlıklar gibi Yahudiler de etkilenmişlerdir. İşyerlerine ve evlerine saldırılar yapılmış, işyerleri ve evleri yakılıp yıkılmıştır. “Ah Ya Rab Yehova”da Bilal Bey'in planladığı yangının arka planında yapılan gönderme 6-7 Eylül Olayları'na yapılmış hissi uyandırır. Sevim Burak açık açık bu olayı anlatmasa da “Sonun ‘Yanmak’ ve ‘Ateş’ olacak.” (YS, s.115) gibi ifadelerle *Tevrat*'taki cezalandırmaların yanı sıra toplumsal arka plandaki yangına da gönderme yapar. Bilal Bey'in kalbine giren iğneden sonra yaptığı hazırlıklar 6-7 Eylül öncesi gibidir:

“Sabah aşağıya çarşıya inilmiş bir teneke gaz alınarak gelinmiş. Bizim evden Ziya Bey'in evine kadar olan yol yürünmüş ve adımlarım sayılmıştır. Ziya Bey'in evi bizim kapının önünden, kendi adımıyla 36 adımdır.” (YS, s.143) diyen Bilal Bey, etrafındaki tüm azınlık evlerinin kendi evine olan mesafesini ölçer. Bu bir tür toplu katliam hazırlığıdır. Bu yüzden Bilal Bey'in çıkardığı yangın sadece Zembul'ü öldürmek amacı taşımaz. Bilal Bey'in bu nefreti aslında kitlesel bir nefreti temsil eder. Burak, 6-7 Eylül sonrasında azınlıkların İstanbul'u terk etmesinin getirdiği tek tipleşmeyi anlatmak, bu olayın sadece tek taraflı bir yıkıma neden olmadığını göstermek çabası içindedir. Bu yüzden de çıkan yangında Bilal Bey de ölür.

Sevim Burak, birçok metnin arka planında Yahudiler'in uğradığı “ötekileştirme” üzerinde durur. Bu yüzden de Sevim Burak'ın yazınının politik olduğu söylenebilir. Onun diğer bir politik tutumu da “minör edebiyat” kavramıyla açıklanabilir. Daha önceki bölümlerde kısaca Sevim Burak'ta minör edebiyat üzerinde durduk. Sevim Burak, bir iktidar alanı olarak gördüğü dilin içine kendi kurallarını dahil ederek mevcut yapıyı parçalama yoluna gider. Burak'ın bu tutumu, hakimiyet alanına karşı bireysel bir itiraz olduğu için politik bir isyan olarak okunmalıdır.

Sevgi Soysal'ın ailesi politikayla ilgili değildir. Sevgi Soysal bürokrat bir babanın kızıdır. Babası Mithat Bey, politik konulardan uzak biri sayılır. Çocuklarını Cumhuriyet değerleriyle yetiştirmeye çalışan, Kemalist bir babadır. Sevgi Soysal'ın politik anlamda geliştirdiği farklılık TRT'de çalışmasıyla başlar. TRT 1960'lı yıllarda adeta bir okul gibidir. “Bununla birlikte Soysal, 12 Mart dönemi ile birlikte politik bir kimlik kazanır. O, toplumsal olaylara daha duyarlı hâle gelir. Mithat Bey kızının bu



politik tavrından hoşnut değildir, fakat Sevgi'ye de nüfuz edemez.”<sup>328</sup> Baba Mithat Yenen'in politikadan uzak tavrına karşılık anne Aliye Yenen politik anlamda da çocuklarının yanındadır:“Aliye Hanım'sa, onun aksine eğer çocukları sola eğilim gösteriyorsa, kendisi daha da solcu olan bir kadındır. Bu anlamda, eşine göre daha taraflıdır.”<sup>329</sup>

Sevgi Soysal, politik anlamda bir bilinç kazansa da hiçbir politik yapının içinde yer almaz:

Sevgi hiçbir örgüt bağı olmayan, hiçbir izm'e fazla yüz vermeyen bağımsız bir kişilik. 12 Mart'ın, birçoğu örgüt refleksiyle hareket eden tutuklularından farklı, kendisinden başka kimseyi temsil etmeyen biri. Kendisini sorgulayan ama kendisiyle barışık biri. Kendi doğru bildiğini elden bırakmayan ama dayanışmadan da geri durmayan biri.<sup>330</sup>

Sevgi Soysal hiçbir örgüte mensup olmayan biri olması yönüyle tarafsız bulunarak, 12 Mart sürecinde birçok fraksiyondan tutuklunun bulunduğu Yıldırım Bölge'de koğuş sözcüsü olarak seçilir.

Sevgi Soysal'ın son eşi “Mümtaz Soysal, 12 Mart sonrasındaki tasfiye hareketinin en kalburüstü kurbanlarından biri olarak Mayıs 1971'de tutuklanmıştı. Onunla evlendikten sonra Sevgi Soysalda devlet tarafından izlenmeye başlandı. Uzun zaman geçmeden de o da nedensiz yere yakalandı ve polisler hakaret etmekle suçlandı. Her ne kadar tutukevinden bir ay sonra serbest bırakıldıysa da, tutuklanmış olması nedeniyle radyodaki işine son verildi. İşten çıkarılmaya karşı açtığı dava, ancak ölümünden sonra onun lehine sonuçlandı.”<sup>331</sup> Sevgi Soysal, Mümtaz Soysal'la onun 12 Mart sürecindeki tutukluluğu sırasında evlenir. Mamak'ta 13 Temmuz 1971'de kıyılı nikah. Sevgi Soysal'ın ilk tutukluluğu, Elâ Güntekin'in evinden döndüğü bir gece arabadaki bağrıışmalar üzerine gerçekleşir. Hem Elâ hem de Sevgi Soysal o gece sudan bir gerekçeyle tutuklanır ve Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşuna gönderilir. Soysal iki defa tutuklanır, ikisinde de Yıldırım Bölge'ye gönderilir. 12 Mart'la birlikte gelen tutukluluğunun ardından Sevgi Soysal TRT'deki işinden de atılır.

Sevgi Soysal eşi Mümtaz Soysal'ı Mamak Cezaevi'nde ziyarete gittiği günlerden birinde eline iki çuval kitap tutuşturulur. Bunlar, Mümtaz Soysal'ın hukuk

---

<sup>328</sup> Yüce, a.g.m., s.55.

<sup>329</sup> Doğan, a.g.e., s.30.

<sup>330</sup> Çalışlar, İpek, “Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nun Örgütsüz İsyankârı: Sevgi Soysal”, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.140.

<sup>331</sup> Furrer, a.g.e., s.42.

kitaplarıdır. Cezaevindeki diğer tüm kitaplar gibi bu bunlar da toplatılmıştır. Sevgi Soysal kitapları taşıyamayacağını dahi söyleyemez. Çuvalları yerden sürükleyerek gider. Kitaplar değildir aslında yerlerde sürüklenen, mevcut hukuksuzlukla beraber aslında yerde sürüklenen yasalar ve anayasadır. Çünkü hukuk kuralları keyfi bir şekilde uygulanmaktadır. Sevgi Soysal, bu kitapları yerde sürüklediğini bir arkadaşına anlatırken aynı mekândaki bir sivil polis tarafından dinlenir. İkinci tutukluluğunun sebebi de bu olaydır. 1972 yılında ise Adana'ya sürgüne gönderilir. *Şafak*'daki Oya, Sevgi'nin bu sürgünlük dönemindeki ben'idir. Oya da Sevgi gibi sürgünlüğünü Adana'da bir otel odasında tamamlamaktadır. “Tarih, Ekim 1972. Yer Adana Sürmeli Oteli. Beş-altı katlı bir oteldi burası ve şehrin merkezinde sayılırdı. Önce tutukevi, ardından cezaevinden kurtulan Sevgi'nin yeni adresi, bu oteldi. Kaldığı odanın camından emniyete çalışan bir ‘kestaneci’ ve Mersin’e giden cadde görülüyordu.”<sup>332</sup>*Şafak*'ta, Oya da otel odasındaki pencereden her bakışında kendisini tükenmez bir sabırla izleyen sivil polisi görür.

Sevgi Soysal, kendi sürgün döneminin bir gecesinden yola çıkarak kurguladığı *Şafak* romanında geriye dönüşlerle hem 12 Mart dönemini, hem dönemin cezaevi koşullarını okurla paylaşır. Sevgi Soysal, gerçekten de misafir olduğu bir evde, polis baskını sonrası evin erkekleriyle birlikte gözaltına alınıp emniyete götürülür ve ertesi gün serbest bırakılır. Bu baskınların 12 Mart sonrasında ne kadar olağanlaştığını romanında şu sözlerle ortaya koyar: “O günlerde Adana'da, gece yarıları evlerin basılıp insanların bir yere götürülmesi belediye hizmeti gibi olağanlaşmıştı.” (Ş, s.40) *Şafak* romanında anlatılan bu süreç, Sevgi Soysal'ın yaşadığı dönemin de rutin uygulamalarındandır. “Sevgi'nin 1972 yılında yaşadıklarıyla romanın kahramanı Oya'nın başından geçenler büyük ölçüde benzeşir. Ama final, yani sorgu sonrasının Oya'sı, Sevgi Soysal değildir. Baskın ve sorgu gecesi, ne kadar gerçekse, sonrası bir o kadar kurmacadır.”<sup>333</sup>Romanda göze çarpan bir başka otobiyografik detay da Oya'nın bir süre kaldığı cezaevidir. Romanda bu durum şöyle aktarılır: “Ankara uçağında gördü kendini Oya. Sürgünüm bitince mutlak uçakla dönerim. Yıldırım tutukevindeyken özlemle bakardı uçaklara. Özgürlüktü uçak”(Ş, s.64). Yıldırım tutukevinde kaldığını öğrendiğimiz Oya, bizi doğrudan Sevgi Soysal'a götürür. Sevgi

---

<sup>332</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.181.

<sup>333</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.187.

Soysal bu kısım ile ilgili çok açıklama yapma gereği de duymaz. Okuru bir şekilde kendi hikâyesine götürür.

Hem Soysal'ın kendisi hem Oya'sı, *Şafak*'ta misafir olunan aileye yabancıyken sıkıyönetim şartlarına da alışmış gibidir. Soysal, o evin kadınlarının yetiştiği kültürden çok uzakta, bale ve piyano dersleri alarak büyütülen, levanten bir ailenin kızıdır ve Oya'da hissettirildiği kadarıyla bu tarz bir aileden gelmektedir. Sevgi Soysal da Oya da cezaevindeyken de diğer mahkûmlar gibi ne işkence görmüş ne de yokluğun daha da ağırlaştırdığı cezaevi koşullarıyla mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Bu gerekçeyle Soysal, 12 Mart sürecini, cezaevi koşullarını ve dönemin Adana'sını bir kameraman gibi aktarır. Sevgi Soysal anılarını yazdığı *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda bile benzer bir tarafsız tavır takınır. Bu tutumunu koğuş arkadaşı şöyle açıklar:

Sevgi Soysal'ın kitabını ilk okuduğumda bizleri zor durumda bıraktığını düşünmüştüm. Evet askerleri pek güzel teşhir etmişti, ama biz kadınları da teşhir etmekte biraz merhametsiz davranmıştı. Cezaevinden çıkan bir grup kadın biraraya gelip Sevgi'yi çağırdık. Kitabı sevmediğimizi, kitabın bizi zor durumda bıraktığını ona anlattık. Giderek hırçınlaştığımızı ve seslerin yükseldiğini hatırlıyorum. Tabi eğer doğru hatırlıyorsam... Onun da canı sıkılmıştı. Yıllar sonra kitabı yeniden okuduğumda Sevgi'nin güzel bir kitap yazdığını düşündüm.<sup>334</sup>

Sevgi Soysal her ne kadar sol harekete yakın olsa da yazarken taraf olmayı seçmemiştir ne devrimci tutukluları yüceltmiş, ne yaşananları trajikleştirmiş ne de o dönemin askerlerini acımasızca eleştirmiştir. O, gerçekliği bütün olağanlığıyla ortaya koymaya çalışmıştır. Onun tepkisi her türlü militarizme karşıdır.

12 Mart, gözaltılar, tutuklamalar, işten atılmalar, işkenceler gibi derin toplumsal yaraların yanında insana has gülünç durumları ve absürtlükleri de barındırır. Asılsız ihbarlar, kiracısını evden atmaya çalışan ev sahiplerinin kiracılarını anarşistlikle suçlamaları, tutukluların adlarının radyoda arananlar olarak anons edilmeleri gibi. Soysal'ın *Şafak*'ta anlattığı baskının da sonu böyle absürt bir durumdur. Çünkü baskının gecenin ilerleyen saatlerinde asılsız bir ihbarla yapıldığı anlaşılmış, Zekai Bey'in briç partisi yarıda kesildiği için polis memuru Abdullah azarlanmış hatta tehdit etmiştir. Bu sırada Hüseyin'in sorgulamasını yapmayı bile unutmışlardır. Polis Abdullah da bir odada gözaltındakileri azarlarken diğer odada amiri tarafından azarlanır. Soysal yine muzip yönünü konuşurarak, baskının perdesini

---

<sup>334</sup> Çalışlar, *a.g.e.*, s.138.

aralamış, emniyet yetkililerinin o sert ve ciddi görüntülerinin arkasında komik ve insani durumları ortaya çıkarmıştır. Öyle ki bu gülünç durumu telafi etmek için, Zekai Bey'in talimatıyla Oya, Hüseyin ve Mustafa'yı Sıkıyönetim Komutanlığı'nın kapısına kadar götürülerek, son anda biraz korkutulmak istenerek serbest bırakılmışlardır. Funda Soysal'ın, "alaycılık, annemin yazarlığının en dikkat çekici tarafı"<sup>335</sup> ifadesi, Soysal'ın en ciddi konuları aktarırken bile vazgeçemediği muzipliğini ortaya koyar.

Adana Emniyeti Birinci Şube Müdürü Zekâi Bey'in Oya'yı sorguya çekerken söylediği sözler 12 Mart dönemi sıkıyönetiminin genel ideolojisini ortaya koyar:

Sizin gibi sapıkları temizleyeceğiz anladın mı? Bu vatan senin gibi orospulara kalmayacak. Biz varız çünkü, biz. Allah var! Türklük var! Bu memleketin has evlatları var! Çok şükür. Topunuzu tahta kuruşu gibi ezeceğiz. Duman edeceğiz. Tertemiz edeceğiz bu vatani. Cennet gibi, pirü pak... (Ş, s.86-87)

Romanda Mustafa'nın ve Oya'nın tutukluluk günlerine sık sık geri gidilerek 12 Mart döneminden cezaevlerinde yaşanan işkenceler, zulümler, hukuksuzluklar okuyucuya aktarılır. "Oya'nın sorgusunu doğrudan kendisi yapan Zekai Bey, 12 Mart döneminin tipik polislerinden. Zekai Bey gibilerine o dönemi anlatan her kitapta rastlamak mümkündür. Öylesine gerçektir ki Zekai Bey, hiçbir gücü ya da görüşü simgelemesine gerek yoktur, ta kendisidir faşizmin."<sup>336</sup> Faşizm çarkının bir dişlisidir aslında Zekai Bey ve Polis Abdullah. Zaman zaman o çarkın içinde ezen pozisyonundan ezilen pozisyonuna düşerler. Sadece 12 Mart sürecindeki hukuk anlayışı değil, genel olarak hukuk sistemine bir eleştiri de Zekai Bey, tarafından yapılır. Akdeniz Sanayi patronu Turgut Sabuncu, Muzaffer Bey'in evindeki bir briç partisinde köpek gibi azarlandığında, yasaların kimi korumaya çalıştığı sorgulamasına girer. "Aslında kanunların kimi kolladığını iyi bilir Zekai Bey. İş budur. Kanunun kimine bilenip kimine körleşiveren kılıcını tanır" (Ş, s.138). Hukuk sistemini nasıl bir şekilde işlediğine dair benzer bir eleştiri de sonradan Abdullah tarafından yapılır: "Memurluğun garantisi var derler, nah var. Zekâi Bey bir istesin, artık evine esrar mı koydurtur? Ne yapar? Vicdanına kalmış. Polisler bunu bilirler, böyle dehşet hikâyeleri anlatılır durur aralarında. Polislerin tümünde hukuka güvensizlik yer etmiştir. Devletin hukuku istediği gibi çiğneyebileceğine, hakkı koruyan hiçbir kanun olmadığına

<sup>335</sup> Soysal, Funda, "Kızımın Gözünden", *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.30.

<sup>336</sup> İdil, *a.g.e.*, s.127.

inanırlar” (Ş, s.189) diyen Abdullah da kendini bu sistemin içinde güvensiz hissetmektedir.

*Şafak*'ın en politik kişileri şüphesiz ki Oya ve Mustafa'dır. Tutukluluk öncesinin Mustafa'sı şöyle anlatılır:

Zamanını tümüyle verdiği, vermek istediği hareket vardı. Ah o dalga dalga gelişen hareket nasıl sarıp sarmalıyordu yüreği, düşünceleri! Gündelik ıvır zıvırı nasıl bir hiçe indirgeyiveriyordu. Mustafa o günlerde daha nice gündelik, kişisel sorunun da ne üstünde durmuş, ne durmak istemişti (Ş, s.26).

Hareket Mustafa'nın bütün dünyası olmuşken, yanı başındaki insana yaptığı haksızlığı bile görmez olmuştur. Tutuklanacağı gün, onu almaya gelen ekiplere kapıyı açması için kızdığı, öfkelenildiği gebe karısını göndermiştir. “Gebe karımı bile bile kapıyı açmaya gönderdim. Kaçılası bir düşünce değildi bu” (Ş, s.28). Mustafa bütün halkına karşı kendini borçlu hissederken, yakın çevresindekilere karşı bu kadar borçlanmış olduğunu tutukluluk süresince anlayacak ve kendisiyle hesaplaşmaya devam edecektir. Bu yetersizlik hissi 12 Mart'ın devrimci gençliğinde yenilmenin verdiği ruh haliyle görülen, travmatik bir başarısızlık psikolojisidir.

Devrimci kişiliğiyle karşımıza çıkan bir diğer kahraman ise Hüseyin'dir. Ancak Hüseyin devrimci çizgisinden uzaklaşarak oportünist ve pragmatik bir kişiliğe evrilir. Bu yönü Mustafa'yı da rahatsız etmektedir:

Devrimcilik şuymuş, şu değilmiş. Şu yanlışmış, şunun olacağı belliymiş. Örgüt, teori, halk daha bir yığın sözcük sıralayarak karanlık günlerdeki korkaklıklarını gizleyenler. Başarılı ya da başarısız, ama bir şey yapmış olanları hiç hakları olmadan eleştirenler. Bunları tanıyor Mustafa. Hüseyin'in de bunlardan farkı yok (Ş, s.147).

Romanda eleştirilen bu devrimci kişilerin dışında verilen bireyler de vardır. Bunlar aynı baskında gözaltına alınır ancak Oya, Mustafa ve Hüseyin'den önce serbest bırakılırlar. “Ali'nin yeğenleri matematik öğretmeni Mustafa ve avukat Hüseyin, feodal aile yaşantısını belirginleştirirken, Ali'nin komşusu olan ve Adana-Almanya arası gidip gelerek alım-satım işleri yapan Ekrem ve Ziyet'in kocası olan bozkurt rozetli Zekeriya, aile-arkadaş çevresindeki ideolojik farklılıkların yarattığı gerginliği resmederler.”<sup>337</sup> Bu bireyler aynı sofraya otursalar da sofrada ciddi bir gerginlik hissedilir ve bu gerginlik baskınla bölünür.

<sup>337</sup> Günay-Erkol, Çimen, “Post-Feminizm ve Sevgi Soysal: Kadın Gözünden Erkeklikler”, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.107.

Sevgi Soysal 12 Mart romanlarında ele alınan işkence konusunu, *Şafak*'ta zihinsel çağrışımlar yoluyla vermeyi tercih etmiştir. Oya'nın gözaltına alındığı gece, sorgu sırasında masaya bırakılan cop, onu tutuklu bulunduğu sırada duyduğu işkence anlatılarına götürür. "Eski bir siyasi tutuklu olarak Oya da bu işin bu boyutlarını bilmektedir. İşkencenin salt acı çekmek olmadığını, acının ötesinde yaralar bıraktığını daha ileride Sema'yı anımsadığında yineleyecektir."<sup>338</sup> İşkence konusunu ele aldığı bu bölümlerde Soysal'ın bakışı dışarıdan bir bakıştır. Bu tutumu, Soysal'ın tutukluluk süresince doğrudan işkence görmemesinden kaynaklanabilir. O koğu arkadaşlarından duyduğu işkence hikâyelerini anlatırken trajik bir üslup geliştirmekten ziyade, yaşananları tüm yönleriyle özellikle sonrasında yaşanan travmatik durumlara yoğunlaşarak aktarır.

Adana sürgünündeki Oya'nın kendisine koyduğu kurallar, alışkanlıkları, her gün jimnastik yapması gibi durumlar, bizi Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'ndaki Sevgi'nin tutukluluk süresince kendine koyduğu kurallara götürür. Mevcut kuralların baskısından sıyrılmak için kendi kurallarını koyan Oya ile Sevgi Soysal aynı kişiye dönüşür. Sürgünlüğü sırasında geride bıraktığı eşini ve çocuğunu düşünen Oya ile Sevgi Soysal'ın durumu da aynıdır.

Romanın son sayfalarında bir başka kadınsal zorunluluğa dönüşen rutin ev yaşantısının yarattığı boğucu his üzerinde durulur:

Suyun akmadığı sabahlarda sadece suya öfkelenmek. Bir araba beygiri sabrıyla dönen ev çarkı. Akraba, dost ilişkileri, gazete sayfaları ve televizyon ekranı arasında şartlanmak. Kitapların daha çok tozlarıyla savaşmak. Hiç çıkmayan tencere karaları, "toplandıkça dağılan ev içleri." çekirdekli çıkan patlıcanlar ve mutlaka başarılı pişmesi gereken yemekler. Tutmayan mayonez. Sandığa kaldırılıp çıkarılan yazlıklar ve kışlıklar. Sivil polislerle yer değiştiren güveler. Sözde huzur ve sözde huzursuzluk. Bütün bunlar o kadar yakın ki. Başka şeyler başka bir çember, ama nasıl? (Ş, s.224)

Ev yaşantısının bu tasviri, ev işlerini ev içi yaşamlara mahkûm edilen kadınların rutin tutukluluk alışkanlıklarına dönüştürür. Soysal bu türden bir yaşantıyı tutukluluğunun devamı gibi görür.

*Şafak*'ın aydın kahramanları kendi iç sorgulamalarını yapan yenik devrimci tablosu çizerken, işçi olan Ali böyle bir sorgulamanın içine girmez. Onun küçük burjuva ve devrimcilik arasında gidip gelen bir tarafı ve buna bağlı bir aidiyet sorunu

---

<sup>338</sup> İdil, *a.g.e.*, s.128.

yoktur. Onun zihni nettir: işçi sınıfına mensuptur ve öyle hissetmektedir. Belki bu netliği yüzünden de “Salıverildikten sonra kesilen yevmiyesini almak için bile olsa somut bir mücadeleye karar veren tek kişi Ali’dir.”<sup>339</sup> Zaten Sevgi Soysal da her defasında küçük burjuva aydınının gerçek bir devrimci olamadığı eleştirisini getirir.

*Şafak* romanının son bölümünün de adı olan “şafak” bir kurtuluşu veya başlangıcı simgelese de bireysel bir kurtuluşun pek mümkün olmadığı fikri savunulur:

Hapislik bitti. Sürgün bitiyor. Emniyetten serbest bırakıldı. Ama özgür değil, olamaz. Merkez cezaevindeki Kürt Firdevs’in, anasıyla birlikte hapsedilmiş Cevdet’i gibi; Siverek kamyonunu bekleyen Cevdet gibi tutuklanmalı. Onlarla birlikte tahliye olmadıkça, tutuklu. Yoksa, şu aldatici göz kırışına kanıp tahliye ederse kendisini, bir süre sonra yeniden tutuklanacak, Cevdet’in biri ya da bütün Cevdetler tarafından(Ş, s.229).

Soysal devrimci hareketin yenilgisini kabul etmekle beraber, mücadeleden vazgeçmeyen bir devrimci tutumu takınır. Bu en çok da sorumluluk duygusu hissettiği çocuklar için yapar.

Tezer Özlü politik bir kimlikle ön plana çıkan bir isim olmamakla beraber politik olayların kaygılarını derinden hissetmiş ve bu hissi okura anlatılarının satır aralarında vermiştir. Sanatçının her ne kadar eylemsel bir yönü olmasa da ortalama her yurttaş gibi siyasi iradeye yapılan müdahaleden ve bu olayların yarattığı toplumsal karşılıklarından üzüntü duyması bir tarafa ayrıca ağabeyinin (Demir Özlü) tutuklanmasına ve birçok dostunun sıkıntılına, sürgünlerine tanıklık etmiştir. Yazar 12 Mart Darbesi’nin kendisindeki karşılığını romanın anlatıcısının ağzından şu sözlerle aktarır: “1971 ilkbaharı. Garip bir ilkbahar. Öncekilerden daha sıcak. Olaylar ülkeyi kavuruyor. Bu olaylarla ussal bağlantımı hiçbir zaman tam anlamıyla değerlendiremedim. Nisan ve mayıs aylarında, yaşamımın en kopuk olaylarını yaşıyorum.” (ÇSG, s.49) 12 Mart’ın ortaya çıkardığı sorunlar ortadadır ancak anlatıcı kendi gerçekliğinden sıyrılıp ülke gerçekliğiyle ilgilenecek durumda değildir. Çünkü 12 Mart öncesinde uzun süre hastanede yatar. Yaşanan olaylar ülkeyi kavurmakta ama anlatının içinde bulunduğu buhranlar onunla dış dünya arasında adeta görünmez bir duvar örmüş durumdadır.

*Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde anlatıcı-kahraman bilinçsizce sergilenen politik bir tutumu şu sözlerle aktarır: “İlkokul birdeyim. Stalin’in ölümü büyük bir

---

<sup>339</sup> Işık, a.g.m., s.210.

bayram gibi kutlanıyor. Haritalar üzerinde oynuyoruz. Sovyetler Birliği'ne Stalin'in mezar taşını dikiyoruz. Eisenhower bir melek.

Cumhurbaşkanı olunca:

-Amerika kardeş! Amerika kardeş!

diye el ele tutuşup, zıplıyoruz” (ÇSG, s.20-21). Bilinçsizce sergilenen bu politik tutum, bireysel olmaktan öte iki küresel güç arasında kalmış ülkenin dönem dönem farklılık gösteren politikalarının topluma sirayet etmiş halidir.

Tezer Özlü'nün ağabeyi Demir Özlü, 1980 darbesi sırasında siyasi eylemleri gerekçe gösterilerek vatandaşlıktan çıkarılır ve 1989'a kadar Türkiye'ye dönemmez.

Özlü *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde ağabeyinin tutuklanışını şöyle anlatır:

Radyolar sürekli olarak İstanbul'daki tutuklamaları veriyor, arananların adlarını sayıyor. Bu haberlerde sert bir terör var. Ağabeyimle birlikte İstanbul'a dönüyoruz. İstanbul'un mayısı, temmuz gibi sıcak. Ağabeyim hemen tutuklanıyor. Ama olaylar, sanki uzaktan yansıdığı kadar korkunç görünmüyor. Terör de günlük yaşam içinde gizlenmeyi biliyor (ÇSG, s.49).

Özlü'nün bu ifade şekli kişisel bir duyarsızlığın veya umursamazlığın göstergesi değil, en ağır toplumsal olayların bile algı yoluyla toplumda yaratılan kabullenişin ve sıradanlaştırmanın ifadesidir.

Tezer Özlü, ise ağabeyi gibi eylemci bir pozisyonda değildir. Onun tek eylemsel deneyimi olarak Menderes döneminde katıldığı üniversite eylemleri gösterilebilir. Sezer Duru'nun, “[L]iseli öğrenciler olarak Menderes iktidarına karşı üniversitelilerin başkaldırılarına katıldık.”<sup>340</sup> sözleri iki kardeşin de sol eylemlere katılmaya başladığını gösterir. Tezer Özlü, kendisini hep devrimci mücadeleye yakın bulmuştur.

Tezer Özlü'nün ikinci evliliğinden (Erden Kıral'la) olan kızının adı da sanatçının politik fikirlerinin etkisiyle belirlenir.

1973 yılında Deniz adını koydukları bir kız çocukları dünyaya geldi. Deniz adı Tezer'in Deniz Gezmiş'e duyduğu büyük sempati yüzünden konulmuştur. Tezer, Gezmiş'in erkek kardeşi ile dostluk kurdu ve aileyi teselli etmeye çabaladı. Ülkemizde yaşanan siyasi çalkantılar onu yıpratırcasına üzmüştür. Sağlığının bozulması bu yüzdendir.<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> Duru, a.g.m., s.14.

<sup>341</sup> Duru, a.g.m, s.19.



Tezer Özlü'nün manik-depresif rahatsızlığının ilerlemesi ülke gündemiyle ilişkilidir. Nermin Şerif Yiğit, Tezer Özlü'nün 1977 1 Mayıs'ından ne denli etkilendiğini şu sözlerle ifade eder:

İşçi sınıfının, solun yükselişinin kırka yakın ölü ve yüzlerce yaralıyla durdurulduğu 1 Mayıs 1977 tarihinde, Tezer Özlü de arkadaşları ile Taksim Meydanı'ndadır. O gün yara almadan kurtulur; ancak sabaha kadar kapıları, camları, halıları siler, çatal bıçakları ovup parlatır. Amacı, devletin üzerine saçtığı kanı yıkayıp temizlemektir. Bu olay üzerine ülkeyi terk etmeye yemin eder.<sup>342</sup>

Kanlı 1 Mayıs olarak bilinen 1977 1 Mayıs'ı Tezer Özlü'nün hassas bünyesinde derin bir yara açar.

Tezer Özlü, 12 Mart döneminde de sonrasında da ne tutuklanmış ne doğrudan bir baskıya maruz kalmıştır. Ancak hem ağabeyi hem de yakın çevresindeki insanlar ve sürecin yaraladığı bireylerdir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde, yakın çevresinde yaşanan kıyımın onun dünyasını ne denli etkilediği hissedilir:

12 Mart dönemi geçti. Ama bu dönemin acısı içimize kaya gibi oturmuş, varlığımızla bütünleşmişti. Terörün gücü, yıllar yılı sızmaya, yayılmaya çalışacak ve bizleri daha çetin günlere sürükleyecek... Tedirginlik her zamanki gibi var. Büyüyor. Küçülmüyor. Sonra arkadaşlarımızdan birkaçı arka arkaya ölüyor. Henüz kırk yaşlarında insanlar. Daha güzel yaşamlara duyulan özlem ve bekleyişi onlarla birlikte gömüyoruz (ÇSG, s.61).

Özlü dönemin politik koşullarından sıyrılıp daha çok edebiyata yönelir. “Yönetime karşı bir direniş başlamış. Soygundan, antidemokratik eylemlerden söz ediliyor... Ama yaygın olan yalnız varoluşçuluk. Marmara'nın gri mavi boşluğuyla bağdaşan varoluşçuluk” (ÇSG, s.25). 1950 kuşağı yazarlarını etkileyen bu akım Özlü'yü de etkisi altına alır.

Katıldığı birkaç kitlesel eylem dışında, devrimci mücadele içinde fiili rolü olmayan Tezer Özlü'nün anlatıcı kahramanının bir elektroşok sırasında ağzından dökülen, “Ölüyorum devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün!” (ÇSG, s.52) sözleri yazarın yakın arkadaşı Leyla Erbil tarafından şöyle yorumlanmıştır.

Devrimci mücadele zaten onsuzdu. Ama işte ölümlerle burun buruna geldiğini sandığı o son anda ağzından kaçıracağı söz, yaşamında yan çizdiği devrimci mücadeleyle ilgilidir. Vicdana yerleşmiş olan tarihi bir sorumluluk duygusuyla eksilenmedir bu. Giderek bir çeşit vasiyettir. ‘Ölüyorum devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün.’, ‘Ben o mücadelede yer almadım sizler alın’ gibi...<sup>343</sup>

<sup>342</sup> Şerif Yiğit, a.g.e., s.42.

<sup>343</sup> Erbil, Leyla, a.g.m., s.33.

Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* ve Sevgi Soysal'ın *Şafak* romanı, 12 Mart'ı ele alan romanlar; Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, "...12 Mart dönemini öyküsüne yalnızca bir atmosfer olarak katan romanlar"<sup>344</sup> arasında değerlendirilir. Adalet Ağaoğlu 12 Mart dönemine dışardan bakarken, dönemin cezaevi koşullarını anlatan Sevgi Soysal 12 Mart'a içerden bakar.

12 Mart romanlarını hemen hepsinde, gözaltına alınmış devrimcilerin çektikleri acılar ve giriştikleri hesaplaşma işlenir, ama eylemlerden söz eden roman pek azdır. Sorgu ve hapisane anlatılarının doğal sonucu ise, devrimcilerin edilgin veya mazlum kişiliklerle sunulması olmuştur. Onların neden ve nasıl isyan ettikleri, dünya görüşleri değil, yakalanmalarıyla başlayan yenilgi psikolojileri sergilenir bu romanlarda.<sup>345</sup>

Sevgi Soysal'ın Oya ve Mustafa karakterleri de tutukluluğun ardından bir tür iç hesaplaşma yaşarken karşımıza çıkarlar. Ne için isyan ettikleri belirtilmez. Adalet Ağaoğlu ise 12 Mart sonrası işten atılmalar ve tutuklamalardan, sürecin devrimciler üzerindeki tahribatından bahseder. Esasen bu tahribatın sadece devrimcileri etkilemediğini, 12 Mart sürecinde iktidar tarafında saf tutan Ajan Cemal gibilerinin bile sonradan ruh sağlığı bozulan bireylere dönüştüğü belirterek, 12 Mart'ın yarattığı tahribatın boyutunu gösterir. Ağaoğlu Cumhuriyet'in ilk yıllarından başladığı anlatısında 12 Mart öncesine de kısmen değinir. Tezer Özlü ise 12 Mart'ın psikolojik izlerini gözlemlemek mümkündür. Burak'ın ele aldığı süreçler ise daha önce kimsenin üzerine çok fazla konuşmadığı, azınlık sorunlarıdır.

### 2.7.1. Hastalık

Sevim Burak, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü'nün ortak taraflarından biri bu üç ismin de eserlerinde etkisi açıkça gözlemlenen hastalıklarıdır. Üç yazar da çok erken yaşlarda hayata veda etmiş, geride henüz büyümemiş çocuklar ve tamamlanmamış eserler bırakmışlardır. Sevim Burak, çocukken geçirdiği ateşli romatizmanın etkisiyle ilerleyen yıllarda kalp romatizmasına yakalanır. Hastalığının ilk belirtileri 1970'li yıllarda ortaya çıkar. Bu hastalık onun hayatında ciddi sıkıntılar yaratır. Birkaç kez tedavi amacıyla yurtdışına gider. 1978'de açık kalp ameliyatı olur ancak tam olarak iyileşmeden İstanbul'a döner. "Üstelik Sevim Burak'ın en verimli dönemi de 1978 yılında geçirdiği kalp ameliyatının sonrasına rastlayacaktır. Zira 'iğne' hissedilmiştir, bütün o olağanüstü metinlerini yazarken Burak'ın hep kalbini dinlediğini hayal ediyor

<sup>344</sup>Türkeş, A. Ömer, "Romanda 12 Mart Suretleri ve '68 Kuşağı' ", *Birikim*, S.132, 2000, s.82.

<sup>345</sup>Türkeş, a.g.m., s.80-81.

insan ister istemez”<sup>346</sup> Hastalığının ilerlediği yıllarda ve Burak’ın, iyi bakılması gereken dönemde, boşandığı eşi Ömer Uluç, onu kışı rahat geçirmesi için kaloriferleri yanan evine davet eder. Oradayken zatürre olur. Zatürre olduğu dönemde, ölüm tehlikesi olduğu halde eşi Ömer Uluç’un annesi tarafından evden atılır. Yakıt sıkıntısının yaşandığı bu dönemde yaşadığı kötü koşullar yüzünden felç geçirir. 1980 yılında Haseki Hastanesi’nde ikinci bir kalp operasyonu geçirir.

Çocukluğundan bu yana yaşadığı bu hastalığın etkileri hikâyelerinde görülür, kahramanları hasta, yaralı ve ölümü bekleyen kişilerdir. “Sedef Kakmalı Ev”de Ziya Bey yatalak, “Ah Ya Rab Yehova”daki Bilal kalbine yürüyen iğneyle mücadele eden, “Ölüm Saati”nin kadın kahramanı yaralanmış ve ölümü bekleyen biridir. Burak’ın hastalığı eserlerini etkilemiştir ancak tersi bir durum da söz konusudur. Burak, eserlerinde kurguladığı bazı olaylarla hayatının ilerleyen döneminde karşı karşıya kalır. Burak eserlerindeki kurgunun başına geldiğini BBC’ye verdiği bir röportajında şöyle belirtir: “Açık kalp ameliyatı olmak için üç aydır Londra’da bulunuyorum... İster istemez aklıma Bilal Bey’in iğnesi geliyor. Bilal Bey’i öldüren iğnenin 7 yıl sonra kendimde tekrar ortaya çıkacağını bilseydim bu hikâyeyi belki de yazmazdım diye düşünüyorum.”<sup>347</sup>

*Yanık Saraylar*’ın ilk baskısında “İki Şarkı” adıyla yer alan kitabın son hikâyesi, ikinci baskıyla birlikte “Ölüm Saati” adını alır. Hikâye kahramanı Burak gibi hasta bir kadındır ve durmadan saati sormaktadır. Bir yolculuğa, bir kaçışa veya bir tür sona yani ölüme hazırlanma içerisinde olan kadın kaç saati kaldığını hesaplar gibidir. Sevim Burak’ın hastalığı çocukluktan başlayıp peşini hiç bırakmayan bir hastalık olduğu için eserlerinde ölüm düşüncesi kendisini hep hissettirir.

Sevgi Soysal, yazarlık yıllarının en üretken dönemi olan 1975’te göğüs kanserine yakalanır. Geç fark ettiği bu hastalık sonucunda bir göğsü alınır. Bu operasyondan sonra da iyileşme belirtileri gösterir ve bir süreliğine normal hayatına geri döner. Hatta Sevgi Soysal bu durumda bile muzip tavrından vazgeçmez, göğüslerinden birinin alınması ile ilgili espriler yapar:

<sup>346</sup> Güçbilmez, Beliz, “Yazının Kalbine Yürüyen İğne”, *Notos Öykü*, S.65, Ağustos-Eylül 2017, s.38.

<sup>347</sup> *BBC Konuşması*, 1978, Londra, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*(Ed. Filiz Özdem), YKY, İstanbul, 2013, s.68.

Biliyorlar ya göğsümün alındığını. Her karşılaşmanın gözleri bir kez oraya takılıyor. İster istemez. Anlıyorum. Ben de olsam gözüm takılırdı. Ama şimdi yolunu buldum. Yeni birisiyle karşılaşır karşılaşmaz, ‘Tasalanma,’ diyorum. Ben de her zaman bir fazlası vardır. Biri gitti ikisi kaldı.<sup>348</sup>

Sevgi Soysal, hastalığıyla uğraştığı bu dönemlerde, hem iki küçük kız çocuğuyla ilgilenir hem de *Hoş Geldin Ölüm* adlı romana başlar. Geçirdiği ilk operasyondan sonra iyileşmiş gibi görünse de kısa bir süre sonra hastalığının iyice ilerlediğini öğrenir. 1 Eylül 1976’da Hacettepe’de ikinci bir operasyon geçirir. Yumurtalıklarının alındığı bu ameliyattan sonra tedaviye Londra’da devam etme kararı alınır. Bir müddet Londra’da kanser tedavisi görür ama bu tedavi sonuç vermez. İstanbul’a getirildiğinin ertesi günü 22 Kasım 1976’da Mecidiyeköy’deki özel bir klinikte hayata veda eder. Geride sevdiklerini ve yarım kalmış romanını bırakır. Soysal, hastalığını öğrendikten kısa bir süre içinde (bir yıl) öldüğü için olacak ki, eserlerinde ölüm ve hastalığa dair bir otobiyografik anlatım görülmez.

Tezer Özlü’nün manik-depresif rahatsızlığı ve bu hastalık neticesinde hastanede kalmak zorunda olduğu dönemler, eserinde de gerçekte birebir uygun bir biçimde şöyle aktarılır: “Büyük bir coşkuyla başlayan hastalık, beni Ankara’dan İstanbul’a getirmiş, büyük kentin ortasındaki sinir hastanesinin bu sevimsiz odasına sokmuştu. Yirmi dört yaşında girdiğim bu odada büyük coşkularım, duyarlılığım, düşüncelerimin sınır tanımaz özgürlüğü, korkusuzluğum beş yıl süreyle elimden alınacaktı.” (ÇSG, s.37) *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde hastalığının tedavi yöntemi olarak kullanılan elektroşoku eleştirir. Bu yıllarda sinir hastaları için bir tedavi yöntemi olarak kullanılan elektroşok anlatıcı kahramanda derin bir travma yaratır.

“[B]unun ardından kendimi elektroşok komasında buluyorum. İnsanın kendini elektroşok koması içinde bulması çok garip, olağanüstü bir olay. Böylesi korkunç bir olayı bir kez yaşamış olmak, sanki bir kez ölmekten daha öte. (Bana sonradan yapılan elektroşokları anımsayarak bir gerçeği kesinlikle biliyorum ki) elektroşokun ortası yoktur. Elektroşokun başlangıcı ve bitişi vardır. Ve ortası yoktur. İnsan için, hasta insan için. Ama ben o ölüm ortasını yaşadım” (ÇSG, s.52)

diyen anlatıcı bu tedavinin korkunçluğunu okurla paylaşır. Tedaviden sonra izlediği *Guguk Kuşu* adlı filmdeki elektroşok sahnesine dayanamaz ve sinemadan çıkar. Geride kalanlara da şöyle sitem eder: “Bu insanlar ‘*Guguk Kuşu*’ filmini de, Napolyon’un yaşamöyküsü filmini de, limana yanaşan beyaz bir yolcu gemisini de, vitrinlerdeki yeni sonbahar giysilerini de aynı gözlerle seyredabiliyorlarsa, elimden ne gelir.” (ÇSG,

---

<sup>348</sup> Doğan, *a.g.e.*, s.236.

s.40) *Guguk Kuşu*<sup>349</sup> filminde de de hastaların akıl hastanelerine kapatılıp toplumdan izole edilmeleri ve uygulanan *tedavi* yöntemleri eleştirilir. Bu filmdeki eleştirinin benzerini de Tezer Özlü romanında şu sözlerle ortaya koyar: “Hastalar ancak günlük yaşam içinde, yakınları arasında, davranışlarına hasta denilmeyen insanlar arasında iyi edilebilirler. Çünkü sinir hastalığı da bulaşıcı bir şey. Hem öyle mikrop almakla değil, bir insanın umutsuzluğunu derinden algılamakla bile geçebilir” (ÇSG, s.39-40).

Tezer Özlü’de Şişli’deki Fransız Lape Hastanesi’nde uzun süre tedavi görür. Bu süreçleri *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’nde okurla paylaşır. Romanda tasvir edilen taş bina, bu hastanedir: “Kısa bir süre sonra Şişli’deki hastanenin taş yapısından içeri giriyoruz. Karanlık bir bahçeyi geçiyoruz. Hafif meyilli bir yoldan iniyoruz eski bir yapının tahta merdivenlerini çıkıyoruz. Burası eskimişlik ve günlük yaşamın canlılıklarından uzaklık kokuyor” (ÇSG, s.35). Kız kardeşi Sezer Duru, onun hastalığının bir tepki olarak nüksettiğini belirtir: “Ona manik-depresif tanısı konmuştu. Bu hastalık her zaman, çevresindeki insanlardan bir darbe yediğinde, ona yapılacak haksızlıklara dayanacak gücü kalmadığında, toplumun büyük olaylara gebe olduğu, insanların öldürüldüğü, işkence gördüğü zamanlarda depreşiyordu.”<sup>350</sup> Çaresiz hissettiği, kırıldığı, hırpalandığı, üzüldüğü anlarda bedeninin gösterdiği bir tepki olarak ortaya çıkan bu hastalığın tedavi süreci (elektroşok gibi) oldukça yaralayıcı olur.

Tezer Özlü, “huzuru buldum” dediği Hans Peter’le evliyken göğsünde tümör olduğu anlaşılır. Artık ruhsal ağrılarına bedensel ağrılar da eklenmiştir. Yazar, bu hastalıktan kurtulamayacağını bildiği için tedavi sürecini de reddeder. Daha ileri bir tarihte İsviçre’de ameliyat edilir. Bu ameliyat sırasında göğsü alınan yazar hastalığından kurtulamaz. Sezer Duru, Özlü’nün rahatsızlığını öğrendiği ilk günlerde doktoruna: “dünyanın en büyük acıları beni buldu, ölmeme izin verin”<sup>351</sup> diye yalvardığına tanık olduğunu belirtir. Yazar 10 Şubat 1986’da çok erken yaşta yakalandığı göğüs kanserine yenik düşer. Yaşadığı dünya, ülke, dönemin politik olayları, hastalıklar artık onu fazlasıyla yormuştur. Varoluşsal sancılar çeken, hem ailesinde hem de yaşadığı ilişkilerde aradığı mutluluğu bulamayan, yakınlarında

<sup>349</sup> 1975 ABD yapımı drama filmi olan *Guguk Kuşu*’nda akıl hastanesine kapatılan bir grup insanın hayatı ele alınır. Filmde “elektroşok” akıl hastaları için bir tedavi yöntemi olarak kullanılmaktadır.

<sup>350</sup> Duru, a.g.m., s.16.

<sup>351</sup> Duru, a.g.m., s.19.

hissettiği devrimcilerden de ol(a)mayacağını anlayan yazar, her ne kadar politik kimliğiyle öne çıkmasa da ülkedeki gerilimli süreçlerden oldukça etkilenmiştir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde karşımıza çıkan kadın kahraman da benzer hassasiyetleri taşıyan biridir.

Adalet Ağaoğlu, 1996 yılında yaşam kalitesini ve yazarlık noktasındaki üretkenliğini büyük oranda etkileyen bir trafik kazası yaşar. Ölümün kıyısından döndüğü bu talihsiz kaza sonucunda yazar uzun süren ameliyatlar dönemine girer. Bir parkta otururken bir otomobilin kontrolden çıkarak kendisine çarptığı bu kaza sonrasında bacaklarının kesilmesi tehlikesinden son anda kurtulur. Can Yücel'in, "sen Türkiye'nin en güzel kazası" sözleriyle değerlendirdiği bu talihsizlik yazarın, üretkenliğini büyük oranda sekteye uğratar. Bu yüzden de Ağaoğlu'nun yaşamını kaza öncesi ve sonrası diye ikiye ayırmamız sanırım bu bağlamda yanlış bir belirleme olmayacaktır.

Tezer Özlü'nün hastalığı eserlerinde önemli yer tutan konulardan biri olurken, onunla benzer süreçlerden geçen Sevgi Soysal (hastalığı çok geç fark ettiğinden) da aynı türden bir hastalık anlatımı görülmez. Sevgi Soysal da kanser hastalığına yakalınır operasyonlar geçirir. Hayatının yolunda gittiği dönemlerde (Mümtaz Soysal'la evlidir ve bu birliktelikten iki çocuk sahibi olmuştur) hastalıkla uğraşmak zorunda kalır. Ancak Sevgi Soysal'ın eserleri göz önünde tutulduğunda yazarın hastalık üzerinde yazmadığı veya hastalığının hayatında bir değişim yaratmadığı gözlemlenir.

### 2.7.2. İntihar

*"İntihar, bireye açık olan tek yetkin özgür eylemdir: başka bir eylem şöyle ya da böyle onun topluma üyeliğini işin içine katar."*<sup>352</sup>

İntihar, ürkütücü, düşündürücü, gizemli yönlerinin yanında şiirsel özellik taşıyan bir tür ayin izlenimi uyandırır. Zira bir şekilde doğanın döngüsüne başkaldırı gerçekleşir ve birey kendi sonunu kendi kurgulamış olur. Tek tanrılı dinlerin hemen hepsinde karşı çıkılan ve yasaklanan bir eylem olan intihar, bazı toplumlar tarafından

---

<sup>352</sup> Gümüş, *a.g.e.*, s.105.

cezalandırılan bir eylem olmuştur. Ancak bu tarz dini ve toplumsal kurallar bireysel bir eylem biçimi olan intihar olgusunun önüne geçememiştir. Varoluşsal bir çılgına, bireysel bir başkaldırıya dönen bireysel intiharlar, “günümüzde ‘entelektüel’ intiharları olarak isimlendiriliyor. Eskiden deliliğin ya da şeytanın yoluna sapmış bir kişinin gerçekleştirdiği bir eylem olarak bilinen intihar ve şiddetli kınamalar yerini zamanla ‘özerk’ ve çoğu zaman zeki insanların, sanata ve edebiyata düşkün kişilerin ancak gerçekleştirmeye cesaret edebilecekleri bir davranış şeklini almaya başlıyor.”<sup>353</sup> Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar*’ındaki intihar düşüncesi de bu türden bir intihardır, bir ‘aydın intiharı’dır.

Adalet Ağaoğlu intihar motifinin bütün romanlarında kendisini gösteren bir motif olduğunu, bu fikrinde toplumsal bir aykırılıktan ve öteki olmaktan kaynaklandığını belirtir. Bir söyleşi sırasında “Yalnızca intiharı düşündüm. Zaten bütün kitaplarımda bu motif vardır. Çünkü muhalifim ve genelle uyum sağlayamıyorum. Uzun yaşamayı da hiçbir zaman istemedim. Ama maalesef uzun yaşadım ve bundan da memnun değilim. Boğaz sularında ölüp gitmek ne kadar şiirsel olurdu oysa. Belki o zaman beni Virginia WOOLF’tan daha fazla anarlardı.”<sup>354</sup> diyen Ağaoğlu için intihar, bunalım sonrası gerçekleşen bir eylem değil daha çok üzerine yoğun bir şekilde kafa yorulmuş düşünsel bir eylemdir. Yaşamın bizim dışımızda şekillenen döngüsüne bir tür çomak sokma girişimi, ben de buradayım deme şeklindedir. Yazar, “İntiharı başkaldırının son noktası olarak gördüm. Burada bir seçim meselesi söz konusu. Doğarken kimse bana sormadı o zaman kendi ölümümü seçebilirim; intihara böyle bir anlam yükledim. Benim için son derece düşünsel bir motif yani...”<sup>355</sup> diyerek intihar fikrinin kendisi için yaşamsal bir müdahale anlamı taşıdığını belirtir.

*Ölmeye Yatmak* romanı adından da anlaşılacağı üzere bir intihar provasının romanıdır. Romanın ilk sayfasında Doçent Aysel, ölüme yatar: “O çıkınca kapıyı hemen kilitledim. Bütün ışıkları söndürdüm. Çarçabuk soyundum. Köşedeki yatağı açtım. Çırılçıplak içine girdim; ölmeye yattım” (ÖY, S.7). Ancak ölüm hemen gelmez sancılı bir iç hesaplaşma başlar. “Ölüm bazan o denli çabuk gelmiyor. Ölümle

<sup>353</sup> Erten, Didem, “Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway* ve Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* Eserlerinde Toplumsal Bir Gerçekliğin Yansıması Olarak Ölümün Kişisel Temsilleri”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004, s.62.

<sup>354</sup> Aygündüz, Filiz, “Piyano Temrinleri”, *Milliyet Sanat*, Ekim 2004, s.84.

<sup>355</sup> Aygündüz, a.g.m., s.84.

*savaşmak gerekiyor.*” (ÖY, S.7) Bu hesaplaşma, okuru Aysel’in çocukluk yıllarından başlayarak bu otel odasının kapısına geldiği ana kadar süren hayatının çelişkilerine, kendi olamayışına, pişmanlıklarına götürür. Aysel “kendi ol”amadığı, kendisiyle çeliştiği için ölüme yatmış gibidir. Ancak Aysel’in ölüme yatarken aklından geçirdiği: “Kim istemez kendini beğenerek ölmeyi? Kendimi doğrulamış olarak ölmeyi ben de isterim. Her şeyde haklı bularak kendimi” (ÖY, s.104) sözleri, kendini gerçekleştirebilseydi de ölümü yine isteyeceğini, o durumda sadece daha huzurlu bir ölümün olacağına inandığını göstermektedir.

Aysel’i bir otel odasında ölmeye yatmaya iten şey nedir? Geçmişle hesaplaşması mı? Tamamlandığını düşündüğü (Atatürk kadını olmak) görevi mi? Aysel, geleneksel bir aile yapısından sıyrılarak, Kemalizmin gösterdiği yolda ilerleyip kendini bu yolla gerçekleştireceğine inanmıştır. Ancak gelenekler onu nasıl kendine yabancılaştırmışsa Kemalizm de yüklediği görevlerle onu yormuş, kadın kimliğinden uzaklaştırarak kendisine aynı oranda yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşmayı kırmak adına öğrencisi Engin’le yaşadığı tensel deneyim, kutsiyet atfettiği kadınlık zarının yeniden parçalanması ve bu tabularını yıkmak için Engin’i kullanması ise Aysel’de adeta kriz etkisi yaşatmıştır. Aysel, “Nerede olduğumu anlamak için böyle bir denemeye girişmenin, vatanı kurtarmak uğruna bir erkeklik organını karşımda dolaştırmanın utancıcıdır belki de benim burada ölmeye yatmamın nedeni” (ÖY, S.307) diyerek Engin’le yatmanın değil onu çıplak bir şekilde karşısında dolaştırdığı anın verdiği utançla ölmeye yattığını belirtir.

*Ölmeye Yatmak*’ta intihar etme amacı yoktur, zira intihar için gerekli herhangi bir cisim (tabanca, silah vs.) veya zehir de yoktur. “Aysel, “özgürleşmek ve özgür kılmak adına” ölmeye yatmıştır. Aysel’in ölmeye yatışı sıradan bir intihar girişimi değil, onun özgürleşme isteğinin göstergesi olduğu için yabancılaşmasının en açık kanıtlarından biridir.”<sup>356</sup> Aysel o güne değin etrafını saran değerlerin, ülkü edindiği Cumhuriyet değerlerinin onu kendisine yabancılaştırdığını, görev bilinciyle sürdürdüğü hayatının kendi tercihleri olmaktan uzak olduğunu fark eder. Aysel’in Cumhuriyet değerleri etrafında inşa ettiği kimliği çıkmaza girmiştir.

---

<sup>356</sup> Şenol, Derya, “Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar*’ında Yabancılaşan Birey”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.34.



*Ölmeye Yatmak*'ta temellendirilmek istenen kadın özgürlüğü sorunu, belirli bir tarih düzeyinde, aile ve eğitim kurumları arasındaki bu çelişkide somutlanıyor; geleneksel ideolojiyi dışı vuran aile kurumu ile modern (Batılı) cumhuriyet ideolojisini dışı vuran eğitim kurumu, kadın özgürlüğü sorununun trajik bir olgu olarak kavramasını olanaklı kılacak bir biçimde çelişiyor.<sup>357</sup>

Aysel bu iki değerin yarattığı çelişkinin ortasında kalmıştır. Bu çıkışsızlık hissiyle ölmeye yatmıştır. “İntihar düşüncesinin egemen olduğu an, açıkça kriz ânıdır; yaşama ölüm arasındaki eşikte son bir hesaplaşma olarak değerlendirir bu kriz anını Ağaoğlu. Üç romanında zaman şemasını bu hesaplaşmanın gerektirdiği biçimde tasarlar; kurgulamayı bu şemaya yaslar.”<sup>358</sup> Ağaoğlu bu hesaplaşmada Aysel’i yaşama ölüm arasında bir noktada bir saatin sarkacı gibi gidiş geliş halinde bırakır. Aysel’in kafasında, ölüm fikrinin yanında, “hamile olmak”, “canının turşu çekmesi” gibi yaşamsal fikirler belirir Aysel’in kafasında. Ölmeye yatmak bu yüzden bir intihar hamlesinden ziyade “Yılan gömleği değiştirir gibi” (*H*, s. 260) bir değişim, arınma ve yenilenme hamlesidir.

*Dar Zamanlar*’ın ikinci romanı *Bir Düğün Gecesi* kült bir cümleyle başlar: “İntihar etmeyeceksek içelim bari!” (*BDG*, s.1) Bu cümle, Tezel’in “yenilmişlik” hissini, tükenişinin, nihilist bir yöne evrildiğini hissettirir. Romanda 68 Kuşağı’nı temsil eden Tezel, intihar seçeneğinin karşısına “içmek” seçeneğini koyar. Çünkü 12 Mart’ın 68 kuşağı üzerinde yarattığı yıkımla başka türlü baş edilmeyecektir. 68 kuşağının yenik bir bireyi olarak kendisini içkiye veren Tezel, intihar bile etmez. İntihara bir başkaldırı olarak bakan Ağaoğlu, Tezel’in, bohem ve nihilist yönünü ön plana çıkarmak amacıyla da olacak ki intihar fikrini sadece kısa bir anlığına zihninden geçirir. Düğünün sonunda duyduğu tabanca sesi onu ürkütür ve hala yaşamak isteği olduğunu gösterir. *Bir Düğün Gecesi*’nde intihar fikri romanın sonlarına doğru Ömer’in Aysel’den beklediği ve çıkmaza giren ilişkileri için bir tür çözüm yoludur. “Ben ağlattım. Başardım!.. Ağlattım onu. Telefonu yüzüme kapattı. Artık tükendi işte. Artık intihar etmiştir!” (*BDG*, s.327) diyen Ömer, Aysel’den bir tür zayıflık işareti beklemektedir. Ancak Aysel, 12 Mart’ın yarattığı bütün tahribata rağmen güçlüdür ve direnmeye devam etmektedir.

---

<sup>357</sup> Yavuz, *a.g.e.*, s.77.

<sup>358</sup> Parla, *a.g.e.*, s.305.

*Dar Zamanlar*'ın üçüncü romanı *Hayır*'ın daha ilk sayfasında aydın intiharlarının ele alındığı görülür:

Zayıf kadınlar ha? Stefan'a ne buyrulur; genç, güçlü kuvvetli Mayakovski'ye ne buyrulur; ya Kirillov'a; peki kendinize ne buyrulur? Sorun zayıflık olsa! Başkaldırı... Başkaldırı... Parçalanmış değerler karşısında hayatla uyum sağlamak ikiyüzlülüktür. Nükleer çağın değerleri... Doğal ölüm denen şey, gittikçe sayısından eksiltmektedir. Bu noktada bütün seçilmiş ölümler cinsiyetsizce ele alınmalıdır. Değer ölçülerini yitirmiş bir zamanda, onların karşısına kaçış-direniş, güç-güçsüzlük gibi ölçüler konulmamalıdır (H, s.1).

Artık bir profesör olan Aysel, “Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı” adlı bir araştırma yapmaktadır. Bu araştırmada intihar eden düşünce insanları ve roman kahramanlarını ele almaktadır. “Aysel en aykırı ve sarsıcı başkaldırı olarak intiharı görüyor. İntiharı arıyor, sorguluyor, ama kimi örnekleri ayırıp öne çıkarıyor, giderek savunuyor.”<sup>359</sup> İntiharın bir zayıflık göstergesi olmadığını, yaşam karşısında takılan bir duruş şekli olduğunu savunur. “*Hayır*... a göre intihar aydının kimlik kazanma eylemidir.”<sup>360</sup> İki kimlik arasında kalan Aysel bu yüzden, aydın intiharlarına odaklanmıştır.

Ağaoğlu intihar fikrini özellikle *Hayır* romanında sürekli canlı tutmuştur. Roman kahramanlarının çoğu yaşamın kıyısında gezerek, her an intihar etmeye hazır gibidirler. Ömer-Ayşen birlikteliği, Ayşen'in Ömer'den hamile olduğu ortaya çıktığında, Aysel de Ömer de intiharın eşiğine gelir. “Pazar öğleye doğru, ilkin Ömer kendini öldürmeye kalktı. Gerideki yılları ve geleceğin çocuğunu düşünüp caydı. Derken Aysel, kendini öldürmeye kalktı; şimdiki düşünüp caydı!” (H, s.67) sözleri bu fikrin romanda sürekli canlı tutulduğunu gösterir. *Hayır* romanında Ömer ve Aysel birlikteliği bitmiştir, Ömer Ayşen'le evlenmiş ve bir çocukları olmuştur. Aysel İstanbul'da bir çatı katında tek başına yaşamaktadır.

*Hayır*'da Aysel, ölmek ve yaşamak fikri arasında gidip gelmeye devam eder. *Dar Zamanlar*'da genel olarak intihar fikrinin etrafında dönülür ancak bu üç romanda karşımıza iki intihar çıkar: bunlar Layana'nın ve Doç. Üner'in intiharlarıdır. Aysel ise sürekli bu fikirle gezmesine karşılık *Hayır*'ın sonunda intiharı netleşmeyen biri olarak kalır. Öğrenci evindeki üst kat komşusu olan Layana, Aysel'deki bu fikrin vücut bulmuş hali gibidir. “Ama üst katta, onun kadar güzel, yirmi beş yaşında bir genç kadın ölmüştü. Layana. Onun kapı önüne bıraktığı göl çiçekleri. *Hayır*, onun ‘İmdat!’ diyen

<sup>359</sup> Gümüş, a.g.e, s.149.

<sup>360</sup> Gümüş, a.g.e., s.125.

sesi: ‘Yalnız yaşamayı nasıl başarıyorsunuz, ne olur bana da öğretin!’ ” (H, s.91) diyen Layana yaşama tutunmak için Aysel’den yardım dilenir. Kocası tarafından terk edilmiş, Arap bir mültecidir. Bulduğu yere yabancı olan Layana, Aysel’in çaresiz, yalnız, Ömer tarafından da Engin tarafından da terk edilmiş yönü gibidir. Onun peşini hiç bırakmayan Layana, Aysel’e durmadan “Yalnız yaşamayı nasıl başarıyorsunuz, ne olur bana da öğretin!” diyerek yalnızlığa dayanmanın, yaşayabilmenin yolunu arar.

*Hayır* romanında Aysel tamamen bir intihar fikriyle kuşatılmıştır. Bir taraftan “Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı” adıyla bir araştırma üzerinde çalışarak intihar eden aydınların ve roman kahramanlarının intihar gerekçelerini inceler, bir taraftan da yanı başında yaşayan ve ondan “Yalnızlığa nasıl katlanabildiğini?” öğrenmek isteyen Layana’nın intiharı durmaktadır. Ancak bu seçeneklerin dışında onu çağıran Yenins vardır. “Yenins’in bu iyimser çağrısı, Layana’nın intiharının anımsanmasıyla kararır. Yenins kurtuluşsa, Layana kıyamettir; Yenins ölümsüz gençliğe kaçışsa, Layana yenilgi ve ölümdür.”<sup>361</sup> diyen Jale Parla, Aysel’in bu iki uç arasında yani yaşamakla ölmek arasında bir kriz yaşadığını söyler.

*Hayır*, “Sabah”, “Akşamüstü”, “Gece”, “Gündoğumu” ve “Ân” başlıklı beş zamansal bölümde kurgulanır. Bu kurgunun “Gece”, adlı bölümünde, Yazar dost olarak bilinen Aysel’in arkadaşı, onun ödül törenine katılmaması üzerine meraklanarak onu aramak için evine gider. Bu bölümde yazar Aysel için dokuz farklı intihar senaryosu kurar. Ancak içeri girdiğinde Aysel’i evinde bulamaz. Aysel’in nereye gittiği belli değildir. Romanın son bölümü olan “Gündoğumu” bölümünde ise Aysel, sisler içerisinde Yenins’le bir sandala binmiş halde çıkar karşımıza. Yenins, “özgürlük ya da Yeni İnsan” (H, s.268) anlamına gelir. “Yenins’te küçük imalar vardır, hem kadın gibidir hem de erkek gibi.”<sup>362</sup>Yenins, Aysel’in geleceğe dönük yüzüdür:

Aysel ... Engin’in değişik bir versiyonu olarak iki kişi ile ilişkilerini sürdürmek durumunda kalır. Bunlar muhayyel kişilerdir. Biri Layana, diğeri Yenins’dir. Layana yalnızdır. Eşi Karl, onu terk etmiştir. O belki de Aysel’in aynadaki başka rengidir. Sürekli içe dönük ve yalnızlığın gizemini aramaktadır. Yenins ise ‘yarının insanı’dır. Ümit dolu, gelecek dolu.<sup>363</sup>

Layana ve Yenins Aysel’in iç çatışmasına dönüşür. Aysel’de intihar fikri uyandıran bu uyumsuzluktur. “Neden- sonuç ilişkisinde roman kahramanının canına kıyması,

<sup>361</sup> Parla, *a.g.e.*, s.310.

<sup>362</sup> İplikçi, Müge, “Adalet Ağaoğlu ile Sohbetimiz”, *İmge Öyküler*, Yıl 1, S.1, Şubat-Mart 2005, s.111.

<sup>363</sup> Eronat, *a.g.e.*, s.111.

içindeki ‘öteki’ kişiyi öldüremediği içindir.”<sup>364</sup> Ancak Aysel, kendi öteki kişisini yani Layana’yı öldürür ve Yenins’in çağrısına uymayı tercih eder. Aysel’in Yenins’le bindiği sandal sahnesinin bir intihar sahnesi olup olmadığı muğlaktır. Bu sahne daha çok bir tür “yenilenme”, “yeniden doğuş” sahnesidir. Aynı zamanda Adalet Ağaoğlu’nun kahramanı Aysel’le vedalaşma sahnesidir. Aysel, “Hayır... romanımdaki baş kahramanın Yenins’in, hadi yeni insan diyelim, çağrısına uyarak başta militarizm, milliyetçilik, verili olan her şeyden kopup, uzaklaşıp yeni bir ufka doğru kürek çekme”<sup>365</sup> yi tercih etmiştir. Ölmeyi değil yaşamayı seçmiştir.

İntihar fikrini sürekli düşündüğünü belirten Ağaoğlu, *Dar Zamanlar*’ında bu fikre yoğunlaşmasıyla da bu düşüncesinin kendisindeki etkisini gösterir. Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*’ta intiharı kendini gerçekleştiremeyen, iki kimlik arasında sıkışıp kendi benliğini keşfetme noktasında bir tür kriz hali yaşayan kahramanı için bir çıkış yolu olarak sunar başlangıçta. Sonra Aysel ve Ömer’in çok mutsuz bir anında belirir bu fikir. *Bir Düğün Gecesi*’nde, Tezer üzerinden verilen bu fikir, 12 Mart’ın karşısında yenilen devrimcilerin kapanmayan yaraları için bir tür çözüm yoludur. *Hayır*’da ise hayata, yalnızlığa dayanamamanın ve en nihayetinde kendi sonunu yazmak istediğinin nihayetinde gerçekleşen bir eylemdir. Bu yönüyle politik bir eylem biçimidir.

İntiharı politik bir eylem biçimi olarak gören bir diğer isim ise Sevim Burak’tır. Sevim Burak’ın kahramanları sınırları kuşatılmış bir dünyanın içinde debelenen çaresiz varlıklardır. Bu çaresizliklerinden sıyrılmanın çözüm yolu ise intihardır. Sevim Burak intihar fikrini aynı zamanda çevresindeki insanlardan yola çıkarak da kurgular. Yazar, “Büyük Günah” adlı hikâyesini komşusunun intiharı üzerine kaleme alır. “Yazarın olgunluk dönemi öykülerinde de gördüğümüz intihar fikri, bu ilk dönem hikâyesine de yansımıştır. Ancak aralarında çok önemli bir fark bulunmaktadır. Burak’ın kahramanları ilk dönem hikâyelerinde intiharı bir kurtuluş olarak görüp onu hayata veda etmek için kullanır. Fakat olgunluk dönemi öykülerinde kişiler için ölümü seçiş, farklı bir âleme yapılan yeni bir yolculuktur. Bu yüzden intihar eden kişi ölmez. Aslında belki de daha mutlu başka bir hayata geçer.”<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Onaran, a.g.m., s.132.

<sup>365</sup> Sarıoğlu, Sezai, “Her Şey Kendi Doğrusunu Bulur”, *V Özgürlük*, 22,29 Mayıs 1999, s.49.

<sup>366</sup> Koçakoğlu, *Büyük Günah, Bilinmeyen...*, s.27.

Burak'ın kadın kahramanları erkekler tarafından sınırları kuşatılmış bir hayatın, tutsak figürleridir. Bazen kaderlerine razı gelip bu hayatı sürdürseler de kaçış fikri ya da yine bir tür kaçış olan intihar fikri üzerine düşünen kadınlardır. “Sedef Kakmalı Ev”de Nurperi Hanım’a “aşağı atla” (YS, s.9) şeklinde el işareti yapan sütçü kadın, Nurperi Hanım'ın bilinçaltına ittiği bir sestir. Nurperi Hanım mahkûm edildiği hayattan-evden- çıkıp giderek ya da pencereden atlayıp intihar ederek kurtulacaktır. Ziya Bey'e adadığı bütün bir hayatı üzerine hiçbir zaman karar verme hakkı elde etmemiş olan Nurperi, aşağı atlayarak ilk defa hayatı ile ilgili bir karar verme hakkına sahip olur.

Pencere hikayesinin kadın kahramanı intihar fikriyle iç içedir. Karşı pencerede intihar etmeye çalışan kadını gözlemler, onun intihar etmesini ister. “Pencere’ hikâyesinde terasa bakan anlatıcının, aslında kendi intiharına ayna tuttuğu görülür. Pencere dünyaya açılyormuş gibi görünse de aslında, kendi içine açılır; dışarı, içeri olur. İçeri ise daha korkunç, daha derin ve sonsuzdur.”<sup>367</sup> İntihar için tercih edilen mekânın pencere oluşu son derece manidardır, çünkü pencere, ev içine hapsedilen kadının dışarıyla tek bağıını ifade eder. Kadının sokağa açılan gözü olan pencere aynı zamanda kaçış ve kurtuluşu da çağırır. Bu intihar isteğinin temelinde ise ev içlerinden kurtulma çabası söz konusudur. Anlatıcı kahraman ise hikâyenin sonunda karşı penceredeki kadının intihar etmediğini görüp kendisi intihar eder.

*Yanık Saraylar* kitabındaki bir başka intihar ise “Ah Ya Rab Yehova” hikâyesindeki Bilal Bey'in intiharıdır. Bilal Bey'in gerçekleştirdiği eylemin adı belki de “intihar saldırısı”dır. Yabancı nefretiyle karar alan Bilal, evin bodrumunda gaz tenekeleri biriktirmeye başlar. Bunun sebebi planladığı yangındır. Bilal Bey, Zembul'la birlikte yaşayan ama onunla evlenmek istemeyen biridir. Zembul'ün Yahudi kimliğinden rahatsızlık duyan Bilal Bey'in, komşularının çoğu da Yahudi kökenlidir. Bilal sessiz sedasız bir şekilde yangına hazırlık yapar ve çıkardığı yangında hem kendisi hem de çevresindekiler yanar. Bilal'in bu intihar teşebbüsü ise intikam duygusuyla planlanan bir durumdur.

---

<sup>367</sup> Şahin, Burcu, “Sevim Burak'ın “Pencere”sinde: Sunpnoia Panta”, *Ötekilere Yazmak Sevim Burak Üzerine Yazılar*, (Ed. Filiz Özdem), YKY, İstanbul, 2015, s.107.

Sevgi Soysal'ın *Şafak* romanında ise kahramanlar huzursuz ancak dirençli kişilerdir. Hem dışarda 12 Mart rejimiyle hem kendi iç dünyalarında çelişkileriyle mücadele eden bu kahramanlar intihar eğilimli bireyler değildir. Sadece çok kısa bir bölümde Mustafa'nın tutukluluğuna geri gittiği bir anda bir işkence anlatısı yapılır ve bu kısmın sonunda intiharı çağrıştıran bir kurtuluştan bahsedilir: “Çıplaklığın, elektriğin, patlayan tabanların ardından duyulan ve akıldan geçenlerin yanında hiç kalan can acıları. Kanlı, pis pijama. Ayağımdan zincirli yatışı. Ele verilecek ya da verilmeyecek hiçbir şey kalmadığı kuşkusuz. Tam bir hiç oluşu. Korkuşu. Kurtulmak isteği. Bu pis pijamadan, zincir seslerinden, çılgınlıktan, elektrik zırlıtlısından, çıplaklıktan, çirkin etten, kovalarla dökülen sudan. Ağlamaktan. Yine de çalışan bir metabolizmadan kurtulmak” (Ş, s.32) Bu kurtuluş Mustafa'nın zihninde kayısı ağaçlarıyla dolu bir bahçede uyuma fikridir. Ancak bu fikir daha öteye geçmez. Sevgi Soysal, dirençli, neşeli bir kişiliğe sahiptir ve eserlerindeki kahramanları da onun gibi güçlü bireylerdir.

Tezer Özlü hayatının büyük bir bölümünde bunalımlı, yaşamın kıyısında gezinen biridir. Yakın dostu Ferit Edgü'ye yazdığı mektuplarda görülen bunalımlı ruh hali Özlü'nün eserlerindeki kahramanların yaşadığı bunalımdır. Özlü bu mektubunda: “Hiç yemek yemedim bugün. Öyle sanıyorum ki artık hiç yemek yemeyeceğim. Uyumayacağım. Çünkü uyuyan ve yemek yiyen ben değilim. Ben beni bunalıyorum. Ben'in yazdığı satırlar canımı sıkıyor benim.”<sup>368</sup>der. Özlü adeta kendi bedeninden ve varlığından bunalarak ikinci bir benlik geliştirip, kendisine öteden bakmaktadır.

*Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde intihar fikri ilk olarak şu sözlerle verilir: “Ölüm düşüncesi izliyor beni. Gece gündüz kendimi öldürmeyi düşünüyorum. Bunun belli bir nedeni yok. Yaşansa da olur yaşanmasa da. Bir kaygı yalnız. Beni, kendimi öldürmeyi denemeye iten bir kaygı.” (ÇSG, s.12) Bu fikir hemen ardından bir eyleme dönüşür: “Günlerdir biriktirdiğim ilaçları avuç avuç yutuyorum. Kusmamak için üzerine reçelli ekmek yiyorum. Genç bir kıyım. Ölü gövdemin güzel görünmesi için gün boyu hazırlık yapıyorum. Sanki güzel bir ölü gövdeyle oç almak istediğim insanlar var. Karşı çıkmak istediğim evler, koltuklar, halılar, müzikler, öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var. Bir haykırış! Küçük dünyanız sizin olsun”(ÇSG, s.12),

---

<sup>368</sup>Her Şeyin Sonundayım, Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları, s.15.

sözleriyle kahramanın intihar girişiminde bulunduğu görülür. Bu intihar, tüm kurallara karşı çıkıştır, bir başkaldırı, bir haykırıdır. Tezer Özlü, bu tepkiyle kendisini bunaltan toplumdaki intikam almak ister. Bu intihar girişiminin neticesinde kahraman gözlerini psikiyatri kliniğinde açar. Denemesi başarısız olan kahraman, “İntihar düşüncesi peşimi bırakıyor. Çoğunluk gibi doğal ölümü bekleyeceğim.” (ÇSG, s.13) diyerek bu fikirden vazgeçtiğini belirtir. Tezer Özlü daha küçük bir çocukken ölüm ve intihar düşüncesi ile iç içedir. Hatta bu ruhsal durum, düşüncenin ötesine geçerek Özlü’yü intihar denemelerine sürükler. Yaşamayı ve erkek gövdesini keşfetmeyi istediği gibi ölümü de keşfetme peşindedir.

Çok gençken denemişti ölümü.  
“Kurtarıldıktan” sonra, ölümle  
tanışmış biriydi artık.  
Ölümü ipliyordu.  
Doğumdan sonraki yaşam,  
ölüme doğru ilerleyen yaşam değil,  
ölüm deneyiminden geçmiş bir yaşamdı artık.  
Bu da, zamanın dilimlerine  
sığmayan bir yaşamdı.  
Ölümü denemiş (tatmış) biri  
zamana sırtını dönebilir.  
O da bunu yaptı.  
Ensekökünde duyduğu ölüme baş kaldırdı.  
Ama aynı zamanda toplum içindeki  
yaşam biçimine de.  
Kendi zamanını kendisi düzenledi.<sup>369</sup>

Özlü’nün de tedavi gördüğü Fransız Lape Hastanesi’nde, anlatıcı kahramanın Özlü gibi hem intihara çok yakın durduğu hem de yaşama isteğiyle dolu dolu olduğu görülür: “Hayır. Balkondan falan atlamam. Aksine yaşamı çok seviyorum. Yüzlerce yıl yaşamak istiyorum. Benim için neler düşünüyorlar, diye geçiyor aklımdan. Bir şey söylemiyorum” (ÇSG, s.35). Kendisine dışardan bakan anlatıcı kahraman, ölmeyi de yaşamayı da ister.

Tezer Özlü’deki intihar fikri, büyük hayranlık duyduğu İtalyan yazar Cesare Pavese ile yakından ilişkilidir. Pavese’nin intiharı, onu kendisine yakın hisseden

<sup>369</sup> Edgü, a.g.m., s.7.

Özlu'nun intihar fikrini güçlendirmiş gibidir. Özlu, *Yaşamanın Ucuna Yolculuk*'ta Pavese'nin izini sürer.

İki yazarın, aynı gün (9 Eylül) doğmuş olmaları Tezer Özlu'nun Pavese ile kurduğu içsel bağı daha haklı kılar gibidir. Pavese, kırk iki yaşında intihar ederek sonlandırır yaşamını. Tezer Özlu ise yakalandığı hastalığa yenik düştüğünde kırk üç yaşındadır. Neredeyse dünyada geçirdikleri zaman bile birbirine denktir.<sup>370</sup>

Yaşamı boyunca intihar fikrinin peşinde gezen Tezer Özlu'nun ölüm şekli intihar değildir. Ancak sanatçının tedaviyi bile bile reddetmesi bir tür intihar teşebbüsü olarak okunabilir. Yakın arkadaşı Leyla Erbil, Tezer Özlu'nun ardından, “bence çok önceden kararlaştırdığı gizli bir intihardı ölümü”<sup>371</sup> der.

Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar*'ında karşımıza çıkan intihar fikri, kimlik bunalımı yaşayan bireyin kendini yeniden yaratmak için başvurduğu bir dönüşüm hamlesidir. Kendisine dayatılan kimliğin ağırlığından yorulup kendi olmaya çalışan bireyin çözümüdür. Siyasi bir yenilginin hissiyle baş edememe sonucunda gelişen bir yöntemdir kimi zaman. Sevim Burak ise ölüm fikriyle iç içe olduğu anlatılarında intiharı bir itiraz, çıkış yolu veya intikam yöntemi olarak ele alınır. Sevim Burak'ın çaresiz kadınlarının kendini gerçekleştirme yöntemidir intihar. Kendi adlarına karar verip, kendi yollarını çizebilme yetkisi verir kadın kahramanlara. Tezer Özlu'de ise varoluşsal açıdan ele alınır intihar. Dünyayı kahramanının (ve Özlu'nun) gözünde katlanılmaz kılan çıkmazlardan, biricik kurtuluşu olur intihar. Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak ve Tezer Özlu'deki intihar aslında kadınların toplum kuralları karşısındaki isyanıdır. Toplum kuralları karşısında tüketilmeye çalışılan benliklerinin başkaldırısıdır.

---

<sup>370</sup> Önder, Derya, “Yaşama Uğraşı(n)dan Yaşamın Ucuna Yolculuk”, *Gülebilir miyiz Dersin?*, (Der. Feryal Saygılıgil/Beyhan Uygun Aytemiz), İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.88.

<sup>371</sup> Erbil, Leylâ, “Yeni Bir Ahlak Müjdecisi”, *Tezer Özlu'ye Armağan*, (Haz. Sezer Duru), YKY, İstanbul, 1997, s.89.



## SONUÇ

Benlik kavramı farklı disiplinler tarafından tanımlanmakla beraber en genel ifadeyle bireyin varlığını ortaya koyma hali, kendini tanımlama şekli olarak izah edilebilir. Bu yönüyle benliğin sınırları bireyin kendine has olma, benzerlerinden farklı olma durumlarını çevreler. Benliğini tanımlayan birey, bunu yaparken kendisinin çevresindekiler tarafından nasıl algılandığına dikkat ederek sadece içsel varlığıyla değil, toplumsal alanda ortaya koyduğu varlığıyla da ilgilenmek durumunda kalır. Tam da bu gerekçeyle benlik kavramı hem psikolojinin hem sosyolojinin alanına dahil olan bir kavramdır. Çünkü “ben kimim?” sorusuna cevap ararken etrafımızdakiler tarafından nasıl tanındığımız gerçekliğinden mutlaka etkileniriz.

Toplumun benlik üzerindeki etkisi bireyin sosyalleşme alanlarını kullanma ve bu alanda kabul görme isteği oranında artış gösterir. Toplum tarafından kabul görmek isteyen birey, toplumun kendisinde görmek istediği davranış türlerini sergileme eğilimi göstermeye başlar. Ancak parçalı bir yapı gösteren benlik için sosyal benlik, sadece bir alanı temsil eder. Benlik üzerindeki bir diğer belirleyici kavram, bilinçaltıdır. Freud’un buzdağının görünmeyen tarafı olarak nitelendirdiği bilinçaltının da kişinin davranışlarındaki etkisi yadsınamaz. Bilinçaltı, benliğin, keşfedilemeyen yönü olarak da ifade edilebilir. Kişinin değişen koşullara uyum sağlama çabası, onun kişilik özelliklerinin de bir döngü içerisinde olduğu ve değişebileceği anlamına gelir. Bu yüzden de ben kimim? sorusu stabil bir durum olmaktan çıkar ve birey değiştikçe bu soruya vereceği cevap da değişir.

Kişinin kendi “ben”ini anlatma, kendini tanımlama süreci de benlik oluşumuna katkı sağlayan bir evredir. Kişinin kendi “ben”ini odağa aldığı anlatım biçimlerinin başında otobiyografi türü gelir. Otobiyografi, bireyin kendi hayat hikayesini paylaşmak amacıyla kaleme aldığı edebi bir türdür. Kişiyi kendi otobiyografisini yazmaya iten gerekçelerin başında, yaşam deneyimlerini paylaşma isteği yatar. Batı kökenli bir tür olan otobiyografinin ilk örnekleri dini özellikler taşıyan metinlerdir. Bir tür “günah çıkarma” ritüelini anımsatan bu metinlerde itiraf ederek rahatlama amacı

hissedilir. Otobiyografi türünün ilk örnekleri arasında kabul edilen Jean-Jacques Rousseau'nun *İtiraflar*'ında böyle bir amaç gözlemlenir.

Batı'da 16. yüzyılda ortaya çıkan bu türün Türk edebiyatındaki ilk örnekleri ise çok daha geç bir tarihte verilir. 1960'larda yaygınlaşmaya başlayan otobiyografi türü, yazarının özel hayatı hakkında birinci ağızdan bilgi veren bir tür olmasının yanı sıra, yazarının yaşadığı dönemle ilgili tarihsel bilgiler vermesi yönüyle de önemlidir. Otobiyografi yazarları yaşadıkları dönemin canlı tanıklığını yapan ve bunun kaydını da kendi hayat hikayelerinin arka planında okurla paylaşan kişilerdir. Bu tür, başlı başına bir edebi tür olmakla beraber, kimi zaman diğer edebi türlerle iç içe geçebilir. Böylelikle yazar kendi otobiyografisinden yola çıkarak, türün olanaklarıyla farklı benliğini yeniden tasarlama fırsatı yakalar. Bu süreçte devreye çoğu zaman "ideal benlik" girer. Yazar kendinden yola çıkar ancak yaratacağı yeni kişinin benliği yaratıcılığı ölçüsünde farklılık gösterebilir. Kendi benliğini yeniden kurgulayabilir, gerçek hikayesinde istemediği yönleri çıkarıp, hikayesine yeni boyutlar katabilir. Esasen kişinin kendini tanımlamaya başlamasıyla birlikte kurgusal bir süreç de başlamış olur. Yazar da bu andan itibaren gerçekle kurgu arasında bir noktada kalır. Bu yüzden de otobiyografik anlatılarda ne salt yazarın hayatı ne de salt kurgusal bir anlatım söz konusudur. Her ikisi iç içe geçmiş durumdadır. Yazar kurgusal alanda yarattığı gerçekle kendi benliğini yeniden inşa ederken, gerçek hayatta ortaya çıkaramadığı özelliklerini de çekinmeden ortaya koyma fırsatı bulur. Böylelikle benliğin bilinçaltı boyutu da açığa çıkmış olur.

Otobiyografik anlatımın kişinin kendi "ben"ini ortaya koyma ve "ben"i kurgulama olanağı tanınması özelliği onu özellikle kadın yazarlar için tercih edilebilir kılmıştır. Uzun yıllar toplumsal hayatın dışına itilen kadınlar, edebiyat dünyasından da aynı şekilde uzak kalmışlardır. Yazma sürecine dahil olmalarıyla kendilerini ifade edebilecek bir alana kavuşan kadın yazarlar, bu alandaki varlıklarını ortaya koyarken kimi zaman gerçek "ben"lerinden yola çıkmayı tercih etmişlerdir.

Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde piramidin en üst basamağını oluşturan "kendini gerçekleştirme" kavramı, piramidin alt basamaklarını aşarak, "ideal benlik" ile "gerçek benlik" arasındaki mesafeyi minimuma düşürme halini ifade eder. Kendini gerçekleştiren birey hedeflediği noktaya ulaşarak olmak isteği kişiye en yakın noktada

bulunur. Kendini gerçekleştirmiş bireyler, yaşadıkları topluma karşı sorumluluk duygusuyla hareket eden, farkındalıkları gelişmiş, çözüm odaklı ve üretken kişilerdir. Yazı yazma da her ne gerekçe ile olursa olsun üretken bir eylemdir. Yazar hangi amaçla yazarsa yazsın yazarken yeni bir var etme alanının sunduğu olanaklarla kendini yeniden var ederek, kendini gerçekleştirme fırsatı bulur. Dış dünyanın bütün engellerinin yazar tarafından kontrol altına alındığı bu kurgusal alan, yazar için kendini gerçekleştireceği sahadır.

Yazma alanı, toplumsal süreçler göz önünde bulundurulduğunda kadınlar özelinde farklı anlamlar taşıdığı için daha özel bir noktadadır. Çünkü kadınlar için bu alan diğer kamusal alanlar gibi sonradan kazanılmıştır. Kadınların kamusal alana dahil olmaları “kadın mücadelesi”nin nihayetinde gerçekleşir. İşçi kadınlar önderliğinde çalışma koşullarına yapılan itirazlar, burjuva kadınlarında ise oy hakkı taleplerine dönüşür. Fransa ve Almanya’da işçi hareketi içinde ilerleyen kadın hareketi, ABD’de ise kölelik karşıtı hareketle beraber ilerlemiştir. Osmanlı’da ise kadın hareketinin başlangıcı II. Meşrutiyet’tir. Türkiye’de kadınların siyasi hakları birçok Batılı ülkeden önce elde edilmiş olsa da, kadınların kitlesel anlamda bir hak mücadelesi görülmez. Batı ülkelerinde gelişim gösteren kadın haklarının Türkiye’de aynı şekilde ilerleme sağladığından bahsetmek güçtür. Osmanlı’da kadının mücadele alanı daha çok edebiyat üzerinden gerçekleşir. Kadınların kurduğu dernekler ve çıkardıkları dergiler, Osmanlı’daki kadın hareketinin en önemli ayaklarını oluşturmuştur.

Osmanlı’da kadınların edebiyat alanında varlık göstermeleri Tanzimat dönemine denk gelir. Divan edebiyatı döneminde kadın şairlerin sayısı oldukça azdır. Kadının mahrem olarak görüldüğü bir anlayış içerisinde, varlığını topluma ifşa etmesi ahlaki açıdan sakıncalı görüldüğünden ve elit bir çevrenin dışında kalan diğer kadınlar eğitim alma olanağına sahip olmadığından, kadının edebiyat dünyasına dahil olması gecikmiştir. Öyle ki Fatma Aliye ilk çalışmalarında, toplumsal kapalılıktan çekindiği için gerçek adını kullanamamıştır. Tanzimat sonrası hem genel olarak insan hakları, hem de bunun paralelinde kadın hakları konusunda devlet politikalarındaki “modernleşme” çabasıyla beraber bir ilerleyiş görülür. Cumhuriyet döneminde ise modernleşmenin yüzü, kadın olur.

Kadın edebiyatta genel olarak uğruna acılar çekilen, üzerine aşk şiirleri yazılan, güzelliği tasvir edilen yani nihayetinde erkek tarafından anlatılan bir varlık olmuştur.

Divan edebiyatında çoğunlukla, “uğruna acılar çekilen insafsız bir güzel” olarak tasvir edilen kadın Tanzimat edebiyatında da yine erkek bakış açısıyla kimi zaman masum birer melek gibi anlatılırken kimi zaman da şeytani bir varlık olarak ele alınır. Kadın, alışlagelmiş toplumsal yapının içindeki pozisyonuyla, yani evle bütünleşmiş yapısıyla, erkek tarafından adeta evi tamamlayan bir nesne konumunda ele alınır. Servet-i Fünun döneminde melankolik bir aşk ve güzellik imgesi olan kadın Milli edebiyat döneminde ise bir dava neferine dönüşür. Kadınların edebiyat dünyasına dahil olmalarıyla kadın, nesne konumundan çıkıp, özneye dönüşür ve erkek bakış açısının sınırlarından çıkıp kendi kalemiyle var edilir. Ancak başlangıç aşamasında kadın yazarların da erkek bakış açısının etkisinde kalarak, eril bir bakışla kadını anlattıkları görülür. Halide Edip’in romanlarındaki kadınlar, dönemin hâkim anlayışının kadında görmek istediği duruşu yansıtan erkeksi kadındır. Kadın yazarların kadını anlatırken eril bakış açısından ve eril dilin yarattığı tahakkümden kurtulmaları, kadını birey olarak metinlerinde işlemeleri Türk edebiyatında 1960’lara denk gelir. 1960’lar Türkiye’de özgürlük havasının hâkim olması ve İkinci Dalga Feminist Hareket olarak adlandırılan dönemin 1960’larda gerçekleşmesi bu tarihi kadı yazını açısından da önemli bir dönüm noktası yapar. Burada bahsedilen kadın kavramı, Simone de Beauvoir’ın da belirttiği üzere doğuştan kadın olan değil kadın olma kültürüne ve bilincine sahip kadındır.

Edebiyat tarihine bakıldığı zaman, bir erkeklik tarihiyle karşılaşırız. Edebi metin uzun yıllar erkek yazarların kaleminden çıktıkları için, bu sahanın başrolü de çoğunlukla erkeklerdir. Kadınların bu alana dahil edilmesi erkekler aracılığıyla gerçekleştiğinden, kadına bakış, elbette dışardan gören ve yeterince içselleştiremeyen bir pozisyonadadır. Anlatıların, kadınlar hakkında farkındalık gösteren erkek yazarlara ait olması bile bu bakış açısında büyük ölçekli bir değişiklik yaratmaz. Bu noktada asıl problem, erkek yazarla kadın yazar ayrımı sorunu değildir. Esas mesele iki farklı cinsiyetin iç içe geliştirdiği yaşam pratiğinin, anlatı söz konusu olduğunda ayrışmasıdır. Bu ayrışmanın sonucunda oluşan durum ise, tek gözle dünyayı izlemek gibidir: eksik ve ötekini görmeyen. Kadın yazarların edebiyattaki varlığıyla birlikte,

kadına bakış daha gerçekçi bir boyut kazanmış diyebiliriz. Çünkü kadınlar olaylara kadın bakış açılarını eklemekle beraber anlatım da birinci ağızdan yapılır.

Kadınları edebiyat dünyasında bekleyen zorluklardan biri de kuşkusuz yüzyıllarca oluşturulmuş olan eril dildir. Dil, zihniyet yapısı yansıtan bir alan olduğundan, mevcut edebiyat dili eril ifadelerle doludur. Öyle ki deyimlerde atasözlerinde ve birçok kavramda eril dilin ağırlığını hissetmemek mümkün değildir. Kadın yazarlar, eril dille de mücadele etmiş ve dile yeni söylem katmışlardır. Bu incelemede de ele aldığımız kadın yazarlar farklı kadın hikayeleri üzerinden kadınlık sorununu ele almış ve bu sorunlar karşındaki duruşlarıyla Türkiye'deki kadınların geliştirdiği çıkış yollarını ve çıkışsızlıklarını ele almışlardır.

Adalet Ağaoğlu ve Tezer Özlü'nün çocukluk hikayeleri mercek altına alındığında her iki yazarın da romanlarında bu hikayelerden yararlandıkları görülür. Adalet Ağaoğlu'nun kahramanı Aysel üzerinden anlattığı Ankara'nın Nallıhan ilçesinde geçen ve Cumhuriyet'in ilk neslinin hikayesinin ele alındığı kısımlar nerdeyse bütünüyle Adalet Ağaoğlu'nun çocukluk hatıralarıdır. Romandaki baba, ağabey, anne ve kardeşler bile aynıdır. Aynı şekilde, Tezer Özlü'nün de taşranın soğuk şehirlerinde geçen çocukluğu bize *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin girişinde anlatılır. Hatta Özlü, kardeşler arasında kullanılan isimleri de romanında hiç değiştirmeden kullanır. Her iki yazarın seçtiği şehirler de çocukluklarının geçtiği şehirlerdir. Sevim Burak'ın çocukluğunun geçtiği Kuzguncuk yazarın en önemli mekanlarından biri olurken onun Kuzguncuk'taki komşuları da yazarın hikayelerindeki kahramanlara dönüşür. Sevgi Soysal *Şafak*'ında bir çocukluk anlatısı görülmezken onun olgunluk dönemindeki yaşantıları ele alınır.

Yazarların, okul deneyimleri, aile yaşantıları, aile fertleri eserlerinde analiz edilir. Adalet Ağaoğlu, babasıyla durmadan mücadele etmek durumunda kaldığı için eserindeki kadın kahramanı da baba ile aynı mücadeleyi verir. Ancak Ağaoğlu, gerçek hayatta hep çatıştığı babasıyla romanında barışır. Babasının Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde arada kalan bir neslin üyesi olduğunu, bu yüzden iki kimlik arasında sıkışmanın travmasını yaşadığını belki de romanındaki kurgu sayesinde fark eder. Burada kurgusal gerçeklik devreye girmeye başlar. Yine Cumhuriyet'in ödevlerle donattığı ve tüm hayatı bir vazife gibi algılayan, evinde bile

her an görev başındaymış gibi davranan Sabih Özlü'nün davranışlarının analizi yazar tarafından roman üzerinden yapılır. Sevim Burak, çocukken her fırsatta aile büyükleri tarafından kötülener ve babasının ailesi tarafından, Yahudi kökenli olduğu için, istenmeyen annesine, eserlerini adeta bir özür mahiyetinde yazar. Burak, kimlik edinme sürecinde Müslüman bir baba ile Yahudi bir anne arasında kalmanın sancılarını çekse de sonradan kendisini Yahudi olarak kabul eder. Bu kabulber beraber eserlerinde çoğunlukla farklı etnik ve dini gruplardan kahramanlar seçer. Onun eserlerindeki dili anlaşılmayan, bozuk Türkçe ile konuşan kadınlar, annesinin hikayesini tekrar tekrar kurgulamasının ürünüdürler. Sevgi Soysal, Oya'nın özel hayatıyla aile hayatıyla ilgili veya niçin tutuklandığıyla ilgili boşlukları bırakırken, okurun kendi hayat hikayesiyle bağ kurmasını istemiş gibidir.

Söz konusu yazarlar, Türkiye'deki kadın sorununu, yaşadıkları dönemin toplumsal yaşantısını, politik olayları, hem kendi hayatlarına temas ettikleri ölçüde hem de gözlemleriyle yansıtmış ve yaşadıkları tarihsel dönemin adeta kaydını tutmuşlardır. Dört kadın yazarda da kadın sorunu ele alınır. Adalet Ağaoğlu, Cumhuriyet değerleriyle yetişen ve Millî Mücadele kadınına oldukça benzeyen, ödevleri olan Kemalist kadın imajını ele alır. Cumhuriyet'in ilk nesli olan bu kadın kendisine dayatılan kimliğin temsilciliğini yapmaktan kendisi olmaya fırsat bulamamış, kendi benliğini ortaya koyamamış bir kadındır. Sevim Burak'ın kadınları ise *Tevrat* eksenli bir anlatımla karşımıza çıkan, çaresiz, günahkâr ve hep öteki olmaya mahkûm kadınlardır. Erkekler tarafından eve kapatılan, hatta kimi zaman yakılarak cezalandırılan, karar verme hakkı olmayan, kendi çocuklarına bile sahip olamayan bu kadınlar Burak'ın yakından tanıdığı azınlık kadınlardır, Burak'ın annesi ve yakın çevresindeki kadınlar bu kadınlardandır. Sevgi Soysal, hem kendisinden izler taşıyan politik kahramanı Oya, hem de romanda farklı çevrelerden seçtiği diğer kadın kahramanlar üzerinden Türkiye'deki kadın tiplerinden seçkiler sunar. Bu kadınların kimi işçi ailelerdeki ev kadınları, kimi siyasi tutuklu, kimi çingene, kimi hayat kadını, kimi katil, kimi kaçakçı, kimi okumuş, kimi cahil olsa da birleştikleri payda erkek zulmü olur. Romanın en seçkin kadını olan Oya bile sorgu sırasında “orospu” diye yaftalanıp, tokat yemekten kurtulamaz. Tezer Özlü'nün kadın kahramanı ise 1960'larla beraber nispeten özgürleşmiş bir kadındır. Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar*'ındaki Tezel karakteri ile oldukça benzerlik gösterir. Tezel, 12 Mart'ın ağır

koşullarına yenik düşmüş, teselliye içkide bulmuş bir devrimcidir. Tezer Özlü'nün kahramanı ise toplumun kurallarına baş kaldıran ancak eve, okula ve en nihayetinde de hastaneye kapatılarak dizginlenmeye çalışılan bir kadındır. Mücadele ettiği toplum hem onu hasta etmiş hem de hastaneye kapatarak ona bir şekilde diz çöktürmüştür. Tezer Özlü, toplum yapısının eril kurallarına baş kaldıran, kuralları tanımayan biridir onun kahramanı da Özlü'yle aynı pozisyonadadır.

Ağaoğlu, Burak, Soysal ve Özlü de yaşadıkları dönemin toplumsal ve politik sorunlarını ele alan bu sorunların yaşattığı toplumsal travmayı, kendi hayatlarından da yola çıkarak analiz eden yazarlardır. Adalet Ağaoğlu, sanayileşme ile beraber hızlı bir şekilde sınıf atlayan, ekonomik sermayeyi elinde bulunduran burjuva sınıfını eleştirilerinin hedefine alır. Köylülükle kentlilik arasında bocalayan bu sınıf, dünyadaki burjuva sınıfının aksine kültürel bir sermayeden yoksun elinde sadece maddi sermayeyi bulunduran, sınıf geçişini çok hızlı yaşadığı için hep arada kalan, yaşadıkları ikilem yüzünden komik duruma düşen, ne kentli ne de köylü olabilen bir sınıftır. Ağaoğlu, Cumhuriyet aydınını da eleştirir. Bu kuşağı devrimci gençlik karşısında eksik bir kuşak olarak görür. Sevgi Soysal ise küçük burjuva aydınını kendisine hedef seçer. 12 Mart karşısında yenik düşen bu küçük burjuva aydınları da ne devrimci ne de burjuva olabilmemiş, çelişkileriyle bir arafta kalmış bireylerdir. Romanda bu bireyler, kendi iç hesaplamalarını gerçekleştirerek bir tür özeleştirir veriler. Çünkü Sevgi Soysal'ın kendisi de kahramanı Oya da bu sınıfa mensuptur. Yapılan eleştiri kendini gerçekleştirme noktasında yaşanan çelişkiyi ortaya koyar. Tezer Özlü'nün de karşı çıktığı yaşam burjuva yaşantısıdır. Yazar için burjuva hayatları çelişki, mutsuz aileler, soğukluk, katı kurallar gibi çağrışımlar yaptığından gerçek hayatta da romanda da bu yaşantıdan kaçır. Sevim Burak ise daha çok toplumsal bir ayrışmanın, ötekileştirmenin, azınlık sorunlarının izlerini sürer. Eserlerinde aynı isimleri farklı metinlerde tekrar tekrar kurgular ve onların hikayelerini defalarca gözden geçirir. “*Sedef Kakmalı Ev*” deki Ziya Bey- Nurperi Hanım'ın hikayesi *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*'da yeniden Ziya Bey'in ölüm sahnesi çerçevesinde kurgulanır.

Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü'nün incelemeye konu olan metinlerinde 12 Mart'ın devrimciler üzerinde yarattığı tahribat açıkça gözlemlenir.

Adalet Ağaoğlu 12 Mart'la beraber TRT'deki işinden olmuş, zor dönemler geçirmiştir. Bir dönem Adalet Ağaoğlu ile beraber çalışan Sevgi Soysal da 12 Mart döneminde hem tutuklanır hem de TRT'deki işinden atılır. Tezer Özlü ise ağabeyi Demir Özlü başta olmak üzere birçok yakınının bu süreçteki acılarına tanık olur. İşte tam da bu tanıklıklardan yola çıkılarak 12 Mart'ın devrimcilerde, aydınlarda ne tür kırılmalara sebep olduğu, onlara nasıl acılar yaşattığı aktarılır. Üniversitelerdeki işten atılmalar, sol çevrenin fikirsel çatlakları, küçük burjuva aydınlarının çelişkileri, ülkeden kaçıp uzaklaşma isteğini, işkenceleri, fiziksel ve ruhsal şiddeti eserlerinde ele almışlardır. Adalet Ağaoğlu 68 Kuşağı devrimcilerinin 12 Mart karşısındaki yenilgisini Aysel karakterinden uzaklaşarak anlatır. Yazar, Ömer, Tezer, Engin hatta Ayşen'de devrimci kimliğini yeniden kurgulayarak ama her defasında da yeniden yenilerek verir. Sevgi Soysal'ın Oya'sı da bir küçük burjuva devrimcisidir. Ama bir kez olsun polise direnmeyi, kaçmayı denemediğinden, kendisini asla gerçek bir eylemci gibi görmez. Bu direniş Sevgi Soysal'ın da kendinde gördüğü bir eksikliklerdir. Tezer Özlü ise 12 Mart'ın devrimciler travmasını romanın arka planına oturtur. Eylemci bir kişiliği olmasa da, politik koşullar onu ve romanındaki kadın kahramanı hasta eder. Sevim Burak, ülkedeki siyasi çalkantıların etkisiyle yaşanan ve nefret söylemlerinin sonucu olan “yabancı düşmanlığı” üzerinde durur. Eserlerindeki “yangın”, “Yanık Saraylar” ifadeleri akla 6-7 Eylül Olayları sonrası talan edilen, yağmalanıp, yakılan azınlık evlerini getirir.

Yazarların çıkış noktaları, kendi özyaşamları ve yakın çevresindekiler olsa da elbette sadece bir anı anlatıcılığı yapıldığı söylenemez. Adalet Ağaoğlu'nun kahramanı Aysel, Ağaoğlu'ndan farklı bir kariyer çizgisi izleyerek akademisyen olur ayrıca evliliği de sonlanır. Oysa Ağaoğlu TRT'de ve Meydan Sahnesi'ndeki tiyatro alanındaki çalışmalarından bir müddet sonra tamamen yazarlığa yönelir. Ağaoğlu akademisyenliğe kısa bir süreliğine heves etse de bu anlamdaki çalışmasını yarım bırakır ama onun kahramanı Aysel *Hayır*'da profesör olarak karşımıza çıkar. Ayrıca evliliği her an bitirebilecek bir yapısı olduğunu ve evliliğe inanmayan birisi olduğunu söyler. Romanında bu hissedilir ama gerçek hayatında Halim Ağaoğlu ile yıllardan beri süren bir evliliği bulunmaktadır. Sevim Burak, kendisini daima bir öteki gibi hissetmiş ve kahramanlarını da ötekiler arasından seçmiştir. Edebiyat dünyasına, eril dünyaya kırgındır. Bu yüzden on yedi yıl boyunca eser kaleme almazken, asıl tepkisini



eserleriyle ortaya koyar. Majör edebiyata karşı minör edebiyata sığınır. Hayatının hiçbir döneminde herhangi bir politik gruba dahil olmayan Sevgi Soysal, eserlerinde kendi hikayesini anlatır ama kendisini ve kendisi gibi birçok insanı mahkûm eden 12 Mart döneminin zihniyetini de eleştirme fırsatını eserleriyle bulur. Her türlü toplumsal ve siyasi baskıdan kaçıp uzaklaşmak isteyen Tezer Özlü de toplumun kendisine yaşattıklarını, travmalarını, elektroşok tedavilerini toplumdaki birçok yanlış uygulama ve kokuşmuşluğu kurgusuyla ortaya koyar. Yazarlar salt kendi hikayeleri üzerinden gerçek benliklerini ortaya koymamıştır Aynı zamanda kalemlerinin kendilerine sunduğu olanaklar ölçüsünde ideal benliklerini ortaya koymuş ve Türk edebiyat tarihinin kült kadın kahramanlarını yaratmışlardır.



## KAYNAKÇA

### A. İNCELENEN KİTAPLAR

AĞAOĞLU, Adalet, (2004). *Ölmeye Yatmak*, YKY, İstanbul.

AĞAOĞLU, Adalet, (2006). *Bir Düğün Gecesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

AĞAOĞLU, Adalet, (2007). *Hayır*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

BURAK, Sevim, (1993). *Yanık Saraylar*, Nisan Yayınları, İstanbul.

SOYSAL, Sevgi, (2014). *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÖZLÜ, Tezer, (2012). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, YKY, İstanbul.

### B. YARARLANILAN KAYNAKLAR

ADAK, H. (2014). Otobiyografik Benliğin Çok- Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet, *Kadınlar Dile Düşünce*, (Der. S. Irzık/ J. Parla), Beşinci Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.161-178.

AĞAOĞLU, A. (2014). *Göç Temizliği*, İstanbul: Everest Yayınları.

AĞAOĞLU, A. (2011). *Yeni Karşılaşmalar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

*Adalet Ağaoğlu ile Söyleşi, Edebiyat Kulübü, Yasak Haz*, 79, s.12-19, s.15.(Boğaziçi Üniversitesi, Adalet Ağaoğlu arşivinden alınmıştır.)

AKSOY, N. (2009). *Kurgulanmış Benlikler*, İstanbul: İletişim Yayınları.

AKTAN, H. (25 Haziran 2006). Adalet Ağaoğlu 'Birazda Yaşamı Savunalım' Mitinginde Olacak /Kayıtsız değilim yürüyorum, *Birgün Pazar*.

ALKAYA, O. (2011). Cumhuriyet'e Sıkışmış Bir İsyân: Sevim Burak, *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.32, (2), s.79-81.

ANDAÇ, F. (2005). *Adalet Ağaoğlu Kitabı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ANKAY, N. (2009). Tezer Özlü'nün Eserlerinde Otobiyografik Anlatım, *Turkish StudiesInternational Academic Journals*, Volume 4/8 Fall, s.469-492.

ARIK KIRTIL, G. (2012). Feminist Edebiyat Eleştirisi Açısından Sevim Burak, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, s.127-151.

ARSLAN, A. D. (2016). Ters Akıntının Açtığı Oyuk: Sevim Burak'ın "Büyük Kuş" Adlı Öyküsünü Feminist Eleştiri ve Minör Edebiyatın Potansiyel Paslaşmaları Üzerinden Okumak", *Söylem Filoloji Dergisi*, C.1, S.2, Aralık, s.182-195.

ASLAN, C. (2008). Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Otobiyografik Anlatım, *Milli Eğitim*, Güz, Sayı 180, s.238-251.

ASLAN, E. (1992). Benlik Kavramı ve Bireyin Yaşamındaki Etkileri, *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1992, S. 4, s.7-14.

ATAY, O. (2011). *Korkuyu Beklerken*, İstanbul: İletişim Yayınları.

AYGÜNDÜZ, F. (2004). Piyano Temrinleri, *Milliyet Sanat*, s.82-86.

BAĞDATLI N., VURAL B. (2016). Tezer Özlü: Yaşamın ve Kuşakların Ucunda, *Gülebilir miyiz Dersin?*, (Der. Feryal Saygılıgil/Beyhan Uygun Aytemiz), İstanbul: İletişim Yayınları, s.39-72.

BARBAROSOĞLU N. (1998). Öykü ve Roman, *Adam Öykü*, Mart, s.19-28.

BAŞAR, K. (1986). Küçük Dünyanız Sizin Olsun, *Gösteri*, Sayı 73, Aralık, s.44-45.

BAYAD, A. (2016). Erving Goffman'ın Benlik Kavramı ve İnsan Doğası Varsayımı, *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, S. 36-1, s.81-93.

BAYDAR O. (2013). Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İstanbul: İletişim Yayınları, s.233-259.

BBC Konuşması. Londra (1978). Ed. Filiz Özdem, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, İstanbul: YKY, s.7-21.

BELGE, M. (1998). *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul.

BELKIS, Ö. (2010). Sevim Burak'ın Oyun Metinlerinde Kadınlar, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 0 (14), s.28-44.

BERKTAY, F. (1998). *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*, İstanbul: Pencere Yayınları.

BERKTAY, F. (2015). *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yayınları.

BIÇAKÇI, B, ÇELİK, B., GEÇGİN, A. (2016). *Kurbağalara İnanyorum*, İstanbul: İletişim Yayınları.

BOZOK, N., AKBAŞ, M. (2016). Çocukluğun Gecelerini Soğutan Bugünde Sesini Arayan Bir Kadın: Tezer Özlü, *Gülebilir miyiz Dersin?*, (Der. Feryal

Saygılıgil/Beyhan Uygun Aytemiz), Birinci Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.73-86.

BUDAK, S. (2003). *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

BURAK, S. (2009). *Beni Deliler Anlar*, (Yay. Haz. Karaca Borar), İstanbul: Hayykitap Yayınevi.

BÜLBÜL, M. (2010). *İnci Aral ve Barbara Frischmuth'un Romanlarında Kadın Coğrafyası*, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

CEBECİ, O. (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramları*, İstanbul: İthaki Yayınları.

CEVİZCİ, A. (2004). *Felsefe Ansiklopedisi (Cilt 2)*, İstanbul: Etik Yayınları.

CEVİZCİ, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

CEYLAN, M. E., EVRENSEL, A., ÜNSALVER, B. Ö., CÖMERT, G. (2015). Benlik Gelişiminin Nöropsikolojik Temelleri, *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry*, S. 7(3), s.255-264.

CÜCELOĞLU, D. (2012). *İletişim Donanımları*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

CÜCELOĞLU, D. (2016). *İnsan ve Davranışı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ÇAKIR, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.

ÇALIŞLAR, İ. (2013). Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nun Örgütsüz İsyankârı: Sevgi Soysal, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları: İstanbul, s.133-144.

ÇEVİK, A. (2016), Tezer Özlü'yü Düşünmek, *Gülebilir miyiz Dersin?*, (Der. Feryal Saygılıgil/ Beyhan Uygun Aytemiz), Birinci Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.27-30.

ÇEVİRME, Ali Emir (2011). Sevgi Soysal'dan Sıradışı Bir Kadın Portresi: Tante Rosa, *Roman Kahramanları*, Nisan/Haziran, s.47-54.

DEMİRTAŞ, M. (2015). Sevim Burak'ın Minör Edebiyatı, *Ötekilere Yazmak Sevim Burak Üzerine Yazılar*,(Haz. Özge Şahin), İstanbul: YKY, İstanbul, s.13-24.

DOĞAN, E. (2003). *Sevgi Soysal Yaşasaydı Âşık Olurdum*, İstanbul: Everest Yayınları.

DURU, S. (2014). Kız Kardeşim ve Ben, *Tezer Özlü'ye Armağan*,(Haz. Sezer Duru), İstanbul: YKY, s.11-21.

EDGÜ, F. Tezer Özlü İçin , Haz. Elçin Yahşi, *Tezer Özlü Fotobiyografi: 2*, Gergedan, s.6-7.

EDGÜ, F. (2001). *Tüm Ders Notları*, İstanbul: YKY.

ERBİL, L. (1997). Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri, *Tezer Özlü'ye Armağan*, (Haz. Sezer Duru), İstanbul: YKY, s.33-39.

ERBİL, L. (1997). Yeni Bir Ahlak Müjdecisi, *Tezer Özlü'ye Armağan*, (Haz. Sezer Duru), İstanbul: YKY, s.87-89.

ERCİYES, C. (2005). Özgürlüğün Kenti İzmir, *Varan Yolboyunca*, Mart, s.101-105, s.103.

ERCİYES, C. (2005). Topluma Ayna Tutan Yazar: Adalet Ağaoğlu, *Varan Yolboyunca*, Mart, s.48-53.

ERONAT, K. (2010). *Adalet Ağaoğlu-İnsan ve Eser*, Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.

ERONAT, K. (2004). Adalet Ağaoğlu'nun Bir Düğün Gecesi Romanında Dalganın Kırıldığı Anlar, *Türk Dili Dergisi*, S.636, Aralık 2004, s.814.

ESEN, N. (2012), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

FİDAN, B. (Yay. Haz.). (2011). *Her Şeyin Sonundayım, Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektuplaşmaları*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

FURRER, P. (2004). *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa* (Çev. Yasemin Bayer), İstanbul: Papirüs Yayınları.

GEZEROĞLU, S. (2016). Ferit Edgü'nün "Yazar ve Yazman" Adlı Öyküsünde Yaratıcı Yazarlık Bağlamında Benlik Algısı, *Söylem Filoloji Dergisi*, C.1, S.1, Haziran, s.25-34.

GÜÇBİLMEZ, B. (2017). Yazının Kalbine Yürüyen İğne, *Notos Öykü*, S.65, Ağustos-Eylül, s.38-41.

GÜLENDAM, R. (2006). *Türk Romanında Kadın Kimliği*, Konya: Salkımsöğüt Yayınları.

GÜMÜŞ, S. (2000). *Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı*, İstanbul: Adam Yayınları.

GÜMÜŞ, S. (1997). Tarihin Bir Kırılma Anı, *Gösteri*, Mayıs, s.8-13.

GÜNAY-ERKOL, Ç. (2013). Post-Feminizm ve Sevgi Soysal: Kadın Gözünden Erkeklikler, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İstanbul: İletişim Yayınları, s.97-113.

GÜNGÖRMÜŞ, N. (2003), *A'dan Z'ye Sevim Burak*, İstanbul: YKY.

GÜNGÖRMÜŞ, N. (2013). O Bilhassa Kendini Belli Etmedi, *Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*, (Ed. Filiz Özdem), İstanbul: YKY, s.7-21.

GÜNGÖRMÜŞ, N. (2017). Sevim Burak ve Kimlikleri, *Notos Öykü*, S.65, Ağustos-Eylül, s.21-29.

GÜNGÖRMÜŞ, N. (2011). Yaşam Öyküsünden Edebiyata: Sevim Burak, Gemiler ve Otomobiller, *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.32, 2, s.71-78.

GÜRBİLEK, N. (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları.

GÜRBİLEK, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.

HIZLAN, D. (30 Ağustos 1979). İntihar Etmeyeceksek İçelim Bâri, Cumhuriyet.

HOOD, B. (2014). *Benlik Yanılsaması* (Çev. Eyüphan Özdemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İDİL, A. M. (1990). *Bir Sevgi'nin Öyküsü*, İstanbul: Kavram Yayınları.

İPLİKÇİ, M. (2005). Adalet Ağaoğlu ile Sohbetimiz, *İmge Öyküler*, Yıl 1, S.1, Şubat-Mart, s.101-111.

İŞİK, S. (2013). Sevgi Soysal'ın Eserlerinde Suçluluk Duygusu, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İletişim Yayınları, İstanbul, s.197-212.

JAMESON, Fredric. (2005), *Modernizm İdeolojisi*, Metis Yayınları, İstanbul.

JUNG, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*, (Çev. Barış İlhan - Canan Ener Sılay), İstanbul: İlhan Yayınevi.

KANTARCI, N. *Adalet Ağaoğlu ile Söyleşi*, (Boğaziçi Üniversitesi'ndeki Adalet Ağaoğlu Bölümü'nden ulaşılmıştır. Bölümde yazarın yaptığı söyleşi ve röportajlar eşi Halim Ağaoğlu tarafından dosyalar halinde arşivlenmiştir.)

KANDİYOTİ, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurттаşlar*, İstanbul: Metis Yayınları.

KARACA, A. (1991). Ahmet Mithat Efendi'nin Jön Türk Adlı Romanı, *DTCF Türkoloji Dergisi*, C.IX, S.1, s.121-141.

KARAKAŞLI, K. (2013). Hep Yürüyen Bir Hayat Eşlikçisi: Sevgi Soysal, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İstanbul: İletişim Yayınları, s.223-229.

KARASU, B. (2006). “Ben” Edebiyatı Üzerine”, *Kitap-lık*, Sayı 100, Aralık, s.129-131.

KEARNEY, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar* (Çev. Barış Özkul), İstanbul: Metis Yayınları.

KEPÇEOĞLU, M. (2004). *Psikolojik Danışma ve Rehberlik*, İstanbul: Alkım Yayınevi.

KOÇAKOĞLU, B. (2009). *Aşkın Şizofrenik Hâli Sevim Burak*, Konya: Palet Yayınları.

KOÇAKOĞLU, B. (2013). *Büyük Günah, Bilinmeyen Öyküleriyle Sevim Burak*, Konya. Palet Yayınları.

KOÇAKOĞLU, B. (2017). Dil ile Şiir Arasında Tevrat ve Sevim Burak, *Notos Öykü*, S.65, Ağustos-Eylül, s.48-51.

KOÇAKOĞLU, B. (2007). Sevim Burak'ı Besleyen Damarlar, *Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, S.17, s.45-59.

KURUYAZICI, N. (1981). Anlatı Tekniği Açısından Bir Düğün Gecesi, *Yazko Edebiyat*, Ocak, s.94-102.

KUZGUN, Y. (1982). Kendini Gerçekleştirme, *DTCF Felsefi Araştırmalar Enstitüsü Dergisi*, Ankara, s.162-178.

MARSHALL, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

MASLOW, A. (2011). *İnsan Olmanın Psikolojisi* (Çev. Okhan Gündüz), Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul.

MAY, R. (2012). *Yaratma Cesareti* (Çev. Alper Oysal), İstanbul: Metis Yayınları.

MERİÇ, C. (1979). Yeni Bir Satyricon, *Hisar Dergisi*, Temmuz, S.261, C.19. (Boğaziçi Üniversitesi, Adalet Ağaoğlu arşivinden alınmıştır.)

MERYEM, H. (2016). Gerçek Tezer'den Anlatıcı Tezer'e, *Gülebilir miyiz Dersin?* (Der. Feryal Saygılıgil/Beyhan Uygun Aytemiz), İstanbul: İletişim Yayınları, s.17-21.

MORAN, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

MORAN, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İstanbul: İletişim Yayınları.

MORAN, B. (2003). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul: İletişim Yayınları.

MUNGAN, M. (22.07.1983). Ruh Çağırın Metinler, Somut.

NACİ, F. (2010). *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

NACİ, F. (1979). Gerçek Her Zaman Devrimcidir, *Somut*, 7, Temmuz, s.19-28.

NARLI, M. (2009). Otobiyografi ve Roman/ Otobiyografik Roman, *Turkish Studies International Academic Journals*, Kış, S. 4/1, s.901-909.

RANDALL, W. L. (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler* (Çev. Şen Süer Kaya), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ROUSSEAU, J.-J. (1991). *İtirafılar I* (Çev.: Reşat Nuri Güntekin), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ONARAN, M. Ş. (2006). "Ben-Anlatıcı"yla Bilinmeze Yolculuk, *Kitap-lık*, Sayı 100, Aralık, s.132-133.

ORWELL, G. (2017). *Neden Yazıyorum* (Çev. Levent Konca), İstanbul: Sel Yayıncılık.

ÖNDER, D. (2016). Yaşama Uğraşı(n)dan Yaşamın Ucuna Yolculuk, *Gülebilir miyiz Dersin?*, (Der. Feryal Saygılıgil/Beyhan Uygun Aytemiz), İstanbul: İletişim Yayınları, s.87-103.

ÖZGÜ, H. (1994). *Psikanalizin 3Büyükleri: Freud, Adler, Jung*, İstanbul: Kibele Yayınları.

ÖZKÖK, S. (2014). *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Sentez Yayıncılık.

PARKS, T. (2016). *Ben Buradan Okuyorum* (Çev. Roza Hakmen), İstanbul: Metis Yayınları.

PARLA, J. (2003). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.



PARLA, J. (2014). Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı, *Kadınlar Dile Düşünce*, (Der. Sibel Irzık/Jale Parla), İstanbul: İletişim Yayınları, s.179-200.

RİFAT, M. (2006). “Ben”in Katmanları Marcel Proust - Michel Butor - Orhan Pamuk, *Kitap-lık*, Sayı 100, Aralık, s.81-88.

SAĞDIÇ, O. (1999). Cumhuriyet Kuşağının Not Karnesi, *Bütün Dünya*, Sayı 1, s.18-28.

SAKMAN N. (2015). Edebiyatın Sınır Boylarında: Poetik Bir Unsur Olarak Kadın Yazınında İç Dökme, *Kitap-lık*, S.182, Kasım- Aralık, s.5-27.

SANFORD, L. T. ve DONOVAN, M. E. (1999). *Kadınlar ve Benlik Saygısı* (Çev. Semra Kunt), Ankara: HYB Yayıncılık, Ankara.

SARIOĞLU, S. (1999). Her Şey Kendi Doğrusunu Bulur, *V Özgürlük*, 22, 29 Mayıs, s.45-51.

SEZER, S. (2014). “Tezer Özlü’nün Dünyası”, *Tezer Özlü’ye Armağan*, (Haz. Sezer Duru), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.56-60.

SÖNMEZ I. (2002). Yazmak Üzerine, *Milliyet Sanat*, Ekim, s.64-71.

SOYSAL, F. (2013). Kızının Gözünden, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s.27-33.

SOYSAL, S. (2010). *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*, İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul.

SÜRGİT, B. (2014). Adalet Ağaoğlu’nun Ölmeye Yatmak Adlı Romanında Eğitsel Sorunlar ve Öğretmen İmgesi, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S.4, Güz, s.141-156.

ŞAHBENDEROĞLU, İ. (2013). Adamlar, Kadınlar ve Duvarlar”: Eril Kentin Tepelerinde Tutkulu Perçem, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul, s.37-60.

ŞAHİN, B. (2015). Sevim Burak’ın “Pencere”sinde: Sunpnoia Panta, *Ötekilere Yazmak Sevim Burak Üzerine Yazılar*, (Ed. Filiz Özdem), İstanbul: YKY, İstanbul, s.103-110.

ŞAHİN, V. (2010), Aynadaki Ben/lik “Handan”ın İmgesel Halleri ve Varoluş Süreci, *Roman Kahramanları*, Temmuz- Eylül, S.3, s. 28-34.

ŞAKAR, C. (2000). Sevim Burak Kendini Neden Anlatamıyor,*Hece*, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, S.46-47, Ekim/Kasım, s.350-353.

ŞEN, C. (2011). Feminist Edebiyat Eleştirisi ve Nihan Kaya'nın "Gelin" Hikâyesinin İncelenmesi, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: 2, Ekim, s.448-458.

ŞENTÜRK, İ. ve TURAN, S. (2012). Foucault'un İktidar Analizi Bağlamında Eğitim Yönetimine İlişkin Bir Değerlendirme, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, Cilt 18, S. 2, s. 243-272.

ŞERİF YİĞİT, N. (2011). *Tezer'den Cesare'a*, İstanbul: Tasarı Akademi Yayınları.

TAĞIZADE KARACA, N. (2006). *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Ankara: Vadi Yayınları.

TEKİN, M. (2004). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

TİMUROĞLU-BOZKURT, S. (2013). Dişil Kahkahanın Devrimci Gücü: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu, *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz*, (Der. Seval Şahin), İstanbul: İletişim Yayınları, s.145-157.

TOKCAN, S. (26 Eylül 2004). Biz Kendimize Karşı Yürümüş Bir Kuşağız, *Birgün*.

TURAN, M. (2009). *Türk Romanında 12 Mart*, İstanbul: Dönence Yayınları, İstanbul.

TÜRKEŞ, A. Ö. (2000). Romanda 12 Mart Suretleri ve '68 Kuşağı, *Birikim*, S.132, s.80-85.

Türkiye Şu Anda Barok Dönemini Yaşıyor. (2001). *Türkiye Diş Hekimleri Birliğı Dergisi*, Haziran, 2001, s.54-59.

UÇAR, F. (2015). Facebook'ta Benlik Sunumu ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini, *Selçuk İletişim*, 2015, S.9(1), s.312-338.

UĞUR, V. (1998). Bir Düğün Gecesi'nde Tip ve Karakter Ayrımı Üzerine, *Varlık*, S.1093, Ekim, s.28-31.

UYGUN-AYTEMİZ B. (2003). 12 Mart Romanı ve "Bir Düğün Gecesi", *Varlık*, S.1146, 1 Mart, s.41-48.

UYGUNER M. (2002). *Sevgi Soysal: Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*, İstanbul: Bilgi Yayınları.

YAKIN, A. Y. (2003). Otobiyografi, *Doğu-Batı*, Sayı 22, Şubat-Mart-Nisan, s.131-138.

YANBASTI, G. (1990). *Kişilik Kuramları*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

YAVUZ, H. (1997). Mutti ile Hayalet, Haz. Sezer Duru, *Tezer Özlü'ye Armağan*, İstanbul: YKY, s.25-27.

YAVUZ, H. (2005). *Yazın, Dil ve Sanat*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.

YÜCE, S. (2016). *Sevgi Soysal Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ankara: Ebabil Yayınları.

ZWEİG, S. (2012). *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar* (Çev. Gülperi Sert), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

WOOLF, V. (2017). *Kendine Ait Bir Oda* (Çev.Suğra Öncü) İstanbul: İletişim Yayınları.

### C. YARARLANILAN TEZLER

ASAN, H. T. (2013). *Türk Eğitiminde İktidar-Eğitim İlişkileri ve İnsan Yetiştirme Politikalarının Michel Foucault'un Panoptikon Metaforuna Göre İncelenmesi (1795-1946)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

ATİK, E. (2014). *Sevgi Soysal'ın Romanlarında Özne ve İktidar*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

AYTEN, A. (2004). *Kendini Gerçekleştirme ve Dindarlık İlişkisi*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

BAKIR, Y. (2005). *Sevgi Soysal'ın Romanlarındaki Kadın Kahramanlar Üzerine Taksonomik Bir İnceleme*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli.

BAŞOKÇU, T. O. (2006). *Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: Ben'in Kuruluşunda Nietzsche'ci Yansımalar*, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

DEMİRTAŞ, M. (2014). *Tekillik Sorunsalı Bağlamında Sevim Burak'ın Metinleri Üzerine Bir İnceleme*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

ERDEM, N. (2010). *Sevim Burak'ın İki Hikâyesinin Uygulamalı Psikanaliz Açısından Analizi: 'Sanatçının Annesinin Kızı Olarak Portresi*, Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

ERTEN, D. (2004). *Virginia Woolf'un Mrs. Dalloway ve Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak Eserlerinde Toplumsal Bir Gerçekliğin Yansıması Olarak Ölümün Kişisel Temsilleri*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.

GÖREN, D. (2008). *Adalet Ağaoğlu'nun Roman ve Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Eğitimi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.

GÜNAYDIN, A. U. (2012). *Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)*, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

KARAKAŞLI, K. (2010). *Avangard ve Toplum dışı Roman Kadınları: Sevgi Soysal'ın Tante Rosa'sı ile Jean Rhys'in Günaydın Geceyarısı Romanın Karşılaştırmalı Okuması*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

KOÇ, C. (2006). *Sevgi Soysal'ın "Şafak" ve Julia Alvarez'in "Kelebekler Zamanında" Romanındaki Kadın Figürlerin Tipolojik Karşılaştırılması*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

KURUŞ, M. (2013). *Tezer Özlü'nün Roman ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep.

MELLİOU, A. (2012). *Psikanalitik Yaklaşımla Çağdaş Türk Edebiyatı ve Çağdaş Yunan Edebiyatı Karşılaştırması: Sevim Burak ve Margarita Karapanou'nun Çalışmalarında Anne – Kız İlişkisi ve Anne Figürü*, Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

MERCAN, E. (2009). *Tezer Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri ve Yaşamın Ucuna Yolculuk Romanlarını Öz - Anlatımlı Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

OKYAY, S. (2009). *Adalet Ağaoğlu'nun "Çatıdaki Çatlak" ve Tennessee Williams'in "Arzu Tramvayı" Adlı Oyunlarında Kadın Karakterlerin Karşılaştırılması*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

ONURGİL, F. (2004). *Adalet Ağaoğlu ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Cinsiyet Rollerini ve Bilişsel Çelişki Den Kurtulma Yöntemlerinin İncelenmesi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.

SÜPHANDAĞ, G. Z. (2017). *Sevgi Soysal'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale.

ŞENOL, D. (2009). *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar'ında Yabancılaşan Birey*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

ŞERİF YİĞİT, N. (2010). *Tezer Özlü'nün Yaşamı, Yazınsal Kişiliği, Yapıları ve Kurmaca Metinlerinde Cesare Pavese Etkisi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.

TULGAR, A. (2014). *Elements of Female Bildungsroman In Tezer Özlü's Novels The Chilly Nights of Childhood, Journey to the End of life, and Margaret Atwood's The Blind Assassin*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.

UĞURLU, S. B. (2003). *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Van.

YILMAZ, A. (2004). *1980 Sonrası Kadın Romancılarımızın (Adalet Ağaoğlu – Ayla Kutlu – Ayşe Kulin - Buket Uzuner) Romalarındaki Kadına Bakışı*, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Balıkesir.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : Atça Mülkiye  
Uyruğu : T.C.  
Doğum Tarihi ve Yeri : 05/03/1987 Siverek  
Telefon : +905445602187  
Faks : -  
E-mail : atcamulkiye@gmail.com



### Eğitim

Lisans	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	2008
Tezsiz Yüksek Lisans	Kafkas Üniversitesi	2009

### İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2010- Halen	İstanbul	Öğretmen

### Bildiriler

ATÇA, Mülkiye, “Sevim Burak’ın *Yanık Saraylar*’ında Başkaldıran Dil: Minör Edebiyat Açısından Bir Okuma”, XI. Uluslararası Dil, Yazın, Değişibilim Sempozyumu, Sakarya Üniversitesi, 13-14 Ekim 2011.

### Yabancı Dil

İngilizce

### Bilgisayar Bilgisi

Microsoft Office Uygulamaları

### Hobiler

Bisiklete binmek, Yüzmek, Trekking yapmak, Film İzlemek, Kamp Yapmak



YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU

YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

29/05/2019

Tez Başlığı / Konusu

**Kadın ve Benk Kurgusu: Ağaoğlu, Burak, Soysal ve Özlü**

Yukarıda başlığı/konusu belirlenen tez çalışmamın Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümlerinden oluşan toplam X+200 sayfalık kısmına ilişkin, 29/05/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin.intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 19. (On dokuz) dur.

**Uygulanan Filtreler Aşağıda Verilmiştir:**

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içemediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

29./05./2019

Mülkiye ATÇA

Adı, Soyadı, İmza

Adı Soyadı : Mülkiye ATÇA

Öğrenci No : 11920110072

Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

Programı : Yeni Türk Edebiyatı

Statüsü : Y. Lisans X

Doktora

**DANIŞMAN**

Doç. Dr. Seyit Battal UĞURLU

29./05/2019

**ENSTİTÜ ONAYI**

U Y G U N D U R

...../...../201....

**Doç. Dr. Bekir KOÇLAR**

**Enstitü Müdürü**