

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**1935-1980 YILLARI ARASINDA EDEBİYATÇILARIN METİNLERİNDE
ÖN-FEMİNİZM**

Doktora Tezi

Duygu Çayırıcıoğlu

Ankara-2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**1935-1980 YILLARI ARASINDA EDEBİYATÇILARIN METİNLERİNDE
ÖN-FEMİNİZM**

Doktora Tezi

Duygu Çayırıcıoğlu

Tez Danışmanı

Dr. Öğretim Üyesi Jale Özata Dirlikyapan

Ankara-2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**1935-1980 YILLARI ARASINDA EDEBİYATÇILARIN METİNLERİNDE
ÖN-FEMİNİZM**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı

Dr. Öğretim Üyesi Jale Özata Dirlikyapan

Tez Jüri Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Doç. Dr. Burcu Sümer

Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel

Dr. Öğretim Üyesi Göze Orhon

Dr. Öğretim Üyesi Jale Özata Dirlikyapan

Dr. Öğretim Üyesi Leyla Burcu Dündar

Tez Savunması Tarihi 16 Ekim 2020

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Dr. Öğretim Üyesi Jale Özata Dirlikyapan danışmanlığında hazırladığım “1935-1980 Yılları Arasında Edebiyatçıların Metinlerinde Ön-Feminizm (Ankara.2020) ” adlı yüksek lisans - doktora/bütünleşik doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 19.10.2020
Adı-Soyadı ve İmza

İÇİNDEKİLER:

GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: KADIN HAREKETİNİN DÜNYADAKİ VE TÜRKİYE'DEKİ SEYRİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ	18
1. Dünyada Kadın Hareketi	18
2. Türkiye'de Kadın Hareketi	29
3. 1980 Öncesinde Türkiye'deki Edebiyat Ortamında Kadınlar.....	43
3.1. Edebiyatın Erkek Cinsiyeti: Kanon Oluşturma Girişimleri; Halide Edip ve Safiye Erol Örnekleri	56
İKİNCİ BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE	66
1. Feminist Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Edebiyat Metinleri	66
2. Kavramsal Analiz Kategorileri.....	77
2.1. Toplumsal Cinsiyet, Özne ve Cinsellik	78
2.2. Kamusal-Özel Alan Ayrımı ve Mekânın Politikliği	90
2.3. Kadın Yazını / <i>Écriture Féminine</i>	101
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SEÇİLEN ESERLERİN TEMEL KAVRAMLAR DOĞRULTUSUNDA ANALİZİ	113
1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İşlenişi.....	118
2. Mekân Kullanımı ve Mekânın Politikliği.....	155
3. Kadın Karakterlerin "Özne" Olarak Konumu	179
4. Cinselliğe Yapılan Vurgu	203
5. Anlatım Dilindeki Yenilikler ve Karakterlerin Özne Söylemleri; "Suskunluk Dönemi"nde <i>Écriture Féminine</i> 'e Doğru.....	227
SONUÇ	251
KAYNAKÇA	263
ÖZET	274
ABSTRACT	275

GİRİŞ

Öncülleri Osmanlı Kadın Hareketi'ne dayanan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında ivme kazanan Türkiye'deki kadın hareketi 1930'lu yılların ortalarından itibaren, özellikle 1935'te kadın hareketi açısından önemli bir dayanak olan TKB'nin (Türk Kadınlar Birliği) kapatılmasıyla birlikte sönümlenmeye başlar. Türkiye'de kadın hareketinin yeniden güçlenip ivme kazanması ise 1980'li yılları bulur. Birinci dalga ile ikinci dalga kadın hareketi arasındaki bu yaklaşık yarım asırlık dönem, feminist hareket açısından sessiz ve durgun yıllar olarak anılabilir.

Türkiye'deki kadın hareketi açısından çorak bir dönem olarak anılan bu yıllara, günümüzde feminist yaklaşımlarla yeniden bakılmaya başlanmıştır. Ancak hâlâ, kadınların ortaya koydukları edebi metinlere ya da özyaşamöykülerine bu hareketin nasıl yansıdığına eğilen çalışmalara ihtiyaç vardır. Bu suskunluk yılları, dönemin tarihine daha detaylı eğilen, devamlılık ve aktarım arayan, farklı cinselliklerin izini sürmek isteyen, farklı kadınlık ve erkeklik durumlarının imkânlarını merak eden feminist araştırmacıları beklemektedir.

Edebiyat üzerinden yapılan tartışmalar ve eleştiriler ağırlıklı olarak Osmanlı Kadın Hareketi ve Cumhuriyet'in ilk dönemindeki eserler üzerine gerçekleştirilmiştir. Kaldı ki bunlar, çok az sayıda ve kapsamı geniş tutulmamış çalışmalardır. Bunun yanında, birinci dalga ile ikinci dalga arasındaki döneme edebiyat üzerinden değinen, edebiyat metinlerine feminizmin yanısmalarını araştıran lisansüstü tez çalışması mevcut değildir. Erkekegemen edebiyattaki, ataerkil kültürün şekillendirdiği kadın tahayyülü üzerine eleştirel bakışla eğilen ve bu tahayyülün dışına çıkan kadınlık temsillerine, öznel kadınlık deneyimlerine yer veren, erkekegemen söylemin şekillendirdiği anlatım dilinin yerine karşı bir söylem içinden konuşan edebiyat metinlerinin izini süren yeni çalışmaların literatüre kazandırılması gerekir. Bu tez çalışmasında amaçlanan da budur: Tüm bu araştırma motivasyonlarını edebiyat aracılığıyla devam ettirmek; edebiyat

metinlerinin sunduğu imkânlarla odaklanarak bu durgun yılların, diğer deyişle suskunluk döneminin, kadın hareketi açısından aslında sanıldığı kadar çorak ve pasif geçmediğini göstermektedir.

Çalışmada, seçilen sekiz edebiyat eseri aracılığıyla bir tartışma ve değerlendirme ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bu sekiz eser, Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı* (1961), Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* (1965), Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* (1968) ve *Yürümek* (1970), Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* (1971), Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973), Füzûzan'ın *Kırk Yedi'liler* (1974) ve Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980) olarak belirlenmiştir. Çalışmada, bu metinler hem ataerkil toplumda kadın olma konusu etrafında ele alınacak hem de bu eserler üzerinden yeni bir kadın söyleminin olanaklılığı ve erkekegemen geleneksel edebiyat anlayışının içinde yaratılan kırılma noktalarının neler olabileceği araştırılacaktır.

Birinci dalga kadın hareketinin ardından feminizmin, Türkiye'de ivme kazanışı 1980'lere denk gelir. Ne var ki, feminizmin edebiyattaki yolculuğu 1980'lere kadar beklememiştir. İlk örneklerden bazılarını kadın hareketi savunucularından Nezihe Muhiddin, Şukûfe Nihal Başar, Fatma Aliye Topuz, Halide Edip gibi isimler ortaya koyarlar. Ağırlıklı olarak 1930'lar ve 1940'larda eserler veren bu yazarlarla edebiyatın da feminist hareketin mecrası olduğu görülür.

1960'larda sol altın çağını yaşarken feminizm daha çok o dönemin sol politikasının eleştirel perspektifinin yansımasını taşır. Sol mücadelenin içinde, toplumsal kurtuluşun herkesin kurtuluşu olacağı inancıyla hareket eder, sol mücadeleye eklemlenir ve aslında geri planda kalarak ikincilleşir. Bir açıdan erkeklerin öncülük ettiği ve yine kendi içinde ataerkilliğin hâkim olduğu bir ideoloji ve örgütlenme biçimi içinde erir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Batı'daki feministlerin gündeminde olan konu başlıklarının Türkiye'deki feministlerin gündem maddesi haline gelmesi, bilinç

yükseltme faaliyetleri etrafında örgütlenilmesi ve bu örgütlenmelerle birlikte aktivist bir tutum içine girilmesi için 1980'lere kadar beklenilmesi gerekecektir. Bu nedenle 1960-1980 arasında suskunluk ya da başka deyişle uyku dönemi yaşanır.

"Suskunluk dönemi" tabiri, Türkiye'deki birinci dalga feminizm üzerine öncül bir çalışma olan *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* adlı çalışmasında Yaprak Zihnioğlu'nun, Türk Kadınlar Birliği'nin kapatılması ve Nezihe Muhiddin'in siyaset alanından uzaklaştırılması sonrası içine girilen dönemi tarif ederken kullandığı ifadeden alınmıştır (Zihnioğlu, 2003: 258). Zihnioğlu bu tabirle aslında, hem Nezihe Muhiddin'in hem de onun gibi kadın hareketi içinde mücadele veren diğer hemcinslerinin içine sürüklendiği durumu tarif eder. Bu çalışmada, Zihnioğlu'nun bu tabirinden ilham alınarak, dönemleştirme biraz daha daraltılarak, 1960-1980 yılları arası için kullanılacaktır. Batı'daki kadın hareketinin, Türkiye'deki sönümlenmiş olan harekete yansıyor güç ve ivme kazanmasının yirmi yılı bulduğu bu suskun döneme odaklanılacaktır. Bu yirmi yıllık dönemde, feminizmin edebiyattaki seyrinin farklı olduğu iddiasının peşine düşülecektir.

Edebiyat aracılığıyla suskunluk dönemi delinmiştir. Bu hamle, sokaklarda gerçekleşmemiş olsa da satırlara dökülerek yapılmıştır. Edebiyat bir direniş ve karşı koyma aracı haline gelmiştir. Aynı zamanda iki feminist dalga arasındaki dönemin sesi olunmuş, edebiyat üzerinden o dönemde yaşananlara tanıklığın önü açılmıştır. Feminizmi edebi metinlere taşıyan yeni isimler sahneye çıkmıştır. Bunlar Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Leylâ Erbil, Sevim Burak, Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Nezihe Meriç gibi isimlerdir. Bu metinlerde yol alarak o dönemin hem siyasi atmosferini hem toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde yaşanan tıkanmaları-çıkılmazları ve elbette bu çıkılmazlara karşı isyanı görebilmek mümkündür. Satır aralarında resmi tarihin dışında kalan yirmi yıllık bir tarih anlatısı yatmaktadır. Türkiye'nin en çalkantılı dönemlerinden biri olan bu

yirmi yıllık zaman zarfında ihmal edilmiş kadınların hem kamusal alanda hem de özel alanda verdikleri mücadelenin "yazı" aracılığıyla kalıcılığının sağlandığı görülür.

Edebiyatı önemli bir etken olarak görmemek büyük bir yanılgıya yol açacaktır; öyle ki bu metinler ortaya çıktıkları dönemin önemli taşıyıcılarıdır aynı zamanda. Kadınların, kadın kimliğinin ve kadın hareketinin ne durumda olduğuna dair bir göstergedir. 1960'ların ve 1970'lerin sokağa taşamamış, içte kalmış sesidir. Hatta 1960'ların öncesinin de birikimi, birikmiş isyanıdır.

Şirin Tekeli, belgesi saklanmayan geçmişin unutulduğundan, çok zor hatırlanmışından bahseder. Özellikle de, unutulması ya da unutturulması için çaba gösterilen kadınların tarihi gibi alanlarda, kadınlara dair bilgiye ulaşmak neredeyse imkânsızdır. Tekeli'ye göre, bu durum, sadece Türkiye'ye mahsus değildir; dünyanın çeşitli yerlerinde 1980'li yıllara dek karşılaşılan ortak bir zorluktur. Türkiye'de buna ek olarak, ülkenin kendine özgü ideolojik yapılanması bu zorluğu daha da derinleştirir. Tekeli, tüm bunları göz önünde bulundurarak, Türkiye'de kadınların tarihine dair çalışmalar yapılırken belgelere erişmenin ciddi bir emek istediğini vurgular (Tekeli, 2003: 10). Tekeli'nin de dikkat çektiği gibi, kadınlara dair bilgiye ulaşmada alternatif kaynakların da önemi bir kez daha ortaya çıkar. O yüzden tüm bu edebiyat eserleri, aynı zamanda, kadın tarihi yazımı açısından da çok önemlilerdir. Egemen zihniyet yapısının şekillendirdiği resmi tarih yazımının dışında bırakılan, tarihin her aşamasında etkin özneler olarak yer almalarına rağmen kaydı tutulmayan kadınların tarihine dair veri toplamak için alternatif belgelerdir. Kadınların gündelik hayat pratiklerine, öznel deneyimlerine ulaşabilmek için edebiyata yadsınmayacak bir rol düşer. Kadınların, kendi tarihlerini öğrenerek, toplumsal düzendeki konumlarına dair bütünlüklü bir kavrayış geliştirebilmelerinin, üstü örtük olan iktidar ilişkilerini eleştirel bir şekilde değerlendirebilmelerinin ve daha eşitlikçi bir düzenin inşasında söz sahibi

olabilmelerinin de önünü açacak bilgiye ulaşılabilmesinin kaynaklarındandır edebiyat eserleri.

Bu çalışmada, iki dalga arasındaki uyku döneminde eserler üreten bu yazarların seçilen metinlerinde feminist unsurların yer aldığı ve aslında bunun da 1980'lerde güçlenecek olan hareketin ön hazırlığı, bir provası olduğu düşüncesinden hareket edilmiştir. Dolayısıyla feminist duyarlılığın, ikinci dalga kadın hareketinin öncesinde edebiyat içinde kendini gösterdiğine inanılmaktadır. Bunu ön-feminizm olarak adlandırmak da mümkündür. Buradaki "ön-feminizm" tabiri, Batı'da 1960'larda etkin bir şekilde varlığını ortaya koyan feminist aktivizmin öncesindeki dönemi tarif eden, İngilizce literatürde kullanılan *pre-feminism* ifadesine de gönderme yapmaktadır. Ama asıl olarak, bu çalışmada ön-feminizm ifadesi, Batı'da 1960'larda yükselen kadın hareketinin Türkiye'deki yirmi yıllık gecikme yıllarında bir şekilde kendine yol ve temas edecek noktalar bulduğunu, bilinçli ya da bilinçsiz karşılık gördüğünü tarif etmek için kullanılmıştır.

Neden bu yedi yazarın seçili metinlerinin detaylı bir şekilde ele alınacağı ve diğer isimlerin metinlerinin analiz dışında bırakılacaklarına da bir yanıt getirmek gerekir: Bu yedi yazar, feminist olduklarını söylemeseler de -en azından kitapların yayımlandığı o dönemde kendilerini feminist olarak adlandırdıklarına dair bir açıklama yapmamışlardır- bu çalışmada ele alınacak olan eserlerinde feminist özellikler sergiledikleri, feminizmin nüvelerini taşıdıkları dikkat çeker. Farkında olarak ya da olmadan, eril bir toplumda kadın olmaya dair bir bilinç geliştirirler, kadınlık ve erkeklik konularının oluşturulmasında etkin olan ataerkil değerleri ortaya çıkarıp, bunları eleştirel bir dille ele alırlar. Diğer taraftan, sadece çalışmada analiz edilecek metinlerinde değil ortaya koydukları diğer eserlerinde de feminizme dair nüvelerde bir süreklilik ve devamlılık olduğu düşünülmektedir. Hem düşüncelerinde

(mektuplaşmalarında, günlüklerinde, yazılarında, röportajlarında) hem de kurmaca metinlerinde, bu unsurları birer *leitmotiv* gibi taşımışlardır. Nezihe Meriç, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil, Adalet Ağaoğlu ve Fûruzan aynı zamanda kendi dönemlerinde siyasi faaliyetlerde de bulunmuş, aktif bir şekilde politikanın içinde yer almış isimlerdir. Sevim Burak ve Tezer Özlü, bu beş isim kadar olmasa da toplumsal ve siyasi meselelere dair alakalarını yazdıkları eserler aracılığıyla, dolaylı bir şekilde göstermişlerdir. Ama en nihayetinde, ele alınan tüm yazarların siyaseten duyarlılık sahibi kişiler olduğunun altını çizmek gerekir.

Bu yedi yazarın eserleri seçilirken dikkat edilen en temel ölçütlerden biri, metinlerin birer kadın *bildungsromanı* gibi yazılmış olmalarıdır. Bu eserlerin ana karakterleri olan kadınlar, "büyüme-gelişme" çizgisi içerisinde ele alınmış ve eserler de birer kadın *bildungsromanı* gibi inşa edilmişlerdir. Bildungsroman, karakterlerin çeşitli aşamalardan geçerek, buldukları kişi olma yolunda edindiklerini, gelişmeyi ve olgunlaşmayı konu edinen bir edebi türdür. Jale Parla'nın tanımlamasıyla, kişilerin büyüme ve bilinçlenme hikâyelerinin anlatılarıdır (Parla ve Irzık, 2011: 179). Bu anlatı türü, hem kadınların toplumsal cinsiyet rolleri etrafında özne olarak inşa edilirken geçirdikleri evrelere daha yakından bakılabilmesi, hem de bu süreçte kadınların ataerkil toplumda kadın olmaya dair bir bilinç geliştirip geliştirmediklerinin de etraflıca görülebilmesi açısından önemli bir kaynak olmaktadır. Özellikle, tarih yazımında yok sayılan kadınların tarihine, onların kendi bilgisine, öznel deneyimlerine ulaşmak için bu türün örnekleri elverişli kaynaklardır. Dünyada 1960'larda başlayan kadın hareketiyle birlikte kadınların toplumdaki yeri ve önemi hızla değişirken bu durum edebiyata da yansımıştır. Kadın *bildungsromanları* üzerine yaptığı, *İngilizce'de Kadın Bildungsromanları: Bir Açıklamalı Bibliyografya Eleştirisi (The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliography of Criticism)* adlı çalışmasında Laura Sue Fuderer, özellikle 1960'ların sonuyla birlikte kadın *bildungsromanlarında* ciddi bir artış

olduğunu belirtir (Fuderer, 1990). Tezde ele alınan yazarların eserlerine, ivme kazanan bu eğilimin yansıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Batı'da kadın hareketinin edebiyata yansımalarının bir örneği olan *bildungsroman*larla, tezde ele alınan metinlerde görülen bu "türsel" benzerlik ve bu benzerliğin aynı döneme denk gelmesi, arada bu tip bir bağ kurulabilmesini mümkün kılar. Dolayısıyla, fark edilen bu ilişkisellik, bu tez çalışmasının, metinlerde feminist özelliklerin olduğu iddiasını da güçlendirmektedir. Sevgi Soysal'ın, bu çizgiye oturan ve 1960-1980 arasında yayımlanmış iki eseri olduğu için diğer altı yazardan farklı olarak iki kitabı birden analizlere dahil edilmiştir. Sevim Burak'ın eseri ise her ne kadar bu çizgiye oturmasa ve bir öykü kitabı olsa da, tez çalışmasının genel iddiası çerçevesinde çok zengin bir metin olması ve özellikle "kadın yazını" tartışmasında yeni bir biçim yaratma örneği olarak es geçilemeyecek bir metin olması sebebiyle analizlere dahil edilmiştir. Bunlara ek olarak, bu yazarların edebiyatta bıraktıkları iz çok önemlidir. Yeni bir edebiyat anlayışının önünü açmışlardır; o dönemde hâkim olan toplumsal gerçekçilik akımı, kemikleşmiş edebiyat anlayışı göz önünde bulundurulursa bu önemli bir yeniliktir. Kadın temsillerinde yeni kapılar açan örnekler ortaya koymuşlardır. Kadınların mekânlarla kurdukları ilişkileri irdelenmişlerdir. Ortaya koydukları karakterlerin ataerkil toplum düzeniyle bir meseleleri vardır; karakterler, ataerkil düzenin kendilerinden ne istediğinin ve kadınları ne hale getirdiğinin bilincindedirler. Yaşadıkları sıkıntıyı, içine düştükleri huzursuzluğu kendilerine mal etmezler, kendilerinde bir eksiklik bir hata aramak yerine problemin gerçek kaynağı olarak gördükleri ataerkil düzeni sorgularlar. Bu yazarların ortaya koyduğu metinlerde bazen çok kısıp bazen de çok yüksek bir feminist ses kendini duyurur. Yüksek ya da kısıp, her halükârda bu kitapların o sese kulak verenlerde farkındalık yaratacak, onları harekete geçirecek, yüreklendirecek bir etki barındırdığı aşikârdır.

Çalışma ağırlıklı olarak şu sorular çerçevesinde şekillenecektir: Anaakım edebiyat, başka deyişle geleneksel edebiyat anlayışı -kısmen ya da tamamen- erkeklere mi aittir? Eğer öyleyse kadın yazarlar erkek yazarların edebiyatına angaje olup, böylesi bir edebiyat anlayışı içinde var olmaya mı çalışmaktadırlar? Bu eklemlemeden, ileride ne erkeklere ne de kadınlara ait olan bir edebiyat anlayışı çıkarmak mümkün müdür? Erkeklerce genel hatları ve kuralları belirlenmiş olan edebiyata karşılık, kadınlara ait yeni bir edebiyat inşa etmek olası mıdır? Peki bu inşa, hâlihazırda bulunan edebiyatın içinde mi yoksa dışında mı gerçekleştirilmelidir? Edebiyattaki hâkim eril söyleme karşı dişil bir söylem geliştirilmiş midir? Toplumsal cinsiyet rolleri, cinsellik, mekânın politik anlamları, kadınların özne olarak konumları nasıl işlenmiştir? Ataerkil toplumda kadın olmak üzerine bir "kadınlık bilinci" taşınıp, anaakım/geleneksel edebiyat anlayışında, kadınlık ve erkeklik rollerinin temsillerinde kırılma yaratılmış mıdır? Kadın tarihi yazımı açısından, farklı kadınlık hallerine, onların gündelik pratiklerine ve öznel kadınlık deneyimlerine ne derece yer verilmiştir? Kadınlar tarafından ortaya koyulan edebiyat metinlerindeki üstü örtük anlamları hem kadın tarihi yazımına hizmet edecek şekilde, hem de erkekegemen toplumdaki kadınların konumunu kadınların lehine değiştirip dönüştürecek şekilde okumak ve yorumlamak mümkün müdür?

Bu tez çalışmasında belirlenen eserler kavramsal kategoriler altında analiz edileceklerdir. Feminizme dair yapılan çalışmalarda toplumsal cinsiyet rolleri, cinsellik, kamusal-özel alan diyalektiği çerçevesinde mekân, çalışmaların temel kavramları olarak yerini almaktadır. Bu tez çalışmasında bu kavramlar birer analiz kategorisi olarak kullanılacaktır. Bu kategorilerin yanına, özne kuramı ve kadın yazımı çerçevesinde anlatım dili de ayrı birer analiz kategorisi olarak eklenecektir.

Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi, seçilen eserlerde feminist unsurların yer aldığı, bu metinlerin birer ön-feminizm göstergeleri olduğu düşünülmektedir. Seçilen

eserler birer edebiyat metni, kurmaca ürün oldukları için araştırmacının yorumunun çalışmaya dahil olması gerekmektedir. Feminist metodolojinin, ataerkil toplum düzeninde kadınların konumunu ele alırken, sistemi eleştirirken ve bu sistemin değiştirilip dönüştürülmesi için düşünce üretirken başvurduğu temel kavramlarla seçilen eserlerdeki feminist nüveleri deşifre etme ve yorumlama çabasına girilecektir.

Pozitivizmin, öznelliği dışlayan katı tutumunun, tarih yazımı gibi pek çok alanda kadınların yok sayılmasına ve onların gündelik yaşamlarının görmezden gelinmesine sebep olduğunu bilmenin verdiği bir motivasyonla bu çalışmada katı bilimsel bir metodoloji iddiası taşınmayacaktır. Feminist metodolojinin kullandığı kavram setlerinden yola çıkılarak, yukarıda belirtilen, kavramsal analiz kategorileri belirlenmiştir. Seçilen edebiyat eserlerindeki kadın karakterlerin gündelik yaşamlarının sunumu, düşünce ve davranış yapıları üzerine bir yorum getirerek, toplumsal cinsiyet rollerinde yarattıkları kırılmalar, özne konumları, cinselliklerine dair öznel kadınlık deneyimleri, kamusal ve özel alan diyalektiği çerçevesinde meknla kurdukları ilişkileri ve tüm bunları çevreleyen dil ve anlam kodlarının neler olduğu üzerinden hem bu kadın karakterlerin hem de eserlerin sahibi yazarların egemen söylem biçimiyle aralarına koydukları mesafe ele alınacaktır.

İkinci dalga kadın hareketiyle birlikte, literatürde, pozitivist metodoloji ve bu metodolojinin eril yapısı üzerine tartışmalar yapılmaya başlamıştır. Feminist alışmalar açısından pozitivist metodolojinin doğurduğu sınırlılıklar gündeme getirilmiş; hem araştırmacının özne konumuna hem de araştırma nesnesine yaklaşımdaki katı tutuma dair eleştirilerde bulunulmuştur. Getirilen eleştirilerin kökleri, Aydınlanmacı düşünceden bu yana bilginin erkek özne temelinde tanımlanmış olmasına ve rasyonel-irrasyonel, özne-nesne, kültür-doğa ikiliklerinde erkeğin ilk kısımlarla, kadınların ise

ikinci kısımlarla özdeşleştirilmesine; dolayısıyla, bu ikiliklerde erkeğin kadın üzerinde ayrıcalıklı kılındığı yönündeki tespitlere dek uzanmaktadır.¹

Pozitivist metodolojiye yapılan eleştirilerle birlikte, feminist bir metodolojinin niçin ve nasıl olması gerektiği yönünde çalışmalar ortaya koyulmaya başlamıştır. Örneğin, feminist literatürde metodoloji ve epistemoloji üzerine gerçekleştirilen tartışmalarda sıklıkla atıf yapılan çalışmalar ortaya koymuş olan Sandra Harding, pozitivismi tamamen dışlamaya dönük bir tutumdan yana olmasa da geleneksel sosyal bilim çalışmalarındaki araştırmacının öznelliğini çalışmanın dışında tutan, yoruma imkân tanımayan, katı nesnel bir tavırdan yana olan pozitivist metodolojiye mesafe koyan bir feminist metodoloji tanımlaması yapar (Harding, 1987: 2). Harding'e göre, araştırmacı, iktidarın-otoritenin isimsiz ve görünmez bir uzantısı ve sesi değil; aksine, kendine özgü arzuları, kültürel inançları ve ilgi alanları olan etkin tarihsel bir öznedir ve bu özne konumunun farkında olmalıdır. Araştırmacı, özne konumunu sahiplenmeli ve kendisini çalışma nesnesinden ayrı tutmamalıdır (1987: 9). Deniz Tansel İliç ve Pınar Yıldırım, Harding'in ortaya koyduğu bu görüşlerin bile temel bir pozitivism eleştirisi olduğunu ve bu gibi görüşler çerçevesinde araştırmacıların, pozitivismin ve araçsal aklın söylediğinin aksine araştırma nesnesine belli bir mesafeden bakan nesnel kişiler olarak görülemeyeceğini belirtirler. Bu doğrultuda, feminist araştırmalarda da kadınlar, çalışmalarında ele aldıkları konuları kendi deneyimlerinden de yola çıkarak formüle edebileceklerdir. Metinlerdeki erkekegemen söylemin ayıklanması, araştırma sorularının kadın bakış açısıyla yeni baştan oluşturulması için yoruma, yorumsamacı yöntemlere de başvurulması gerekmektedir (İliç ve Yıldırım, 2018: 206-209). Harding'in bir başka makalesinde belirttiği üzere; ampirik epistemolojilerin, araştırmacıları -diğer deyişle "bilgi özneleri"ni- birleşik, homojen ve tutarlı bir şekilde

¹ Susan J. Hekman, feminist eleştirinin Aydınlanma düşüncesine ve pozitivism getirdiği eleştirileri kapsamlı bir şekilde ele alan isimlerden birisidir. Hekman'ın *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi: Postmodern Bir Feminizmin Öğeleri* adlı çalışması bu konu üzerine başvurulabilecek kaynaklardır.

tarif etmesinin aksine feminist bakış açısı, araştırmacıları çoklu, heterojen ve çelişkili olarak tanımlar. Keza, bu tanımlama sadece araştırmacılar için değil aynı zamanda onların araştırdıkları kadınlar için de geçerlidir. Feminist bakış açısı ve epistemolojisi tek bir kadınlık kategorisinden değil farklı kadınların hayatlarından yola çıkmıştır (Harding, 2020: 79). Kapsam ve sınırları belirtilmese de ve feminist metodolojinin net bir tarifi ortaya koyulmasa da, feminist düşünce içinden pozitivistliğe getirilen bu eleştiriler bile başlı başına, sosyal bilimler gibi pek çok disiplinde hâkim olan eril kabullerin ters yüz edilmesi açısından önem taşımaktadır. Tüm bu girişimler, kadınların yaşamlarını dönüştürme amacıyla yola çıkan araştırmacılar için yeni yöntemlerin üretilmesinin, kadın araştırmacılara çalışma içindeki özne konumlarının teslim edilmesinin, daha elverişli ve eşitlikçi bir bilimsel ortamın oluşturulmasının önünü açmaktadır.

Gülay Toksöz, feminist çalışmaların temel özelliklerini en kısa haliyle şöyle özetler: İlk olarak, feminist araştırmacılar; feminist çalışmaların yalnızca kadınlar üzerine olmasa da kadınlar için, eğer mümkünse de kadınlarla birlikte yapılmasından yanadırlar. İkinci olarak, yöntemsel yeniliklerin önünün açılmasının gerekliliğini savunurlar. Pozitivizmin çerçevesine karşı çıkarak kadınların deneyimlerini ve gündelik yaşamlarını belgeleyip sunmak için yeni yollar bulunmalıdır. Sonucu özellik ise, toplumsal değişim ve adalet konusunda duyarlılık taşınmasıdır (Toksöz, 2020: 126). Nükhet Sirman da, pozitivist epistemolojilerde yöntemle kuram arasında büyük bir mesafe kuruluyor oluşuna değinir. Yapısalcı yaklaşımlarla birlikte bu mesafe küçülmüş ve yöntem yalnızca veri toplama biçimi olarak görülmekten çıkmıştır. Artık, neyin veri sayılacağı üzerine yapılan tartışmalarla birlikte halihazırdaki paradigmanın dışına çıkılarak çalışmanın aşamaları her seferinde baştan kurulmaya başlamıştır (Sirman, 2020: 10). Sirman ayrıca, "feminist bilim" in daha önce yapılmayan bir şeyi yaptığını, "dünyayı anlamaya" çalıştığını ve bu yüzden de "iyi bilim" olduğunu dile getirir. Ona

göre, feminist araştırmacılar bir yöntem önerildiğinde o yöntemi kullanmak yerine onun üzerine düşünmektedirler; bununla birlikte, o yöntemi uyarlayıp, eleştirip dönüştürmektedirler. Dolayısıyla, deneyimlerin ve araştırma nesnelere farklılığın kaynaklı, her çalışmada farklı ve yaratıcı çözümlerin üretilmesi gereklidir (2020: 11). Bu tez çalışmasında da hâlihazırda olan yöntemlerin kendisini test etmek gibi bir amaç taşınmamaktadır. Seçilen edebiyat metinleri çalışmanın yöntemini de belirleyen bir konumdadır. Metinler, bu çalışmayı yönlendiren, analiz kategorilerinin oluşmasını sağlayan temel öğelerdir. Tıpkı diğere feminist çalışmalarda olduğu gibi burada da anlamaya, yorumlamaya ve açıklama getirmeye öncelik verilerek, erkekegemen dünyada kadınların yaşamlarını dönüştürme amacıyla bir çalışma ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Literatürde yer alan, kadın hareketi ve kadınların ataerkil toplumdaki konumlarına dair ortaya koyulmuş önemli tarih çalışmaları da bu tez çalışmasının yönteminin belirlenmesine ilham vermişlerdir. Bu çalışmalardan birisi de Fatmagül Berktaş'ın *Tarihin Cinsiyeti* adlı kitabıdır. Berktaş, tarih yazımında farklı bir perspektif tartışması sunarken 1980'lerden itibaren kadın tarihçilerin "etkili bir analiz aracı olarak" toplumsal cinsiyet kavramını kullanmaya başlamış olmalarına değinir. Berktaş, literatürde "[H]içbir kültürel benzerlik ya da farklılık araştırmasının, toplumsal cinsiyet dikkate alınmaksızın yapılamayacağını [...]" hatırlatır (Berktaş, 2018: 29-30). Yine aynı kitabında Berktaş, feminist tarihçilerin kadınların öznelliğini gün yüzüne çıkarma amacı taşıdıklarından ve bu tarihçilerin erkekegemen kültürde "dişil kültür"ün yer aldığı önkabulüyle araştırma yaptıklarından bahseder. Dolayısıyla, kadınların tamamıyla pasif "kurban" konumunda değil de tarihsel özneler olarak tarihin inşası sürecinde yer aldıklarını ortaya çıkardıklarını söyler (2018: 31). Burada dikkat çeken bir husus, Berktaş'ın "yorum"a ve "anlama"ya dikkat çekmesidir. Kitabının hemen başında, "anlam"ın nesnel yasalarda olmadığını, "paylaşılan (öznelliklerarası) kavrayışlarda"

yer aldığı üzerinde durmuş, toplumsal ve siyasal olayların, süreçlerin, olguların apaçık ortada olmadıkları için yorumlanmaları gereğine vurgu yapmıştır. Berktaş'a göre, anlama işi sonu nereye uzanacağı belli olmayan bir serüvendir (8-9). Bu tez çalışmasında da, edebiyat metinlerindeki üzeri örtük anlamlar, feminist bir dikkatle gün yüzüne çıkarılmaya çalışılacaktır.

Öte yandan, kadın tarihi yazımı konusunda, kadınların etkin failer olarak tarihin inşası sürecinde ne denli büyük rolleri olduğu gerçeğine de burada ele alınacak edebiyat metinleri aracılığıyla bir adım daha yaklaşılması umut edilmektedir. Berktaş, "Cinsiyetlendirilmiş Bir Okumanın Önemi" başlığı altında, özyaşamöykülerini ele alırken (özyaşamöykülerinin de birer kurmaca eser, birer yapıtı olduğunu da hatırlatarak) yazma eyleminin sadece yazan kişiyle ilgili olmadığını vurgular: Bu aynı zamanda okura yönelik bir iletişim biçimidir ve "bir kadın yazarın yaşamının tarihsel gerçeği, okuyucunun onun metninin içinde kavradığı anlamda yatar." Dolayısıyla, Berktaş aslında, kadın öznenin varlığını, özne olarak okurun kendisi üzerinden de anlamlandırarak deşifre eden bir cinsiyetlendirilmiş okuma yönteminin önemini altını çizer (2018: 175). Burada, metne anlam katanın sadece yazar olmadığı, belki de yazarın amaçladığından ve tasarladığından çok daha fazla anlamlar taşıyor olabileceği, bu anlamların da aslında farklı bakış açıları içinden ve farklı öznelliklerle birlikte düşünülerek yapılacak bir okuma pratiği ile ortaya çıkarılabileceği de belirtilir.

Tez çalışmasının metodolojisi belirlenirken örnek alınan bir diğer önemli çalışma da Serpil Çakır'ın, *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında izlediği yöntem, metodolojik konumlanmasına dair ortaya koyduğu tariftir. Çakır, pek çok feminist tarihçinin açtığı yolu izlediğini, tarihi kadınların lehine okuyup deşifre ettiğini belirtir. İlgili sosyal bilim disiplininin içinden eleştirileri göze alarak, çalışmasını teorik bilgiyle boğmaktan kaçınarak Osmanlı Kadın Hareketi açısından merkezi öneme sahip olan

kadın dergilerinde yayımlanan mektupları ve bu dergilerde kadın sorunlarına dair yapılan tartışmaları günümüze ulaştırır. Çakır, o dönemin kadın hareketinin ve kadınlarının ifadelerini, eylemlerini, değersizleştirilen kadın yaşantılarını aktarmaya aracı ve aslında o dönemin kadınlarının günümüze ulaşan sesi olur. Bunu yaparken "tarihi erkek kurgusundan ayırmak, toplumsal hafızayı kadınlar lehine kazımak, geçmişte kadınlara ait ortak hatıra ufku yaratmak, kadın deneyimlerini, pratiklerini görünür kılmak" yoluyla geçmişi yeniden inşa etme temel gayesini taşıdığını vurgular. Edebiyat, basın, düşünce akımları gibi pek çok kaynağın yeni sorular çerçevesinde okunduğunda kadınlara ait yeni bir gerçekliğe ulaşılmasındaki değerinin üzerinde durur. En nihayetinde Çakır, kadınlara, kendilerine ait bir mücadele geçmişi kurgulamaya çalışır (Çakır, 2016: 22-26). Bu tez çalışmasında da, Serpil Çakır'la aynı temel motivasyonları paylaşmakla birlikte, birinci dalga ile 1980'li yıllar arasında sönmüş feminizmin edebiyat metinlerinde gücünü devam ettirdiğini iddia ederek aslında geçmişi yeniden inşa etme, "suskun" dönemin sesi olma girişiminde bulunulacaktır. Ayrıca, edebiyatın cinsiyetini erkek kılan düşünce yapılarının kırılması açısından bu dönemin metinlerindeki kadın yazını/*écriture feminine* imkânlılığına odaklanılacaktır.

Aksu Bora, siyasette, medyada, sanatta ve daha pek çok alanda kadınların nasıl temsil edildiklerinin öneminden bahseder. "Cinsiyet ilişkileri sistematüğinde" temsilin en etkili iktidar uzantıları olarak görüldüğünü hatırlatır. Kadınlar hakkında neler anlatıldığının, kadınlığın adının nasıl konulduğunun; bu hikâyelerin ve adların cinsiyet ilişkilerinin kurulmasında nasıl bir rol oynadığının, akademi içinde ve dışında artan bir şekilde üzerinde durulan sorular olduğuna değinir. Bora'ya göre, "Temsilin gerçekliğin bir yansıması olmaktan çok, onu kuran bir iktidar kipi olduğunu hatırlayınca, temsiller üzerinden yürütülen araştırmanın ve mücadelenin ne kadar önemli bir feminist alan olduğunu görebiliriz." Diğer taraftan, temsilin, kamusal temsiller ve görünürlükle ilişkilendirilmesinin pek çok kadınlık deneyiminin önemli bir kısmının dışarıda

kalmasına, aktarılamamasına sebep olduğu da bir gerçektir. Bu yüzden, önceden başkaları tarafından anlatılmış hikâyelerin ve çerçevesi belirlenmiş anlatıların içinde rol üstlenmek yerine kendi hikâyelerini kendileri olarak anlatan kadınlara ihtiyaç vardır (Bora, 2015: 8-9). Bu noktada, kadınların ortaya koyduğu eserlere feminist bir duyarlılıkla yeniden eğilmenin önemi bir kez daha ortaya çıkar. Bu eserlere bu gözle yeniden bakılmaya başlandığında, genelgeçer değerlendirme ölçütlerinin dışından kadınların lehine yeniden okumalar yapıldığında artık bu eserler de kendiliğinden, edebiyatın önemlileri, kıymetlileri olarak görülmeye başlarlar. Başka deyişle, algıda bir kırılma yaratmaktır bu. Yeniden anlam yüklemek, anlamlandırmak ve aslında değerlendirme ölçütlerini değiştirmektir. Dolayısıyla, sonraki kuşak kadın yazarların, kendilerinden öncekilerin karşılaştıkları güçlükleri tekrar yaşamalarının önüne geçmek için bir imkân yaratmaktır. Daha çok sayıda konuşan özne konumunda kadının önünün açılmasıdır. Başkalarının onlar hakkında anlattığı hikâyeleri dinlemektense kendi hikâyelerini kendi sesleriyle anlatabileceklerinin mümkün olduğunu göstermektir.

Çalışma, üç ana bölümden oluşacak şekilde tasarlanmıştır. İlk bölümde kadın hareketinin dünyadaki ve Türkiye'deki seyri üzerine genel bir tarihsel bakış sunulacaktır. Batı'da 1960'lı yıllarda hem entelektüel anlamda hem de aktivist bir hareket olarak güçlenen feminizmin Türkiye'de yirmi yıl gecikmeyle ivme kazanmasının nedenleri de yine bu bölümde değerlendirme kapsamına alınacak konulardan biridir. Bunun yanısıra, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden 1980'lere kadar uzanan tarih aralığıyla sınırlandırılmış bir, genel hatlarıyla Türkiye'deki edebiyat ortamı değerlendirmesi yapıp kanon girişimleri göz önünde bulundurularak kadın yazarların bu edebiyat ortamındaki konumlarına dair bir tablo oluşturulmaya çalışılacaktır. Bunun yapılması en önemli sebebi, hem bu eserlerin nasıl bir siyasi ve toplumsal atmosferde üretildiklerinin izlerini sürmek hem de bu atmosferin edebiyata bir belirleyen olarak ne derece etki ettiğini görmektir. Siyasi ve toplumsal

atmosfere ve onun yansımalarını taşıyan edebiyat üzerine bir değerlendirmeye yer verilmediği takdirde seçili eserlerin analizlerinde bazı noktaların boşlukta kalacağına inanılmaktadır. Bu nedenle, o dönemlerin edebiyat anlayışına, edebiyatın belirleyenlerine, kadın ve erkek yazarların konumlarına ve tabii ki kadınların temsillerine dair kısa bir bakış sunulacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde kavramsal-kuramsal çerçeve oluşturulacaktır. Bu bölümde, ilk olarak feminist edebiyat eleştirisi içinden yapılmış çalışmalar doğrultusunda ortaya koyulmuş düşünce ve kavramlara; bunun yanısıra feminist eleştiri çerçevesinde ele alınmış örneklerden bazılarına yer verilecektir. Ardından da kavramsal analiz kategorileri olan "toplumsal cinsiyet", "cinsellik", "mekân", "özne" ve "kadın yazını"nın açıklamasına ve literatürde bu kavramlar üzerine yapılan değerlendirmelere geçilecektir. Analiz kategorilerinin öncesinde feminist edebiyat eleştirisi içinden yapılan çalışmalara ve bu çalışmalar doğrultusunda ortaya koyulmuş düşünce ve kavramlara yer verilmesinin bir sebebi; eserlerin analizlerine derinlik katacağı, daha sağlıklı yorumlama ve değerlendirmelerde bulunulmasının önünü açacağı inancıdır. Bu çalışmalarda ortaya koyulan düşünce ve kavramlar, eserlerin analizleri için belirlenen temel kavramlara analizlerde eşlik edecektir. Bir diğer sebep ise; feminist edebiyat eleştirisinin edebiyattaki hâkim anlayışlara yaptığı müdahaleyi ve bu eleştiri biçiminin, edebiyatı kadınlar lehine dönüştürme gücünü somutlaştırarak daha fazla görünür hale getirme arzusudur.

Çalışmanın, aynı zamanda son bölümü de olan üçüncü bölümü ise tezin en önemli ayağını oluşturmaktadır. Bu bölümde, Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*, Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* ve *Yürüme*, Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*, Füzûzan'ın *Kırk Yedi'liler* ve Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı eserlerinin "toplumsal cinsiyet", "cinsellik",

"mekân", "özne" ve "kadın yazını" kavramları çerçevesinde oluşturulacak analizlerine geçilecektir. Analizlerin öncesinde yazarların edebi külliyatlarına dair çok kısaca bilgi verilecektir. Analizler kavramsal kategoriler altında yazarların kitaplarındaki ortaklıklar ya da farklılıklar üzerinden, temalar etrafında örülerek yapılacaktır. Böylece, tez çalışmasının başında belirtilen fikirlerin ve bu fikirler çerçevesinde oluşturulan iddiaların ne kadar karşılık bulduğu, sorulan sorulara ne gibi yanıtlar alındığı; ve en önemlisi, seçilen eserlerde feminist nüvelerin bulunup bulunmadığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM: KADIN HAREKETİNİN DÜNYADAKİ VE TÜRKİYE'DEKİ SEYRİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ

1. Dünyada Kadın Hareketi

Kadın hareketi, kadınların haklarının kabul edilmesi ve korunması temelinde ortaya çıkıp toplumdaki kadınların aleyhine işleyen yapılanmanın ve eşitsizliklerin giderilmesine yönelik bir hareket olarak meydana gelir. Hareket, ataerkil toplum düzeninin değiştirilmesi ve dönüştürülmesi yönünde bir yandan ideolojik dayanaklar oluştururup entelektüel bir çaba ortaya koyarken bir yandan da kitlesel örgütlenmelerle sesini duyurmaya başlar. Kadınlar kendilerine dayatılan eril zihniyetin şekillendirdiği rollere, toplumsal düzen içerisindeki kısıtlanışlarına, erkeklerin sahip olduğu pek çok haktan mahrum bırakılmalarına, yaşam biçimlerinin kontrol altında tutulmaya çalışılmasına itiraz ederler. Bu anlamda, içinde yaşadıkları toplum düzeninin yapılarının, kurumlarının değiştirilmesi ve kadınların özgür ve eşit olduğu yeni bir düzenin inşa edilmesi yönünde ortaya irade koyarlar, bunun mücadelesini verirler.

Serpil Çakır, kadın hareketinin temel çıkış noktasının özgürlük ve eşitlik talebi olduğunu belirtir. Çakır'a göre, kadın hareketi, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında, geleneksel yaşam biçiminden kopulup toplumun özgürleşmeye ve bireyselleşmeye başladığı ve hem siyasal hem toplumsal dönüşümlerin meydana geldiği bir dönemde ideolojisini belirlemiş ve kendini feminizm kavramıyla ifade etmiştir. Çakır, kadın hareketinin ideolojisinin 18. yüzyıldaki siyasal, ekonomik ve ideolojik gelişmelerle şekillenmeye başladığını belirtse de kadınların hak arayışlarının kökenlerinin daha da eskiye, Rönesans'a dek uzandığını ekler. 16. yüzyılda başlayıp 17. yüzyılda Dekartçılık ve 18. yüzyılda ansiklopedicilik hareketleriyle geliştirilen Rönesans'ın kişi haklarını, aklı, bireysel sorumluluğu savunmuş olup doğayı kontrol etme yolunda imkân ve araç

sağlayan bilim ile tekniği ön plana çıkarttığını hatırlatır. Ancak, Çakır'a göre, asıl olarak kadınların kitlesel bir biçimde seslerini duyuruşu ilk defa Fransız Devrimi'nde görülür. Kadınlar bu süreçte neredeyse her alanda varlıklarını etkili bir biçimde hissettirip devrimle özdeşleşen eşitlik, özgürlük ve kardeşlik gibi sloganlardan güç alarak kendi haklarını savunmuşlardır. Ne var ki, bu süreçte de kadınların hak arayışına engel olmak isteyen girişimler meydana gelmiştir. Bunun en bariz örneklerinden biri, devrimin düşünsel olarak önde gelen isimlerinden biri olan J. J. Rousseau'nun *Emile* adlı metninde kadınların erkeklerden aşağı olduğunu, kadınların erkeklere tâbi olmaları gerektiğini iddia edişidir. Bu ve benzeri faktörlerle Fransız Devrimi'nin de kadın ile erkek arasındaki eşitsizliği sürdürdüğü görülür. Kadınlar, devrime kitlesel olarak destek vermelerine rağmen bekledikleri haklara kavuşamamıştır. Hatta, Çakır, kadınların, devrim öncesindeki eski toplumsal düzen içinde sahip oldukları hakları bile yitirdiklerini söyler (Çakır, 2016: 55-56). Fransız Devrimi'nde kadınlara yaşatılan bu hüsrana, tarihte pek çok kez yinelecek bir çifte standartlılığın, riyakârlığın da ilk somut örneklerinden biridir. Erkek ve kadının "herkesin kurtuluşu" ülküsüyle ortaklaşa çaba ve emek verdiği bir sürecin sonunda kadınların sorunlarının çözümü noktasında dile getirilen taleplere yüz çevrilmesi, onların mücadelelerinin küçümsenmesi ve ortak kurtuluş hareketi içinde eritilip yok edilmesi ilerleyen yıllarda yine tekrarlanacaktır. Bu durum, başka deyişle erkeklerin kadınlara yönelik itibarsızlaştırıcı tutumu, onların sorunlarına yönelik sergiledikleri aldırışsızlık, 1960'lı yıllarda güç kazanacak olan ikinci dalga kadın hareketinin önemli feminist isimlerince eleştirilen temel konulardan biri olacaktır.

Kadın hareketinin dünyadaki seyri farklı coğrafyalarda farklı dönemlere denk gelse de Batı'yı merkez alarak düşünüldüğünde on sekizinci yüzyıl sonu ve asıl olarak on dokuzuncu yüzyılda hareketin düşünsel zeminini oluşturmaya ve kitlesel bir hal almaya başladığı görülür. Ayşegül Yaraman, kadın hareketi açısından iki önemli dönem

olduğuna değinir: Bunlardan ilki, öncülleri aslında on dokuzuncu yüzyıla kadar giden birinci dalga kadın hareketidir. İlk dalgada daha çok kadın ve erkeğin eşitliği talebi temel motivasyon olmuştur. İkincisi ise, yirminci yüzyılın ortalarına doğru vücut bulan kadın ve erkeğin eşitliğinden fazlasını vurgulayan, toplumsal cinsiyet inşalarını ve kadınlara yönelik cinsiyetçiliği eleştiren ikinci dalga kadın hareketidir. Yaraman, bu ikinci dalganın da yerini, yirmi birinci yüzyıl başında post-feminizme bıraktığını belirtir (Yaraman, 2015: 36). Bu feminist dalgaların her biri, kendilerinden önceki dönemlerin feminist isimlerinden miras kalan düşünce ve tecrübeyi işleyerek, her birinin açmazları üzerine giderek daha da güçlenirler. Dolayısıyla aslında, her ne kadar bir dönemleştirme, kategorilendirme yapılırsa da her biri arasında aktarım ve devamlılık da söz konusudur.

Feminizm açasından 19. yüzyıl ayrı bir öneme sahiptir. şirin Tekeli'ye göre, bazı tarihçilerin feminizmin, her çağda ezilen ve ezilişlerine isyan eden kadınların varlığı dolayısıyla tek bir çağa sığmayacağı bir düşünce akımı olduğunu savunmalarına rağmen, kadın hareketinin modern bir ideoloji şeklinde biçimlenmeye başlamasının, başka deyişle kendi sözcüleri olan ve bu sözcülerin önderliğinde mücadeleye geniş çaplı katılımcıları bulunan bir düşünce akımına dönüşmesinin 19. yüzyıla denk gelmesi olağandır. Öte yandan Tekeli, klasik ya da "eski" feminizmin kökeninin on sekizinci yüzyılın demokratik devrimlerine kadar gittiğini ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra - oy hakkı ya da sufrag mücadelesinin kazanılmasından sonra- sona erdiğini de hatırlatır. Ona göre, önce, insan haklarının sahibi bireyler tarih sahnesine çıkmalıdır ki hem siyasal hem de dini iktidarların baskısına direnebilme gücünü kazanabilsinler, kendilerini bu bireylerle özdeşleştiren kitleler hakları için mücadeleye girebilsinler ve "izm"ler oluşabilsin. On dokuzuncu yüzyıl kapitalizmin de güçlendiği bir çağdır. Tekeli'ye göre, sanayi devrimleri, demokratik devrimlerle gündeme gelen ideallerin sınıf gerçekliğine çarpmasına sebep olmuştur ve gerçekten "eşit, özgür ve kardeş"

insanlık idealine ulaşılması için, sanayi devriminin ortaya çıkardığı işçi gruplarının yaşadığı problemlere son verilmesi gerektiği düşüncesi de yaygınlaşmıştır. Bu esnada, bu düşünceleri benimseyip, onlardan yana olan ve kendileri açısından da sonuçlar çıkarıp bu devrimlere-hareketlere destek veren, bunun bir parçası olan kadınlardan filozof, aktivist ve oyun yazarı Olympe de Gouges kısa bir süre sonra yanıldıklarını anlayarak Fransız Devrimi sırasında sesini yükseltip "kadın erkek eşit olmalıdır" diyerek, Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirgesi'ni yayımlar. Ancak, bu girişiminden sonra Gouges, giyotinle idama mahkûm edilmiştir. John Stuart Mill'in 1866'da İngiliz Parlamentosu'nda kadınların oy hakkı için yaptığı ilk savunmadan sonra kadınlar, erkeklerle eşit olarak yurttaşlık haklarından yararlanmak için altmış iki yıl boyunca süren -zaman zaman şiddetli- bir mücadele vermişlerdir (Tekeli, 1987: 7-9). Olympe de Gouges kadın hareketinin, yukarıda da anılan çifte standartlı tutum sonucu yitirilen simge isimlerinden birisi olmuştur.

1789 Fransız Devrimi'nin sonucunda temsili demokratik siyasal sistemler oluşmaya başlamış, yurttaşlık temelinde geniş toplumsal kesimler siyasete katılabilmişlerdir. Sevgi Adak, evrensel ilkeler bağlamında başlayan bu genel oy hakkı talebinde görmezden gelinen önemli bir noktaya vurgu yapar: Vatandaş kavramı kadınları dışarıda bırakacak şekilde, cinsiyetçi bir anlayışla tanımlanmıştır. Başka deyişle, ilk modern demokrasiler diye adlandırılacak Fransa ve ABD gibi ülkelerde bile vatandaş denince akla erkekler geliyordu ve genel oy hakkı da kadınların seçme ve seçilme hakkını içermiyordu. Böylece, insan hakları söylemi kadınları saf dışı bırakmıştır (Adak, 2016: 19-20). Olympe de Gouges'in girişiminden bir yıl sonra 1792'de, yazar Mary Wollstonecraft feminist teori tarihi açısından ilk önemli çalışma olma özelliği taşıyan *Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi (A Vindication of the Rights of Woman)* adlı eserini tamamlar. Wollstonecraft, bu çalışmasında, döneminin önde gelen J. J. Rousseau gibi erkek düşünürlerinin, kadınların doğaları gereği erkekten

daha aşağı bir konumda olduğu yönündeki fikirlerine ve yazılarına savaş açar. Erkeğe düzenin sahibi ve koruyucusu misyonu yüklenirken kadının erkeğe tâbi kılınması gerektiği yönündeki genel yargıya itiraz eder. Erkeklerin g ve akılla özdeşleştirilirken; kadınların duygusal, itaatkâr, uyumlu, evcil gibi özelliklerle tanımlanmasını eleştirir (Wollstonecraft, 1987: 14-16). Metinde dikkat çeken bir nokta, Wollstonecraft, son derece öfkeli bir üslupla itirazlarını ve karşı düşüncelerini dile getirirken zaman zaman "ukalalıkla sulansam bile, yine de kesinlikle inandığımı açıklamalıyım" gibi ifadeler kullanır (1987: 15). Bu da aslında, onun ve onun gibi diğer kadınların düşüncelerini dile getirmemeleri konusunda ne denli büyük bir baskı hissettiklerinin göstergesidir. Wollstonecraft'ın bu ifadelerini, tarihte ilk defa bu denli yüksek bir sesle eleştiride ve itirazda bulunmanın getirdiği tedirginlik olarak yorumlamak da mümkündür.

Mary Wollstonecraft'ın yapıtının dışında 19. yüzyılda Flora Tristan, George Sand, John Stuart Mill, Margaret Fuller, Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Antony, Thorstein Veblen ve Emma Goldman gibi pek çok yazar ve düşünürün feminizmin klasikleri, modern feminizmin inşasında öncüller olarak adlandırılabilen metinleri ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına doğru çeşitli ülkelerde kadın örgütleri kurulmaya başlar. Bu rgtler daha ağırlıklı olarak kadın ve erkeklerin eşitliğini isteyen ve bunun da yasalarca güvence altına alınması çağrısında bulunan çalışmalar yapmaktadır. Bu ilk örgütlü hareketler pek çok literatürde birinci dalga kadın hareketi olarak adlandırılır ve 1920'li yıllara kadar sürer.

Birinci dalga feminist hareket 1920'lerde biraz snmlense de ikinci dalganın ortaya çıkacağı 1960'lı yıllara kadar pek çok gelişme yaşanır ve Simone de Beauvoir'ın, feminist literatürün temel metinlerinden ve feminist kuramın çıkış noktalarından birisi olan *İkinci Cins (Le Deuxime Sexe)* adlı kitabı 1949 senesinde yayımlanır. Hızlıca pek

çok dile çevrilen bu kitap kadın hareketine büyük bir ivme kazandırır, pek çok feminist teorisyene ilham olur, yeni teorilerin kapısını aralar. Bu yapıtta yer alan "kadın doğulmaz kadın olunur" tespiti feminist kuramda önemli bir kırılma ve inşa noktası olur. Beauvoir, 1949 tarihli bu metninde, biyolojiyle cinsiyetin belirlenemeyeceğinin, kadınlığın ve erkekliğin zaman içerisinde toplumsal yapılarca inşa edildiğinin altını çizer. Onun bu yaklaşımıyla birlikte ilk kez toplumsal cinsiyetten bahsedilmeye başlanır; kadınla erkek arasındaki eşitsizliğin doğal bir durummuş gibi kabullenilmesi, bunun aslında öğretilen-öğrenilen bir şey olduğunun, kültürel olarak inşa edilmiş olduğunun farkına varılmadığının somut ifadesidir.

İkinci dalga kadın hareketi ise 1960'lı yıllarda güç ve ivme kazanır. Kadınlar bu sefer öncüllerinin de verdiği güçle, çok daha aktif ve donanımlı bir şekilde eyleme geçerler. 1960'ların sonlarıyla birlikte, ikinci dalganın en önemli başlıklarından birisi, "Kişisel olan politiktir" tezi olur. Feryal Saygılıgil, 1970'lerin feminizminin birinci dalga kadın hareketi gibi yalnızca eşitlik talebine değil, ataerkil düzende bu eşitliğin olanaksızlığına da dayandığını belirtir. 1970'lerin feminizminin ayırt edici özelliği, "biyoloji kaderdir" anlayışına karşı çıkmak, kadınlar adına konuşma hakkını erkeklere vermeyen bağımsız kadın gruplarının gerekliliğine işaret edip bunu uygulamaya dökmek ve kişisel olan politiktir önermesini savunmaktır (Saygılıgil, 2016: 14-15). Josephine Donovan, kişisel olan politiktir önermesinin radikal feminizmin önde gelen düşünürleriyle birlikte kadın hareketinin en önemli konu başlıklarından biri haline geldiğini belirtir. Radikal feminist kuram 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında New York ve Boston'da aktivist kadınlarca geliştirilmiştir. Donovan, sol örgütlenmelerdeki eril hiyerarşinin ve kadınlara yönelik aşağılayıcı davranışların, feminizmin bu fraksiyonunda tepki yarattığını ve bilinçlenmelerindeki en büyük faktörlerden biri olarak rol oynadığını; bu yüzden radikal feminist kuramın, sol hareketin kuramlarına, örgütlenme yapılarına ve içinden konuştukları söyleme itiraz etrafında şekillendiğini

söyler (Donovan, 2010: 267). Feminist kadınlar artık, öncüllerinin içine sürüklendiği hüsranın bilinciyle ve onlardan kendilerine kalan deneyimlerle daha agresif bir yöntem izlemeye başlarlar. Başka ideolojilere ve örgütlenmelere eklenmeden kendi başlarına kendileri için bir mücadele gündemi oluştururlar.

Kadın hareketi, bu yıllarda, hem örgütlü bir hareket olarak kamusal alanda çeşitli eylem biçimleriyle faaliyet gösterirken hem de teorik çalışmalarla kapsamlı bir feminist literatür oluşturmaya başlamıştır. Bu yeni oluşmaya başlayan literatürün en önemli çalışmalarından biri olan Kate Millett'in *Cinsel Politika'sı* (1970), psikanalitik bir bakışla edebi metinlerdeki cinsiyet kalıplarını çözümler, "cinsel egemenlik" üzerine vurgu yapar. Özellikle de, dönemin en popüler yazarlarından biri olan Henry Miller'ın cinsiyetçi metinlerini "cinsel politika örnekleri" olarak ele alır. Yine aynı yıl önemli bir çalışma daha yayımlanır: Shulamith Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davası*'nda (*The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*) kadınların biyolojik özelliklerinin, kadınların doğurganlıklarının nasıl bir dezavantaj yarattığı ya da ezilmeleri yönünde sistem tarafından nasıl kullanıldığını anlatırken, Simone de Beauvoir, Sigmund Freud, Karl Marx ve Friedrich Engels gibi isimlerin düşüncelerini bir araya getirerek bir feminist teori oluşturur. Aile kurumunun biyolojik dayanaklarını yıkmayı, kadınların doğurganlık gibi biyolojik rollerinden arındırılarak toplumsal anlamda özgürleştirilmelerini savunur. Kadınların doğum yapması ve devamında çocuğun yetiştirilmesinde büyük bir sorumluluğun altına girmesi, onları toplumsal alanda geri planda bırakan, ikincilleştiren en önemli unsurdur Firestone'a göre. 1972'de Ann Oakley *Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum (Sex, Gender and Society)* adlı kitabında, iç içe geçen bu üç kavramı ele alır, toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesi üzerine etraflıca bir çalışma sunar. 1973'te Monique Wittig'in, benzeri şekilde toplumsal cinsiyete farklı bir açıdan bakan ve toplumsal cinsiyet tartışmalarına farklı bir boyut kazandıran, *Lezbiyen Bedenler (Le Corps Lesbien)* adlı metni

yayımlanır. 1974'te Juliet Mitchell'ın, psikanalitik kuramın ataerkil düzenle verilen mücedelede kullanılabilir en önemli unsurlardan biri olduğunu söylediği kitabı *Psikanaliz ve Feminizm (Psychoanalysis and Feminism)* yayımlanır. Anılan hemen hemen tüm metinlerde ağır bir aile kurumu eleştirisi yapılır ve ev içi şiddete ve tecavüze dikkat çekilip bunun bir politik suç olduğu dile getirilir. İlerleyen yıllarla birlikte Luce Irigaray, Helene Cixous, Julia Kristeva, Judith Butler, Monique Wittig gibi daha pek çok önemli feminist düşünürün katkılarıyla feminist literatür genişler.

Catharine A. Mackinnon, hem Marksizm'e hem de liberalizme mesafeli durarak, onların yöntemlerini ve ortaya koyduğu düşüncelerini çözümleyerek, bir tarafta Marksist kurama diğer tarafta liberal düşünceye angaje olan feminist fraksiyonların değerlendirmesi ve eleştirisi üzerinden, daha çok radikal feminist kurama yakın bir yerde konumlanarak bütünlüklü bir feminist kuram ortaya koyma girişiminde bulunur. Bu düşüncelerini *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru (Toward a Feminist Theory of the State, 1989)* adlı çalışmasında bir araya getirir. Mackinnon'a göre, Marksizm için emek ne anlama geliyorsa, feminizm için de cinsiyet o anlama gelir; ikisi de insanlara ait olduğu halde onlardan alınmış şeylerdir. Ona göre, feminizm, cinselliğin baskılanarak ve iktidar rejimlerinde şekillendirilerek toplumun kadınlar ve erkekler olarak iki cinse bölündüğünü iddia eder. Marksizmdeki emek gibi, feminizmdeki cinsellik de hem toplum tarafından inşa edilir hem de toplumu inşa eder. Dolayısıyla her ikisi de faaliyet olarak evrensel ama tarihsel olarak özgüdür ve birini diğerine eklemeyen, sentez yapmak isteyen girişimleri eleştirir. Sosyalist feminizmin yaptığı gibi, kadınların sorunlarını sol mücadelenin sorunları içinde eriten ve hatta ona tabi kılan çabaları etkisiz bir bileşim olarak yorumlar ve kadınların sorunlarının kendi terimleriyle incelenmesini, başka bir "mesele"ye indirgenmeden "asıl mesele" olarak görülmesi gerektiğinin altını çizer. Keza Mackinnon, liberal feministlerin de tüm kadınlar adına sonuç çıkarıyor oluşunu, cinsel politika konusunda yeterince derinlikli

olmayan kavrayışlarını, "bireysel ve tarih dışı bir düşünce olan hümanizm"e olan zaaflarını ve kişisel olanı ortak olandan ayrı tutma eğilimlerini eleştirir (Mackinnon, 2015: 21-31). Mackinnon'un ortaya koyduğu düşünceler ve çözümler, feminist kuramın zaman zaman içine düştüğü açmazların giderilmesine katkı sağladığı gibi, genel anlamıyla devletin, erkin, erkekegemen bir siyaset anlayışını da beslediği gerçeğini ortaya koyarak feminist bir devlet kuramına doğru yol almanın kapsamlı haritasını sunar.

Bu dönemde, feminist hareket açısından en önemli itiraz noktasının ve üzerine gidilip eleştirilmesi gereken asıl şeyin "erkeklik" olduğu görülür. Radikal feministlerle birlikte, hem liberal feministlerin eşitlikçi ve Aydınlanmacı bir yerden konuşan tavrına hem de sosyalist feministlerin kadınların ezilmişliğinde en büyük etken olarak gördükleri kapitalizm vurgusuna yönelik mesafeli bir duruş alınır. Feministler, kadınların sorunları ve ezilmişliği karşısında daha başka konular etrafında örgütlenilmesi yönünde bir tutum içine girerler. Aslında bir eksen kayması ya da başka deyişle vurgu değişikliği yaşanır; daha önceki gündem maddelerinin yetersiz olduğu ve kadınların sorunlarının çözümünde arkaik kaldıkları dile getirilir. Hem kadınlar üzerindeki erkeklerin yarattığı psikolojik baskıya dikkat çekilir hem de siyasetin tanımına ve uygulanış biçimine müdahale edilir. Politik olanın sınırları genişler ve aslında böylece feminist kuramın da en temel özellikleri ortaya koyulur. Donovan, bu dönemin önemli girişimlerinden biri olarak "Ego Politikası" ("The Politics of the Ego") adıyla yayımlanan manifestoyu sunar. Bu manifestoyla aslında, erkek egemenliğinin psikolojik olarak ego tatmini üzerine yaslandığı ve kadınlar üzerindeki baskının salt bir ekonomik devrimle ortadan kaldırılamayacağı dile getirilir. Kadınlar üzerindeki politik baskı, daha önce politik olarak görülmeyen erkek egosunun politikalarında yatmaktadır. Donovan bu baskının ve kişisel olanın politikliği noktasındaki en iyi tariflerin Kate Millet'in cinsel politikalar kuramında, Shulamith Firestone'un *Cinselliğin Diyalektiği*:

Feminist Devrimin Meselesi (The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution) ve Carol Hanisch'in "Kişisel Olan Politikdir" ("The Personal is Political") isimli yazısında ortaya koyulduğunun altını çizerek (2010: 273-274).

Bu dönemin en önemli çabalarından birisi kadınlara yönelik bilinç yükseltme faaliyetleridir. Mackinnon, bilinç yükseltmeyi feminist bir yöntem ve uygulama olarak tarif eder. Bilinç yükseltmenin, kadınların, toplumsal dolayısıyla şekillenen deneyimlerinin anlamının kolektif ve eleştirel bir şekilde yeniden biçimlendirilmesi olduğunu; bunun da, radikal feminist analiz aracılığıyla şekillendirilip paylaşılan bir süreç halinde seyrettiğini söyler (2015: 105-106). Burada, Mackinnon başka bir şey daha dikkat çeker: Anlama çabasına; başka deyişle, kadınların öncelikle kendilerini başkalarından ayırt ederek, kendilerine çizilmiş olan konumlarının ayırdına vararak bir bakış, yeni bir görme biçimi yaratmaları gerekliliği, tarihin de bir yeniden bakışla yeniden anlamlandırılmasına sebep olacağına. Ona göre, feminist kuramın asıl çekirdeği ve anahtarı anlayış tarzıdır; bu tarz da bilinç yükseltmedir. "Ezilen bir grup öncelikle kendisini çevreleyen dünyanın kendi üzerindeki yansımasını dağıtmalı, aynı zamanda da kendi bakışını tarihe yansıtmalıdır." (106). Bu sözler algıda yaratılacak bir değişikliğin, hâkim söylemin kırılabileceğinin ve tarih yazımındaki eril egemenliğin ortadan kaldırılabileceğinin imkânlılığını ve mümkünliğini de içerir.

Feminist harekete farklı alanlardan, örneğin sanatsal etkinliklerle destek veren feminist aktivist sanatçı grupları da olmuştur. 1985'te Amerikalı bir grup kadın sanatçının sanatta alışlagelmiş kalıpları yıkmak amacıyla bir araya geldikleri ve Gerilla Kızlar (Guerilla Girls) adıyla, kuramla pratiğin iç içe geçtiği bir alanda eylemler gerçekleştirdikleri görülür. Bu eylemlerle, sanat tarihinde cinsiyet ayrımcı yaklaşımların inşa ettiği sahneleri görünür kılma kararı alırlar ve bu sahnelerin yıkılmasında feminizmi etkili bir araç olarak kullanırlar. Ahu Antmen, feminist sanatçı grubu Gerilla

Kızlar'ın bir işinde yer alan "*Kadınların müzeye girebilmeleri için illa ki çıplak mı olmaları gerekir?*" sorusuna dikkat çeker. Aynı grubun bir başka işinde de ressam Jasper Johns'un 17,7 milyon dolarlık bir resminin, sanat tarihinin her döneminden seksen yedi kadın sanatçının seksen yedi eserinin toplamına denk gelen bir pahada olduğu ortaya koyulmuştur. Antmen, grubun bir başka işinden daha bahseder: Grup üyeleri "kadın sanatçı olmanın 'avantajları'" diye ironik bir yazı yazmışlardır; bu yazıda, "*Her zaman ikinci planda kalacağının bilinciyle çalışmak!..*" yazıyordu. Antmen, Gerilla Kızlar'ın ortaya koydukları bu işlerde, sanatın tarihinden piyasasına kadar tüm temsil alanlarıyla ilgili bir eylem sürdürdüklerinin altını çizer. Bu eylemin temelinde yatan politika ise, erkekegemen kültürün yarattığı toplumsal düzen içinde sanatın ideolojik bir temsil alanı olarak ele alınması ve sanat alanındaki ayrımcılığın geçmişten günümüze dek görünür kılınmasıdır (Antmen, 2008: 7-8). Gerilla Kızlar'ın burada yaptığı gibi sanatla eylem pratiğini birleştiren, kadın hareketine destek veren daha pek çok girişim olmuştur. Bu girişimlerin entelektüel arka planını, radikal feministlerin, özellikle de Kate Millett'in edebiyat ve sanat üzerinden ortaya koyduğu "cinsel politika"ya dair düşünceleri oluşturmuştur

1960'larda ivme kazanan kadın hareketinin bu ikinci ve çok güçlü dönemi 1990'lı yıllara dek etkisini gösterir. Saygılıgil, 1990'lardan sonra "eleştirel erkeklik çalışmaları" ile queer teorisinin toplumsal cinsiyet çalışmalarında ağırlık kazanmaya başladığını belirtir (2016: 14-15). Necla Arat da, feminist düşüncenin 1990'larda başlayan, günümüze kadar uzanan yeni gündeminde, artık farklılıkların değerli olduğu vurgusunun yapıldığını ve bu farklılıkların dile getirildiği, çoğulcu yeni bir dönemin başladığını söyler (Arat, 2017: 10-11). Dönemsel olarak bazen aynıyız vurgusu, "kız kardeşlik" çağrısı ön plana çıkarken, bazen de farklıyız söylemi ağırlık kazanır. Aslında en nihayetinde, farklı kadınlık deneyimlerinin ve öznelliklerin bilinciyle evrenselci

olmayan, yerellikleri gözeten ve heteronormativite yanılıısına düşmeyen bir feminist kuram tahayyülü peşinde olunur.

2. Türkiye'de Kadın Hareketi

Feminizmin Türkiye'deki seyri, Batı'dakinden biraz farklı gerçekleşmiştir. Feminizm, Batı'da hem birinci hem de ikinci dalga hareketin en etkin olduğu dönemlerden zamansal olarak kaymalarla Türkiye'ye ulaşmıştır. Elbette ki Türkiyeli kadınların Batılı hemcinsleriyle teması o dönemlerde olmuş ve Batı'daki hareket hem kültürel hem de ideolojik olarak buradaki kadın topluluklarına, derneklere ya da yazınsal çalışmalara etki etmiştir ancak hareketin Türkiye'deki seyri gecikmeli bir şekilde gerçekleşmiştir.

Kadın hareketinin Türkiye'deki ilerleyişi, literatürde ağırlıklı olarak iki dönem şeklinde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki, Osmanlı döneminde başlayan ve -arada ideolojik anlamda kesintiye uğramasına rağmen- Cumhuriyet'in ilk yıllarında devam eden ilk dalga kadın hareketidir. İkincisi ise, 1980'lerde yeniden güç kazanan, örgütlenmeye başlayan ikinci dalga kadın hareketidir.

Batı'daki birinci dalga kadın hareketinin etkileri Osmanlı'nın geç dönemlerine denk gelir. Her ne kadar Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Osmanlı İmparatorluğu zamanında başlayan kadın hareketinin arka plana itilip Cumhuriyet'in resmi ideolojisi çerçevesinde sınırlandırılan yeni bir kadın hareketinin varlığı ön plana çıkarılsa da aslında temelde, Cumhuriyet dönemindeki hareketin öncüllerini barındıran Osmanlı Kadın Hareketi vardır.

Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında bu dönemin tüm dinamiklerini ele almaya çalışır ve kapsamlı bir tarih çalışması ortaya koyar. Çakır, on

dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında Batı'da ortaya çıkan kadın hareketinin Osmanlı toplumunda da yaşanmış olduğuna dikkat çeker. İkinci Meşrutiyet'in önünü açtığı toplumsal ve kültürel değişimlerin yarattığı yeni yapılanma içinde kadınlar da kendilerine bir alan açmıştır. Kadınlara ait bu alanın en önemli parçası ve sağlayıcısı kadın dergileri olmuştur. Bu dönemde, kırk kadar kadın dergisi yayımlanmış ve kadınlar bu dergiler çerçevesinde paylaşımda bulunmuşlardır (Çakır, 2016: 22-23). Çakır, Osmanlı Devleti'nin modernleşmesinde önemli yer tutan yapısal değişimlerin ağırlıklı bir şekilde İkinci Meşrutiyet döneminde gündeme geldiğine ve bunun sonuçlarının kadınların konumu üzerinde de ciddi etkiler yarattığına değinir. Kadınlar artık toplumsal düzen içerisinde farklı bir konum elde etmek amacıyla isteklerde bulunmaya başlamışlardır. Bu anlamda gazeteler ve dergiler çıkarılmaya, bu mecralarda kadınların sorunları ve beklentileri dile getirilmeye başlanmıştır. Bu yayın organları, farklı kesimlerden kadını bir araya getirmiş, onları yazma konusunda teşvik etmiş ve sıkıntılarını paylaşmalarına aracı olmuştur. Örneğin Çakır, 1868'de yayımlanan *Terakki* gazetesinin bunun ilk örneklerinden olduğunu belirtir; bu gazetede, kimlikleri tam açıklanmasa da, pek çok kadının mektubuna yer verilir. Yayın tarihi gözetildiğinde ilk kadın dergisi ise *Terakki-i Muhadderat*'tır. Çakır, bu dergide Rabia isimli bir kadının hâkim söylemi eleştirdiği mektubunun önemine dikkat çeker. Mektubun başında şunlar yazar:

Şurasını iyi bilmek gerekir ki, ne erkekler kadınlara hizmetkârdır, ne de kadınlar erkeklere cariye olmak için yaratılmıştır. Erkekler hüner ve marifetleri ile hem kendilerini, hem de hepimizi geçindirebiliyorlar da, biz niçin bilgi ve hüner kazanmaya kudretli olamıyoruz? El ve ayak, göz, akıl gibi vasıtalarda bizim erkeklerden ne farkımız vardır? Biz de insan değil miyiz? Yalnız cinsimizin ayrı oluşu mu bu hâlde kalmamıza sebep olmuştur? Bunu hiçbir sağduyu sahibi kabul edemez. Eğer öyle olmak gerekse idi, Avrupalı kadınları da bize benzerdi [...] (2016: 59-62).

Bu mektup, o dönemin koşulları göz önünde bulundurulunca cesurca yapılmış bir düzen eleştirisi barındırır. Çakır, buna benzer nice mektubu Türkçeleştirerek

kitabında alıntılar ve o dönemin kadınlarının sesini günümüze ulaştırır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte resmi ideoloji kapsamında gerçekleştirilen kadın hareketinin Osmanlı'daki kökenlerini ve öncülerini gün yüzüne çıkarır. Bu gibi tarihsel kazı çalışmaları günümüzden geçmişe bakıldığında yapılan çok basitçe ve kapsamı dar değerlendirmelerin ne denli haksızca olduğunu da gösterir.

Çakır, daha pek çok kadın dergisi ve gazetesinden bahseder: *Vakit yahud Mürebbi-i Muhadderat, Ayine, İnsaniyet, Hanımlar, Şükûfezar, Hanımlara Mahsus Gazete, Demet, Kadın, Mehasin* ve en önemlilerinden biri ve Osmanlı kadınlarının hak mücadelesini üstlenen Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin yayın organı olan *Kadınlar Dünyası* gibi pek çok dergi ve gazete yayımlanır. Bu dergi ve gazetelerin bazılarının kurucusu ve başındaki kişiler ve hatta yazarları arasında erkekler olsa da kadınların ağırlık kazandığı görülür. Kimilerinin ise hem kurucuları, sahipleri hem de tamamen yazar kadrosu kadınlardan oluşmuştur. Örneğin *Şükûfezar* sahibi kadın olan ve yazar kadrosu sadece kadınlardan oluşan ilk kadın dergisidir. Çakır, bu yazı üretim aşamasında ön plana çıkan kadınlara da değinir. Aralarında Halide Edip, Fatma Aliye, Emine Semiye, Şükûfe Nihal, Şair Nigâr Hanım, İsmet Hakkı Hanım gibi isimler bunların en bilinenleridir (59-80). Bu dönemin kadın hareketi çerçevesinde pek çok kadın örgütü de oluşmaya başlar. Kadınların kendilerini dergiler ve gazeteler aracılığıyla ifade ederek sorunlarını dile getirdikleri süreç, dernekler vasıtasıyla örgütlenmeye evrilir. 1913'te kurulan Osmanlı Kadın Haklarını Savunma Derneği (Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvân Cemiyeti) en önemli örneklerden biridir. Sevgi Adak, cemiyetin kuruluş programının kadınların eğitimi, toplumsal yaşama katılması, çalışma hayatında yer alması ve hukuki eşitlik gibi konular çerçevesinde şekillendiğini belirtir; öte yandan kadınların siyasal hakları konusuna pek değinmediklerini de ekler. Cemiyete göre, kadınların siyasal haklara kavuşması için öncelikli olarak toplumsal konularının iyileştirilmesi gerekmektedir (Adak, 2016: 23). Çakır, bu dönemin

örgütlenmelerinin farklı amaçlar ve idealler çerçevesinde şekillendiğini söyler. Yardımlaşmak, kültürel paylaşımlarda bulunmak, ülke meselelerine çözüm aramak, farklı etnik gruplardan kadınların sorunlarına odaklanmak, feminist hareket için mücadele etmek gibi çeşitli başlıklar altında dernekler kurulduğunu belirtir (Çakır, 2016: 87). Osmanlı dönemi kadın hareketi içinde yer alan pek çok yazar, düşünür, çevirmen kadın, Batı'daki kadın arkadaşlarıyla paylaşım halinde de olmuşlardır. Onlarla hem mevcut rejimin üzerlerinde yarattığı baskıdan doğan sıkıntılarını paylaşmışlar, bunların çözümüne yönelik fikir alışverişinde bulunmuşlar hem de onlar aracılığıyla Batı'daki süfrajist hareketleri gibi feminist mücadele içinde gerçekleşen gelişmelere dair bilgi edinmişlerdir.

Senem Timuroğlu, 19. ve 20. yüzyılda Osmanlı'da entelektüel arka planını da şekillendiren Aydınlanma felsefesinin, o dönemin kadın aydınlarının zihniyet dönüşümüne etkisini ele aldığı çalışması *Kanatlanmış Kadınlar: Osmanlı ve Avrupalı Kadın Yazarların Dostluğu* adlı kitabında Avrupalı kadın aydınlarla Türkiyeli kadın aydınların iletişim halinde olduklarından, Türkiyeli kadınların kadın hareketine Avrupalı hemcinsleri aracılığıyla da temas ettiklerinden bahseder. Bu dönemde pek çok Avrupalı aydın kadın Türkiye'ye ziyarete geldiği gibi Türkiye'den oraya ziyaretler gerçekleştirilmiştir. Hem kadınların ortak sıkıntılarına dair paylaşım girilmiş hem de toplumsal meseleler hakkında birlikte fikirler üretilmiştir. Aynı zamanda, bu kadınlar arasında gelişen dostluk, o dönemin erkekegemen toplumsal yapısından bunalan Osmanlı kadınları için Avrupa ülkelerine gitme yolu, bir çeşit "sığınma" imkânı da doğurmuştur (Timuroğlu, 2020: 123). *Kanatlanmış Kadınlar*'da, özellikle dönemin önemli aydınlarından biri olan Fatma Aliye üzerinde durulur. Timuroğlu, Fatma Aliye'nin kadın hak ve özgürlükleri bağlamında kafa yoran ve kadınların sorunlarının çözümlerine yönelik aktif bir şekilde metinler üreten önemli bir aktivist oluşuna dikkat çeker ve Fatma Aliye'yi Türkiye'deki feminist hareketin başlangıç noktalarından biri

olarak anar. Fatma Aliye'nin, Batı'da Türkiyeli kadınların sesini duyuran bir öncül ve hem Türkiye'nin hem de Müslüman coğrafyanın ilk kadın düşünürü olduğunu belirtir. Timuroğlu'na göre, yazar aynı zamanda Türkiye'deki ilk kadın romancıdır (2020: 25). Fatma Aliye, Türkiye'deki feminist hareket açısından önemli bir isim olduğu kadar edebiyattaki erkekegemen yapının kadınları ne denli ikincilleştirdiği ve hatta görünmezleştirdiğinin de en somut örneklerinden biridir. Fatma Aliye konusuna çalışmanın ilerleyen kısımlarında yer verilen edebiyattaki eril hâkimiyetin tartışılacağı bölümde yeniden dönülecektir.

1920'li yıllarla birlikte Türkiye'nin içine girdiği, toplumsal ve siyasal değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı yeni dönemle birlikte kadın hareketinin de seyri değişir. Şeriat düzeninin yerini laik yasaların alışıyla, başka deyişle Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, kadın hareketinde yeni bir dönemin önü açılır. Bu dönemde modernleşme ülküsüyle birlikte, kadınların toplumdaki konumlarına ve yasalarca sahip oldukları haklarına yönelik bir dizi düzenleme getirilir. Deniz Kandiyoti, Ortadoğu ülkeleri arasında kadın hakları konusunda, bu denli erken bir tarihte, kapsamlı ve açık bir şekilde harekete geçen ilk ve tek devletin Türkiye Cumhuriyeti olduğunu söyler. Özellikle, 1926'da İsviçre Medeni Kanunu'ndan ilham alınarak oluşturulan Türk Medeni Kanunu'nun kabulüyle birlikte kadınlarla erkekler arasındaki eşitsizliğin giderilmesi yönünde pek çok önemli adım atılmıştır. Devam eden yıllarda da, kadınları yurttaşlığa kabul eden ve onlara seçimlerde oy hakkı veren yasalar yürürlüğe koyulur. Ancak, Kandiyoti bu kazanımların Batılı feministlerin eşit oy hakkı için verdikleri mücadele sonucu haklarını kazanmalarından farklı bir örnek olduğunu da hatırlatır. Buradaki kazanımlar, mevcut iktidarın aydınlanma yanlısı seçkin üyeleri (erkekler) tarafından, "Batılılaşma" ve "muasırlaşma" ülküleri çerçevesinde gerçekleştirilmiştir (Kandiyoti, 2015: 74). Kadın ile erkeğin eşitliği noktasında yasalarca önemli adımların atılması bakımından Cumhuriyet dönemi kazanımlarının hakkının teslim edilmesi gerekir. Öte

yandan, modernleşme ülküsü çerçevesinde ideal Türk kadını tasarımının kadınları "özgürleştirirken" aynı zamanda baskıladığı ve kadın hareketi üzerindeki devlet kontrolünün bir noktadan sonra feminist kadınları hiçbir şey yapamaz hale getirdiği de yadsınamaz bir gerçektir. Cumhuriyet'le birlikte, kadın hakları konusunda yapılan düzenlemelerin, kadınlara tam anlamıyla bir özgürlük getirip getirmediği ve ataerkil düzenin baskısını üzerlerinden atan bir kurtuluş imkânının önünü açıp açmadığı hususu, günümüzde de halen tartışılabilirliğini korur.

Rejim değişikliğiyle birlikte Osmanlı Kadın Hareketi'nin varlığının görünürlük açısından arka planda kaldığı söylenebilirse de kadınlar aracılığıyla devamlılığının sağlandığını ve aktarımların gerçekleştirildiğini de yinelemek lazım. Aradaki bölünmeye rağmen Türkiye'deki kadın hareketinin öncül isimlerinin birikim ve deneyimleri ardıllarına miras kalmıştır. Bölünmeden bahsetmişken, kadın hareketi içerisinde yer alan ve her iki dönemi de yaşamış, önemli ve etkin bir isim olarak Nezihe Muhiddin'e de ayrıca değinilmesi gerekir. Yaprak Zihnioğlu, 2003'te yayımlanan çalışması *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*'nde kadın hareketindeki bölünmeyi ve Nezihe Muhiddin'in öncüsü olduğu girişimleri etraflıca ele alır. Nezihe Muhiddin'in öncülüğünde Cumhuriyet döneminin ilk siyasal parti teşebbüsü olan Kadınlar Halk Fırkası için 1923 yılında resmi başvuru yapılır. Bu başvuruda, kadınların siyasi, toplumsal ve ekonomik hayatta yer alacakları bildirilir. Yaprak Zihnioğlu, bu girişimde sunulanları "Türkiye'nin ilk feminist bildirgesi" olarak adlandırır. Yazarlardan ve düşünürlerden oluşan elliden fazla kadınlı birlikte dört yüz kadar da eylemci kadının katılımıyla hareket iyice büyür. Fakat hükümet bu başvuruyu, uzun bir süre beklettikten sonra hiçbir gerekçe göstermeden reddeder. Bu geri çevrilmeden sonra topluluk, tüzüğünden bir maddeyi kaldırıp "Birliğin siyasetle alakası yoktur" ibaresini koyar ve 1924'te Kadın Birliği adıyla kurulur. Topluluk, hükümetin hoşgöreceği şekilde bir program düzenler. Başlangıçta, hükümetle, resmi ideolojiyle

uyumlu bir çalışma yürüteceklermiş gibi görünselerde sonradan Kadın Birliği, henüz kadınlara siyasal hakları verilmediği halde Nezihe Muhiddin ve Halide Edip'i milletvekilliğine aday gösterir. Ne var ki bu hamle istenildiği gibi sonuçlanmaz. 1927 senesinde Türk Kadınlar Birliği ismiyle bir kongre düzenlenir ve Nezihe Muhiddin, orada toplanan tüm kadınlara siyasal haklar maddesinin geri alınması çağrısında bulunur. Ertesinde ise, Nezihe Muhiddin hakkında, seçimlerde usulsüzlük yapmak gibi gerekçelerle davalar açılır. Tüm bu yaşananlar onu ruhen çok etkiler, verdiği mücadeleye karşı görüldüğü muamele onda derin bir tahribat yaratır ve ruh ve sinir hastalıkları hastanesine kaldırılır. Zihnioğlu, birliğin yönetimini iktidara yakın cenahtan kadınların devraldığını ve bu devralış sonrasında 1935'te, Türk kadınlarına tüm hakları verildiğinden dolayı görevini tamamladığı yönünde bir açıklamayla birliğin kendisini fesh ettiğini belirtir (Zihnioğlu, 2003). Zihnioğlu'nun da burada belirttiği gibi bundan sonra artık kadın hareketi açısından sessiz bir dönem başlar. Nezihe Muhiddin gibi pek çok kadın derin bir suskunluk içine gömülür. Onun gibi pek çoğu kendilerini edebiyata adarlar. Seslerini edebiyat metinleri aracılığıyla duyururlar.

Türk Kadınlar Birliği'nin feshiyle birlikte açılan yeni dönemde kadın hareketi bir nevi askıya alınmıştır. Erkekgemen düşünce yapısı içinden bakıldığında gündemi işgal etmesi gereken başka öncelikler vardır; kadın hareketi gibi diğer oluşumlar bu öncelikli şeylerin yerine getirilmesi durumunda zaten işlevsiz kalacaktır. Bu öncelikler hayata geçirildiğinde "kadınların sorunları" da çözülecektir gibi yanlış bir düşünce eğilimi söz konusudur. Nezihe Muhiddin örneğinde olduğu gibi bazı kadınlar üzerlerinde hissettikleri baskı sonucu kenara çekilirken, bazıları sorunların devlet kanalı aracılığıyla çözüldüğü ve çözüleceği düşüncesini içselleştirirler. Bazıları da gittikçe güçlenen sol söylemin herkesin kurtuluğu ülküsüne kendilerini adarlar.

1950'li yıllarda da kadın hareketi çerçevesinde faaliyetlerde ve girişimlerde bulunulmuştur. Ezgi Sarıtaş ve Yalda Şahin'e göre, 1950'li yılların feminist tarih yazımında üzerinde fazla durulan bir dönem olmaması anlaşılır bir durumdur ve bu durum da sadece Türkiye'ye özgü değildir. Bu dönemin, 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve yaklaşık olarak bir yüzyıl süren feminist mücadele tarihiyle karşılaştırıldığında, günümüz feminist hareketine ilham verecek mücadelelerin gerçekleştiği bir dönem olmadığının altını çizerler. 1950'lerdeki kadın hareketi de kadınların bugün savunduğu çalışma hakkı, eşit ücret, siyasette kadın temsili gibi istekleri dile getirmiştir. Öte yandan, Sarıtaş ve Şahin'e göre, ataerkil ve milliyetçi söylemle iç içe geçmiş, eklektik bir kadın hareketi ağırlık kazanır. Bu eklemlenme, kurduğu farklı kadınlıklar yoluyla bazı kadınlar için özgürleşme alanları oluştururken aynı zamanda diğerlerini de dışlamıştır. 27 Mayıs darbesi, o dönem Türkiye'sinde ağırlık kazanan kadın hareketi tarafından coşkuyla karşılanır. Basın üzerinde artan baskıyla da ilişkili olarak, 1950'lerin sonlarına doğru ilerlerken daha fazla hükümet yanlısı bir yayın politikası izleyen *Kadın Gazetesi*, 27 Mayıs'ı "Varol Ordumuz Bizi Kurtardın" manşetiyle sahiplenmiştir. Darbenin hemen devamında Kadınlar Dayanışma Birliği, TKB, Kadın Haklarını Koruma Derneği ve Hemşireler Derneği, İstanbul Askeri Valisi Refik Tulga'yı tebrik ziyaretinde bulunurlar. 27 Mayıs öncesinde, hükümeti protesto mitinglerinde kadınlar ön saflarda yer alırlar ve bu mitinglerde polis şiddetine maruz kalan genç kadınlar Jeanne d'Arc olarak anılırlar. *Kadın Sesi*, hükümetin oligarşik yapısının, gericiliğe taviz vermesinin, aydınları ezmesinin darbeye ön ayak olduğunu söyleyerek darbeyi sahiplenir. Sarıtaş ve Şahin, 27 Mayıs 1960 darbesinin, Türkiye tarihi için olduğu gibi, kadın hareketi açısından da kendinden sonra gelen döneme işaret ettiğinin altını çizerler. Darbeden sonra TKB üyesi olan DP'li kadın milletvekilleri Yassıda'ya gönderilince, DP'li kadınların TKB üzerindeki etkisi de kırılır. 1960'larda güçlenen toplumsal muhalefetin içinde kadınlar daha aktif rol üstlenmeye başlarlar. Kısacası,

1950'li yılların kadın hareketinin, kadınların meslek hayatına, eğitime, siyasal ve toplumsal alana daha çok dâhil olması için gösterdiği çabalar, giderek artan sayıda işçi ve memur kadının çalışma hayatında verdikleri var olma çabası, toplumsal hayatın dinamiklerini ve dönemin aile yapısını değiştirmiş; 1960'lı yılların kadınları için yeni bir mücadele zemini hazırlamıştır (Saritaş ve Şahin, 2015: 627-628, 664). Saritaş ve Şahin'in bu yıllara dair yaptığı bu özet aslında, kadınların halen tarih sahnesinde olduğunu, tarihin etkin birer faileri olarak toplumsal olaylarda yerlerini aldıklarını da gösterir. Diğer taraftan, bu yer alışı feminist motivasyonların arka planda kaldığı, kadınların sorunlarına dair birincil önemdeki konuların gündemde olmayışı da ayrıca dikkat çekicidir.

1960'lı yıllarda Türkiye'nin içine girdiği siyasi ve toplumsal anlamda yaşanan değişimler feminist harekete bakıldığında bütünlüklü bir ele alışı zorlaştırır. 27 Mayıs darbesi, DP'nin kapatılması sonrasındaki toplumsal hareketlilikler, sol mücadelenin kazandığı ivme ve dünyada etkili olan 1968 toplumsal hareketleri ile feminist hareketin etkileri ortaya karmaşık bir tablo çıkarır. Tıpkı birinci dalga kadın hareketinde olduğu gibi dünyada ikinci dalga feminizm hâkim olmaya başlamışken Türkiye'de hareketin güçlenmesi için 1980'lere dek beklemek gerekmiştir. 1960'larda Batılı ülkelerde kadın hareketi tüm hararetiyle yaşanırken Türkiye'de özellikle 1960'ların sonu ve 1970'lerde sol mücadelenin içinde konumlanır. Kadınların hakları için verdikleri mücadelenin kazanımlarının, sol hareketin kurtuluşuyla, sınıf mücadelesinin başarıya ulaşmasıyla elde edileceğine dair bir inanç taşınır. Sol hareket içinden hareket eden kadın örgütlenmeleri ortaya çıkar.

İlerici Kadınlar Derneği'nin birçok ildeki örgütlenmesinde rol üstlenen ve 1970'li yılların sol politikasında aktif bir şekilde yer alan Emel Akal, *Kızıl Feministler: Bir Sözlü Tarih Çalışması*'nda tıpkı Batı'da olduğu gibi Türkiyeli kadınların da sosyalist

mücadelenin içinde olduklarını vurgular. Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası'ndan Türkiye Komünist Fırkası'na, Türkiye İşçi Çiftçi Sosyalist Fırkası'ndan Vatan Partisi'ne dek kadınların bu oluşumlarda üye ve sempatizan olarak bulduklarını belirtir. 1970'li yıllarda kadınlar, hem bu gibi oluşumlara katılırken hem de "ilerici, devrimci, emekçi" gibi sıfatları ekleyerek kadın örgütleri de kurmuşlardır. Bunların başlıcaları Devrimci Kadınlar Birliği, Devrimci Kadınlar Derneği, İlerici Kadınlar Derneği ve Emekçi Kadınlar Derneği'dir (Akal, 2011: 31-33). Emel Akal'ın dile getirdiği bu örgütlenmelerin yanı sıra, daha çok varlıklı kadınların gidip geldiği, ağırlıklı olarak yardımlaşmak ve hayırseverlik gibi motivasyonlara ev sahipliği yapan kadın örgütleri de olmuştur. Fakat bu iki farklı örgütlenmenin içindeki kadınlar arasında bir birlikten, bütünlükten söz etmek pek mümkün değildir. Sol hareket içinden feminist mücadeleyi yürütmeye çalışan, işçi ve emekçilerin yanında olmayı savunan kadınlar ile o dönemki Türkiye kadın hareketi içinde daha ağırlık kazanan ve yerleşik bir konuma sahip olan kadınlar arasında bir ilişki veya güçlü bir temas gerçekleşmemiştir. Esen Özdemir, yukarıda bahsi geçen İlerici Kadınlar Derneği'nin, esas olarak işçi mücadelesine katkı sağlamak amacıyla yola çıkmış olsa da yalnızca kadınlardan oluşan bir örgütlenme olmasının, kadınların kendilerine dair tartışabildikleri ve dayanışabildikleri alanlar yaratabilmesine ve kadınların feministleşmesine aracı olduğunu da söyler. Ayrıca, 1980 yılında güç kazanacak olan kadın hareketinin aktif üyelerinin bazılarının da eski İKD üyeleri olduğunu belirtir (Özdemir, 2016: 299). Emel Akal, feminizm üzerine tartışmaların ilk başladığı zamanlar kendini feminist olarak adlandırmakta direndiğini, öncelikle Marksist olduğunu belirtmekte takındığı ısrarcı tutumu dile getirir. Fakat, diğer pek çok Marksist kadınla beraber kendisinin de bir müddet sonra herkesin kurtuluşu ülküsü çerçevesinde şekillenen düşüncelerinin onları tatmin etmemeye başladığını ve salı günleri tüm Marksist kadınlar bir araya gelerek kadınların durumunu, sorunlarını konuşmaya başladıklarını belirtir. Akal, feminizmden neden korktuklarını da

bu süreçte sorgular. Bu korkunun arka planında o dönem kendilerine feminist oldukları yönünde getirilen suçlamaların da rol oynadığını ekler (2011: 18-19). Akal'ın bu sözlerinde, Batı'da radikal feministlerin dikkat çektiği sol politika içindeki erkekler tarafından kendilerine yönelik psikolojik baskıyı hatırlatan bir yön de vardır. Akal ve kadın arkadaşlarının Marksist kimliklerini feminist kimlikle kesintiye uğratmamak isteyişleri, içinde buldukları koşullar gözetilince gayet anlaşılırdır. Erkek dava arkadaşlarının gerisine düşme ve sol mücadelenin hem kadınların hem de erkeklerin davası olduğu inancının zedelenmesi kaygısı ve tabii ki "suçlanan" feminizme karşı bir refleks olarak mesafe alış, Batı'daki ikinci dalganın Türkiye'ye yirmi yıllık rötarlı gelişinin sebeplerini de kısmen ortaya koyar.

Türkiye'deki feminist hareket, ikinci dalganın önemli konu başlıkları etrafında örgütlenmeye, toplumsal cinsiyet mefhumunu daha çok sorunsallaştırmaya ve erkekegemen zihniyetin değiştirilmesi gerektiği yönündeki kararlı ve büyük adımları 1980'li yıllarla birlikte atmaya başlar. Bu yıllarda atılan en önemli adımlardan biri bilinç yükseltme faaliyetleridir. Batı'daki ikinci dalga kadın hareketinin özellikle radikal feministlerin gündemini oluşturan temel konulardan biri olan bilinç yükseltme Türkiye'de yansımalarını bulur. Diğer taraftan, "kişisel olan politiktir" önermesi de Türkiyeli feminist kadınların üzerine en çok eğildiği konular arasına girer. Özdemir, Türkiye'de feminist hareketin, 1970'lerde sol örgütler içerisinde aktif olarak yer alan ve birbirlerini tanıyan bir grup kadının evde, işyerinde ve sol örgütlerde kadın olma tecrübesi üzerine düşünmeye ve konuşmaya başlamalarıyla ortaya çıktığını söyler. Bu kadınlardan bazıları, üniversitelerdeki asistanların örgütlendiği ve dönemin önde gelen demokratik kitle örgütlerinden birisi olan TÜMAS'ın (Tüm Asistanlar Birliği) üyeleridir. Birliğin mensubu olan bu kadınlar, topluluktaki kadınlar ve erkekler arasındaki egemenlik ilişkisini keşfetmeleri ve bu ilişkiden kaynaklı yaşadıklarını paylaşma ihtiyacı duyarak ayrıca bir kadın grubu oluşturmuşlardır. Özdemir, birliğin

üyelerinden biri olan yazar ve çevirmen Gülnur Savran'ın, hareketin ortaya çıkmaya başladığı 1980 ile 1986'da gerçekleşen Kadınlar Dilekçesi eylemine kadarki süreci "ideolojik mayalanma dönemi" olarak adlandırdığını hatırlatır (Özdemir, 2016: 301-303). 1980 öncesinde toplumsal hareketlerdeki daha bütünlüklü, toplumun her kesiminin kurtuluşunu sağlamak gibi idealler peşindeki mücadeleler içinde eriyen kadın hareketi, kadınlar arasındaki küçük buluşmalar, ev toplantıları şeklinde bir müddet devam ettirilir. Nilüfer Timisi ve Meltem Ağduk, 1980 öncesinde her türlü farklılığın ve "özel çıkarlar"ın özel alana hapsedilip ortak çıkarlar çerçevesinde, yalnızca ortak bir geleceğe ilişkin kurtuluşun peşinde politik projeler üretildiğine değinirler. Onlara göre, 1980'lerden itibaren feminist kadınlar özel ve kamusal alan arasındaki büyük ayrımı politik mücadelenin içine alırlar (Timisi ve Ağduk, 2016: 13-14). Elbette bu durumun arka planındaki nedenlerden birisi "özel olan politiktir" sloganıdır ancak Timisi ve Ağduk'un dikkat çektiği nokta, bu sloganın Türkiye'deki alımlanışının Batı'daki gibi özel alanın belirleyenlerinin de kamusal alanı belirleyen eril iktidarlar olduğunun yanısıra, uzunca bir süre topyekûn kurtuluş mücadelelerinde, kadınların hak ve özgürlükleri için ayrıca dile getirmeye çalıştıkları şeylerin kamusal alana taşınan bu "ortak çıkarlar" kümesine dahil edilmeyip özel alana hapsedilmiş olmasıdır aynı zamanda. Bu tez çalışmasının bir önceki bölümünde Batı'daki feminist hareket ele alınırken ikinci dalga içinde yer alan kadınların, "yeni sol"dan erkeklerin kendileri üzerindeki psikolojik baskısından bahsedilmişti. Sol örgütlenmeler içinde, kadın sorunlarının ikincilleştirilmesi ve özel alana hapsedilmesi konusu da yine Batılı feministlerin tartışmaya açtığı, itiraz ettiği bir noktaydı. Timisi ve Ağduk'un sözlerinden yola çıkarak, benzeri bir durumun Türkiyeli feministler için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Tabii ki bu noktada, Türkiye'nin özgül koşullarını da gözardı etmemek gerekir.

Aksu Bora ve Asena Günel, 1980'lerde ivme kazanan kadın hareketinin, kadınların dergi ve kitap kulübü çevrelerinde, ev toplantılarında ve sonrasında evlerden taşıp kamusal alanda gerçekleştirilen bilinç yükseltme toplantılarında seyrettiğine değinirler. Tüm bu toplantılarda ideolojik ve politik bir birikimin gerçekleştiğini ve kamusal kampanyalara geçildiğini belirtirler (Bora ve Günel, 2016: 8). Özellikle, İstanbul ve Ankara kadınların düzenledikleri faaliyetlerin ve feminist harekete hız ve güç kazandıran gelişmelerin doğmasına ev sahipliği yapan iki önemli şehirdir. Timisi ve Ağduk, 1982 senesinden itibaren feministlerin bu şehirlerdeki oluşumlar aracılığıyla, düşüncelerini ve itiraz ettikleri noktaları kamuoyuna açıklama cesaretini göstermeye başladıklarına değinirler. Bu etkinlikler arasında en dikkat çeken ve Türkiyeli feministler üzerinde yüreklendirici bir etki yaratanı YAZKO'nun düzenlediği "Kadın ve Sorunları" adlı toplantı olur. Bu toplantı sonrasında pek çok feminist yazarın kitapları çevrilmeye, feminizmin Türkiye'deki seyri üzerine tartışmalar hız kazanmaya başlar. YAZKO'nun çıkartmakta olduğu haftalık gençlik dergisi *Somut*'ta bir sayfa tamamen kadınlara ayrılır ki bu, o dönem için oldukça kıymetli bir gelişmedir (Timisi ve Ağduk, 2016: 15). 1989'da 1. Feminist Haftasonu ve 1. Kadın Kurultayı gibi etkinliklerden sonra artık 1990'lı yıllarla birlikte kurumsallaşma dönemine geçilmiştir (Bora ve Günel, 2016: 8). Öte yandan, Bora ve Günel'a göre, 1990'larda girilen bu kurumsallaşma döneminin arka planında keşfetmenin ve heyecanın azalması, hem siyasi hem de ideolojik meselelerle yüzleşme etkili olmuştur. Türkiye'de siyasi atmosfer, muhalif düşüncenin geri planda kalması, siyasi gündeme dair etkinliğini yitirmesi ve sokaklardaki muhalif sesin kısılması gibi sebepler de kadın hareketi açısından kurumsallaşma yolunu açmıştır. Bora ve Günel, 1990'larla birlikte, 1980'li yıllardaki hareketin parçası olamamış kadınların, hem Kürt kadınlarının hem de İslami çerçeveye angaje olarak feminizmi sürdüren kadınların da feminist talepler geliştirerek bu talepler doğrultusunda örgütlenmeye başladıklarını eklerler. Diğer taraftan, bu yıllarla birlikte

bir ie kapanmaya da gidilmiştir. Bora ve Günal'a göre, bu ie kapanmanın arka planında hareketin "yaşlanması", 1980'li yıllardaki öncüllerin ortak çalışmalar esnasında yaşadığı hayal kırıklıkları gibi deneyimler ve siyasi iktidara dair açmazlar yatmaktadır. Fakat tüm bunlara rağmen, geçen feminist kadınlar için yeni bir alan da açılmıştır. Üniversitelerde Kadın alışmaları Bölümleri ortaya çıkmıştır (2016: 8-10). Böylece, yukarıda isimleri anılan öncül feminist kadınların hem sahadaki kazanımları hem de entelektüel anlamda bıraktıkları miras sayesinde, akademi içinde bu tez çalışması gibi pek çok feminist çalışmanın da n açılmıştır.

Bu dönemde pek çok feminist kadın dergisi de yayın hayatına başlamıştır. İlk örneklerden biri olan Duygu Asena'nın kurduğu ve baş editör olarak görev aldığı *Kadınca*'nın ilk sayısı 1978 gibi erken bir tarihte yayımlanır. *Kadınca*'dan on yıl sonra 1988'de *Kaktüs*, 1995'te *Pazartesi* ve 2006 yılında da *Amargi* dergisi ilk sayılarını çıkarmaya başlarlar.

Kadınların on dokuzuncu yüzyıl ve özellikle yirminci yüzyılda verdikleri mücadeleler sonucu elde ettikleri kazanımlar sayesinde erkekegemen toplumsal düzende kırılmalar yaratılmaya başlanarak, kadının özgürleşmesi ve cinsiyet eşişsizliği konusunda epeyce yol kat edilmiştir. Bu durum özellikle, yirmi birinci yüzyılın ikinci yarısından sonra 1960'lı yıllarda feminist hareketin daha da güçlenip hız kazanmasıyla birlikte artmıştır. Türkiye'de de gecikmeler ve aksamalar yaşanmasına rağmen toplumsal düzenin kadınlar lehine değiştirilmesi ve dönüştürülmesi yönünde kadınlar tarafından yoğun bir mücadele verilmiştir. Diğer yandan, yine de günümüzde halen, tüm bu kazanımlara rağmen kadınlar ikincil konumda bırakıldıkları alanlar konusunda savaş vermeye, siyasette ve toplumsal hayatta daha fazla söz sahibi olabilmek için çaba göstermeye, eril söylemi yıkıp eşişliki bir söylem inşa etmeye; özel alan içine hapsedilen mahrem diye üstü örtülen, "kutsal aile kurumu" atısı altında kadınlara

yönelik sergilenen her türlü ayrımcılığı ve erkek şiddetini ortadan kaldırmaya yönelik mücadelelerine devam etmektedirler.

3. 1980 Öncesinde Türkiye'deki Edebiyat Ortamında Kadınlar

Çalışmada analiz edilecek olan metinlerin ortaya çıktığı dönemde ve öncesinde nasıl bir edebiyat ortamı olduğuna, bu metinleri oluşturan siyasi, toplumsal ve kültürel dinamiklere de bakmak gerekir. Edebiyattaki hâkim anlayışları, edebi akımları, yön veren edebi düşünce şekillerini ve en önemlisi edebiyat dünyasında kadın ve erkek yazarların konumlarını, bu konumlara gösterilen ilgi ve itibarı da göz önünde bulundurmak lazım ki daha sağlıklı bir değerlendirme yapılabilsin. Bu amaçla, hem Geç Osmanlı'dan itibaren 1980'e kadarki dönemin edebiyat ortamının genel atmosferine hem de kanon oluşturma girişimlerine yer verilecektir. Böylece analiz için seçilen eserlerin yazarlarının, bu eserleri yaratma sürecinde nasıl bir hâletiruhiye içinde oldukları ve eril bir edebiyat anlayışının hâkim olduğu edebiyat ortamında seslerini nasıl ve ne şekilde duyurdukları da anlaşılmaya çalışılacaktır.

Toplumsal düzenin eril hiyerarşik yapılanması, kadınların ikincil konumlara hapsedilmesi, onlara erkekegemen zihniyet yapısı içinde şekillenmiş cinsiyet rollerinin dayatılması edebiyatta da tezahür eder. Hem kadınların yazar olarak konumlarının şekillenmesinde hem de edebiyat metnilerindeki kadın karakterlerin temsillerinde ezici bir biçimde eril zihniyetin hâkim olduğu görülür. Ön plana çıkan, edebiyata şekil verdiği söylenen isimlerin neredeyse tamamı erkeklerdir. Başyapıt diye adlandırılan metinlerin büyük çoğunluğu da yine erkeklerce kaleme alınmıştır. Beklendiği üzere, bunca erkegegemen bir edebiyat anlayışı içerisinde kadın karakterler de son derece kısır bir anlayış içinden temsil edilirler. Kadınlara biçilen kalıp rollerin ötesinde örneklere rastlamak nadiren karşılaşılan bir durumdur.

Hatice Meryem, hâkim olan bu eril edebiyat anlayışını özetleyen nitelikteki bazı örneklere değnir. Meryem, 17. yüzyılda yazılmış bir meddah hikâyesinden bahseder: *Hançerli Hanım Garibe-i Hikâyesi*. Kitapta iki kadın tipi vardır. Bunlardan biri Hançerli Hanım'dır, diğeri de bir cariyedir. Hançerli Hanım, âşık olduğu genç adamla arasına giren cariyesini Beykoz taraflarındaki yılanlı bir ormana atacak kadar gözükara bir kadındır. Cariye ise gözüyaşlı diye tabir edilen, masum bir kadındır. Meryem, bu iki kadın tipinin Tanzimat dönemi romanlarında sıklıkla karşılaşılan örnekler olduğunu belirtir. Dönemin yazarları -ki toplumu şekillendirme motivasyonu ile hareket etmektedirler- cariyeye karakterini sadakat ve fedakârlık gibi erdemlerle yüceltmeyi, Hançerli Hanım'ı ise şeytani özelliklere sahip olarak gördüklerinden aşığılamayı tercih etmişlerdir. Bu metindeki kadın tiplerinin benzeri olan iki meşhur karakter daha vardır: Bunlar, Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki Mahpeyker ve Dilaşup'tur. Öte yandan, Meryem Cumhuriyet döneminin hemen öncesi ve sonrasındaki kadın tipini de Tanzimat dönemindekilerle karşılaştırarak anlatır. Tanzimat döneminde evine, kocasına sadakat gösteren ve fedakârlıkta bulunan cariyeye kadın Cumhuriyet döneminde, bu duyguları topluma yöneltir. Toplumu ilerletmeye ve eğitmeye çabalar. Bu dönemki yazarlar, kadınları Meryem'in deyişiyile, tıpkı bir Batılılaşma ajanı gibi tasarlarlar. Ev içinde yaşayan, Avrupa adabına uygun bir şekilde akşamları çocuklarına kitap okuyan, yemek sofrası ve salon görgüsü öğreten, yurt sevgisi aşıl原因 kadın tipleridir bunlar (Meryem, 2013: 67-68). Hâkim olan bu anlayışı kıran, kırmaya çabalayan örnekler de ortaya koyulmuştur. İlk dalga kadın hareketinin öncü isimleri bu bilinci kurmaca eserlerine de taşımıştır. İlk örneklerden bazılarını örgütlü kadın hareketi savunucularından, Türk Kadınlar Birliğı genel başkanı Nezihe Muhiddin ve aynı birliğın genel sekreteri Şukûfe Nihal Başar gibi isimler ortaya koyarlar. Hem Nezihe Muhiddin hem de Şukûfe Nihal Başar, ağırlıklı olarak 1930'lar ve 1940'larda eserler yazmışlardır.

Yaprak Zihnioğlu'nun *Kadinsız İnkılap*'ta da değindiği üzere, özellikle Nezihe Muhiddin, daha özgürlükçü bir kadın hareketinden yana olmasından ve bu yönde girişimlerde bulunmasından, muhalif bir duruş sergilemesinden dolayı pek çok karalama kampanyasına maruz kalmış ve kadın hareketi adına hiçbir şey yapamayacak kadar etkisiz kılınmıştır (Zihnioğlu, 2003). Bu atmosferde iki isim de kendilerini edebiyata vermişlerdir. İki isim de geride yirmiye yakın edebiyat metni bırakmıştır. Zihnioğlu, Nezihe Muhiddin'in bir çeşit "suskunluk dönemi" içine girdiğini ve bu dönemde evinde yakın arkadaşlarıyla bir araya gelip çay toplantıları yaptığını ve roman yazarak geçimini sağlamaya çalıştığını belirtir. Yazarın, Türkiye'nin tarihinden silinmeye çalışılmış olduğunu; yeni nesillerin onu tanıyıp bilmemesi için gerçekleştirilen tarih yazımı çalışmaları yapıldığını söyler (2003: 259). Tanıl Bora da, Nezihe Muhiddin'in bir beyanatında kendisinden önceki dönemlerde ağırlıklı olarak kadınların "şefik kalbi"nden bahsedildiğini ve artık "kadının dimağıyla" hareket edeceğini söylemiş olmasına dikkat çeker (Bora, 2017: 764). Bu üzerinde durulması gereken bir ayrımdır; çünkü, Nezihe Muhiddin bu sözleri, Batı'da birinci dalga kadın hareketi içindeki Mary Wollstonecraft gibi isimler tarafından, kadınların yumuşak kalpliliğine, itaatkârlığına, tavizkârlığına yapılan vurgular üzerinden onların sadece duygusal özelliklerle özdeşleştirilmesine getirilen eleştirilerin ağırlık kazandığı bir dönemde söylemiştir. Nezihe Muhiddin'in duygular yerine rasyonelliğe vurgu yapması da bu açıdan önemlidir; Batı'daki hareketin Türkiye'deki izdüşümleri olarak yorumlanabilecek bir örnektir.

Tanıl Bora, Nezihe Muhiddin'in, kendisine siyaset yapma imkânı bırakılmayınca düşüncelerini romanlarına taşımaya başladığını ve bu eserlerde kadınların maruz kaldığı maddi ve psikolojik şiddeti karamsar bir anlatımla dile getirdiğini söyler. Bora, Şukûfe Nihal'in de, toplumsal düzen yüzünden muzdarip olan kadınların durumuna yönelik düşüncelerini ve aslında bir anlamda yarım kalan "dava"yı romanlarında sürdürdüğünü

belirtir (2017: 764). Bu dönemin aydın kadınları, üzerlerinde hissettikleri tüm baskı ve değersizleştirici eyleme karşın, bir şekilde kendilerine, kendilerini ifade edebilecek alanlar yaratmayı bilmişlerdir; bunun en büyük göstergesi de edebiyat olmuştur.

Dönemin diğer önemli bir ismi ise, ülke edebiyat tarihinde "ilk kadın romancı" olarak anılan ve bu tez çalışmasının kadın hareketinin Türkiye'deki seyrine bakıldığı bölümünde de değinildiği gibi erken dönem kadın hareketi açısından başlıca figürlerinden olan Fatma Aliye'dir. 1862 yılında doğan Fatma Aliye, Osmanlı'nın ileri gelenlerinden Ahmet Cevdet Paşa'nın ve Advıye Rabia Hanım'ın kızıdır. Kendisi gibi kız kardeşi Emine Semiye de yazar ve döneminin kadın hareketi içerisinde yer almış önemli isimlerdendir. Ahmet Mithat Efendi'nin 1895'te yayımlanan *Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu*'nun (*Bir Muharrıre-i Osmaniye'nin Neş'eti*) günümüz Türkçesiyle yeniden kitaplaştırılmasına aracı olan çevirmen Bedia Ermat, Fatma Aliye'ye dair pek bilinmeyen bilgiler paylaşır: 1890 yılında İstanbul'da George Ohnet'nin *Volonté* isimli metninin çevirisi *Meram* adıyla yayımlandığında, kitabın çevirmeni olarak "Bir edibe" yazılır. Bu durum bir hayli dikkat çeker, bu çeviri ve çeviriyi yapan kişi üzerine tartışmalar çıkar. Sonunda kitabın çevirmeninin Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı Fatma Aliye Hanım olduğu öğrenilir. O tarihten sonra Fatma Aliye, "*Meram* Mütercimi" olarak ünlenir ve yazdığı pek çok metnin altına "*Meram* Mütercimi" diye imzasını atar. Zekâsı ve öğrenme isteğiyle ailesinin dikkatini çeken Fatma Aliye özenli bir eğitim sürecinden geçirilir. Öğretmenleri arasında yazar ve gazeteci Ahmet Mithat Efendi de vardır. Daha sonra Ahmet Mithat ona "manevi kızım" diyecek ve çok yakın bir ilişki kuracaklardır. Öyle ki, zekâsına ve yeteneklerine hayran olduğu Fatma Aliye'nin bir yazar ve düşünür olarak kendisini nasıl yetiştirdiğinin hikâyesini anlatan *Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu* adlı metne hayat verecektir (Ermat, 2011: 5-6). Fatma Aliye 1936'da öldüğünde geriye, onlarca roman, makale ve çeviri bırakır. Bunlardan biri de,

Ahmet Mithat Efendi ile beraber kaleme aldığı *Hayal ve Hakikat* (1891) adlı romandır. Kitap, ne yazık ki, "Bir kadın ve Ahmet Mithat" imzasıyla yayımlanır.

Fatma Aliye'nin emek verdiği metinler üzerinde isminin yer almaması, onun yerine yukarıdakine benzer sıfatların kullanılması aynı zamanda kadınların edebiyatta ya da daha genel bir bakış açısıyla yazma faaliyetinde ne denli dışlandığının, çifte standartlı bir muamele gördüklerinin de göstergesidir. Berna Moran, yazarlığın bir erkek işi ve yaratma işinin erkeğe has bir özellik olduğu yönündeki inancın hâkim olduğu bir dönemde, kadının eser ortaya koymaya çalışmasının yakışsız bir durum olarak görüldüğünü belirtir. Dahası, kadının bu girişimi doğaya da karşı çıkmak, bir çeşit suç işlemek şeklinde yorumlanmıştır. Moran, bu duruma, kadının yazarlığa kalkışmasına duyulan tepkiyi gözler önüne seren bir örnek verir: Peyami Safa'nın yazdığı 1933 tarihli *Bir Tereddütün Romanı*. Bu romanda ana karakter Peyami Safa'yı temsil eden bir yazardır ve bu yazar, edebiyata meraklı kitap çevirmeni kadın karaktere, kadınların yazıyla yaratma işini asıl sahiplerine yani erkeklere bırakıp anne olmalarını, kalemiyle değil rahmiyle yaratma sürecine katkı sağlamaları gerektiği öğütünde bulunur. Moran, bu sahnede karakterin anlatmak istediğini, erkeğin ya baba olması -penisiyle çocuk yapmalı- ya da sanatçı olup doğum sancısı çekercesine ruh sancısı çekerek kalemiyle yaratması gerektiği şeklinde yorumlar (Moran, 2016: 257-258). Moran'ın bu aktarımı ve yorumu, dönemin popüler erkek yazarlarındaki erkeklik yanılısamasını; başka deyişle, bu yazarların erkekliğe atfettikleri "yüce" anlamları ve kendilerini kadınlar karşısında konumlandırma noktasında ne denli rahatsız edici bir cüretkârlık sergilediklerini de gösterir.

Değinilmesi gereken önemli bir isim de Suat Derviş'tir. 1900'lerin başlarında dünyaya gelen yazar, hem Geç Osmanlı hem de Erken Cumhuriyet döneminin önemli tanıklarından biri olarak, 1920'lerin başından itibaren sayısız edebi eser ortaya

koymuştur. Attila Dorsay, Derviş'i Türkçe modern edebiyatın ilk ve nc kadın yazarlarından biri olarak anar ve yazarın romanlarında toplumun alt sınıfına mensup kadınları çok başarılı bir biçimde tasvir etmiş olmasından bahseder. Bu eserleri arasında en bilineni ve ilgi göreni 1940'ların başlarında popüler bir gazetede tefrika edilen *Fosforlu Cevriye*'dir. Dorsay'a göre, Cevriye, döneminin koşulları göz önünde bulundurulduğunda çok ilerici bir karakter örneğidir ve ilk defa, yan karakterler arasında yer alan "fahişe figürü" ana karakter olarak sunulmuştur (Dorsay, 2016: 5-6). Fatmagül Berktaı, Suat Derviş'in "kadın olmaktan utanmıyorum, yazar olmakla da iftihar ediyorum. O unvan benim yegne servetim, biricik iftiharım ve ekmeğimdir," sözlerini anarak yazarın her fırsatta 16 yaşından itibaren yaşamını yazı yazmakla kazandığını dile getirmiş olmasını hatırlatır. Öyle ki, Derviş, bir toplantıda kendisini "Türkiye Komünist Partisi Genel Sekreteri Reşat Baraner'in eşi" diye takdim edenlere sinirlenir ve ayağa kalkıp onlara "Hayır, ben yazar Suat Derviş!" der (Berktaı, 2018: 205). Suat Derviş, hem yazı hayatıyla hem de sergilediği bu kendinden emin tavrıyla edebiyat tarihinin özgün yazarlarından biri olduğunu gösterir.

Ayşegül Yaraman, Türkiye'de kadın statüsünün dönüşümünün, geçmişten günümüze bir bakışla anlamını yitiren küçük zamansal kaymalarla da olsa dünyadakine benzer bir çizgi izlediğini belirtir. Öte yandan, bütünsel değerlendirildiğinde en belirgin farkın, iki kadın hareketi dalgası arasında suskunluk döneminde ortaya çıktığının da altını çizer: Batı'da 1960'lı yıllarda başlayan kültürel tabanlı farklılıklara rağmen eşitlik mücadelesi, Türkiye'de 1980'lerin ikinci yarısında hareketlilik kazanmıştır. Bununla birlikte, Yaraman'a göre, bu yaklaşık yirmi yıllık süreçte, Türkiye'de kadınlar tam bir suskunluk içinde de olmamışlardır (Yaraman, 2015: 36). Yaraman'ın bıraktığı noktadan, Beyhan Uygun Aytemiz; 1960'lı yıllarda canlanan feminist hareketin edebiyatın alanına da yansımalarının sonucunda Marksizm, psikanaliz, dilbilim gibi çeşitli disiplinlerle ilişki kuran feminist eleştiri geleneğinin disiplinlerarası, oğlcu yapısıyla erkekegemen

edebiyat geleneğinin yarattığı ve yaygınlaştırdığı kadın ve erkek imgelerininin çözümlemesinde önemli adımlar atılmasını sağladığına değinir. Bununla birlikte, kadınların edebiyat tarihi içindeki yerlerinin, edebi gelenekle kurdukları ilişkinin saptanması ve kadına özgü edebi geleneğin ortaya çıkarılması yönünde de gelişmeler sağlandığını ekler (Aytemiz, 2016: 65). Benzeri bir yerden konuşan Tanıl Bora da, 1960'lardan itibaren gelişmeye başlayan bir kadın edebiyatı olduğunu söyler ve bunun da hâkim edebiyat anlayışının yarattığı kadınlık imgesiyle meselesi olan eleştirel bakış açısını genişletirken okurları kadın hareketinin ikinci dalgasının gündemine hazırlamaya başladığını belirtir. Bora, bu yazarlar arasında Sevim Burak, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil, Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Füzûzan, Peride Celal ve Tezer Özlü gibi isimleri sıralar (Bora, 2017: 774). Burada referans gösterilen bu üç ismin düşüncelerinin ortaya koyduğu gibi feminizmin edebiyattaki seyrinin farklı olduğunu tekrar yinelemek gerekir. Edebiyat bir direniş, bir karşı koyma aracı haline gelmiştir. Aynı zamanda iki feminist dalga arasındaki dönemin sesi olmuştur. Deniz Kandiyoti, yazı yazmanın başlı başına bir direniş aracı olduğunu belirtir ve örneğin Sevgi Soysal'ı Türkiye'de militarizmin ve egemen toplumsal cinsiyet rejiminin eleştirisinde bir öncü konumunda görür (Kandiyoti, 2015: 353).

Görüldüğü gibi, Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet dönemi kadın yazarlarından bazılarının eserlerinde kadın hareketinin yansımalarını taşımalarına benzer şekilde onlardan sonraki kuşaklar arasında da feminizmi edebi metinlere taşıyan yeni isimler sahneye çıkmıştır. Bu isimlerin başlıcaları olarak Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Leylâ Erbil, Füzûzan, Nezihe Meriç, Tezer Özlü, Sevgi Soysal sayılabilir. Bu yazarların devamında Peride Celal, Pınar Kür, Selçuk Baran ve Tomris Uyar gibi isimlerle de çerçeveyi genişletmek mümkün olabilir.

Edebiyatta bıraktıkları izin öneminden dolayı Tezer Özlü, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Fûruzan ve Sevim Burak'ı özellikle ele almak gerekir. Yeni bir edebiyat anlayışının önünü açmışlardır -o dönemde hâkim olan toplumsal gerçekçilik dalgası, kemikleşmiş edebiyat anlayışı göz önünde bulundurulduğunda bu inkar edilemez bir yeniliktir-. Öte yandan, ele aldıkları konular itibariyle anaakım edebiyat geleneğinin dışına çıkıp kendilerine yeni bir alan açmışlardır. Ataerkil toplumda kadın olmanın sıkıntılarını eserlerinde istikrarlı bir şekilde işlemişlerdir. Kadın temsillerinde kalıpları yıkan örnekler ortaya koymuşlardır.

Edebiyat düzleminde yaşanan başka gelişmelerin olduğunun da altını çizmek ve bu gelişmelerin, kadın yazınındaki yeniliklerin arka planında rol oynamış olabileceğini de eklemek gerekir. Bu gelişmeler arasında kuşkusuz en önemlisi hem siyasal atmosfere hem de dönemin hâkim edebiyat paradigması olan toplumsal gerçekçiliğe bir tepki olarak vücut bulan 1950 kuşağı öykücüleridir. 1950-1960 yılları arası, Türkiye açısından siyasette önemli gelişmelerin yaşandığı bir zaman dilimidir. CHP'nin yirmi yedi yıllık tek başına iktidar döneminden sonra Demokrat Parti iktidara gelmiştir. DP hükümeti, Türkiye'nin CHP iktidarı dışındaki ilk iktidar deneyimidir. Hem ekonomide hem de kültürel alanda ve gündelik hayatta kapsamlı bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu hareketli yılların etkilediği alanlardan birisi de edebiyat olmuştur. "1950 kuşağı öykücülerini" diye anılan yazar-aydın topluluğunun bu durumdan yoğun biçimde etkilendiği gözlemlenmiştir. Başka deyişle, 1950 kuşağı öykücülerini aslında, bu yılların etkisinin bir sonucu olarak okunabilir.

Edebiyattaki bu kırılmaların ortaya çıkışındaki siyasal ve toplumsal olaylara biraz daha yakından bakmak gerekirse: DP'in iktidara gelişiyle Türkiye durgun bir dönemden hareketli bir döneme geçiş yapmıştır. DP, ilk olarak "ülkenin kalkınması" ülküsüyle yola koyulur ve liberalleşme yolunda daha önce atılan adımlara sürat

kazandırır, yürütülen liberalleşme politikalarının genişletilip yayılması yönünde çalışmalar başlatır. Bu yıllarda siyaset anlayışından ekonomiye, kültürden gündelik hayata dek uzanan önemli kırılmalar ve dönüşümler yaşanmıştır. Devletçi-korporatist ekonomi anlayışından bireysel teşebbüsün önünü açan, rekabet ortamını doğuran, kapitalist dünya ekonomisine eklenmenin ilk adımlarının atıldığı yeni bir ekonomik döneme girilmiştir. Feridun Cemil Özcan, DP'nin güçlü bir popülist söylem etrafında topladığı toplumsal koalisyonun, savaş dönemindeki politikalarından sıkıntı çekmiş veya kendine yönelik bir tehdit olarak görmüş kesimlerden oluşmuş olduğunu belirtir. Savaş yıllarında ekonomik maliyetler ağırlıklı olarak, orta ve küçük köylü ile ücretli kesim üzerine yüklenmiştir. Ancak, ABD'nin SSCB'nin komşusu olan Türkiye'ye yönelik stratejik amaçlı yardımlarından bir kısmı tarım alanına olunca ve tarımda makineleşmeye gidilince toprak sahiplerinin insan gücüne olan talebi azalmıştır ve işsiz kalan köylü de mecburen alternatif arayışına girerek şehirlere göç etmiştir (Özcan, 2015:39). Tanıl Bora ve Kerem Ünüvar, tek parti iktidarının sona erişiyile, Türkiye'deki siyasi düşünce dünyasının da bir miktar rahatlamaya yol açmış olabileceğine değinirler; ancak, her türlü muhalefete karşı şiddetli bir iktidar geleneğinin devam ettirilmesinin düşünce ortamına da yansıdığını eklerler. Öte yandan DP iktidarı, Türk sağının bütün kollarının fikrî anlamda ortaya çıkma dönemidir. 1960'lı yılların İslamcı ve milliyetçi akımları, bu dönemde filizlenir. Bora ve Ünüvar'a göre, anti-komünizm de dönemin "resmî ve millî ideolojisi"dir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, uluslararası konjonktürün gerektirmesiyle çok partili rejime geçilirken, demokrasinin sınırları dar tutulmuştur. Demokrasi ve özgürlük, komünizm tehlikesine karşı, ondan koruyacak bir değer olarak meşrulaştırılmıştır (Bora ve Ünüvar, 2015: 159-160). Kısacası, Bora ve Ünüvar'a göre, 1950'ler sol fikriyat açısından ciddi bir bastırılma dönemidir. DP döneminde, özellikle de 1951 yılında yaşanan iki olay bu bastırılmışlığı ve suskunluğu pekiştirir. İlki TKP'ye dönük 1951 tutuklamalarıdır. İkincisi ise Nâzım Hikmet'in Türkiye'den ayrılmasıdır

(2015: 170-172). Bora ve Ünüvar, 1950'li yıllarda edebiyat tartışmalarının sol düşünceyi ikame ettiğinin altını çizerek. *Pazar Postası* ve özellikle *Ufuklar/Yeni Ufuklar* dergileri, edebiyat ürünleri ve edebi denemeler üzerinden, sol fikirlere alan açmıştır. Fakat bu yayınlar da anti-komünist ideolojiden paylarını almışlar, sürekli olarak bunun baskısını üzerlerinde hissetmişlerdir (172). 1950'li yıllardaki hareketli ve tartışmalı ortam içinde yenilikçi eğilimlere sahip sanatçıların vardığı en önemli aşama “üslupta kişisel özgürlük”tür (Ödekan'dan aktaran Dirlikyapan, 2007: 130). Jale Özata Dirlikyapan, Zeynep Yasa Yaman'ın şu sözlerini, 1950'li yılların genel olarak sanatta, özel olarak resimde yeni bir dönemin başlangıcı olduğuna işaret sayar: "1923-1950 modernizmine karşılık 1950'li yıllar, Türk sanat ortamında köktenci bir başkaldırı ve bireysel bir karşı duruş isteğinin süreci olarak değerlendirilebilir." Devamındaysa Dirlikyapan, Yaman'ın şu sözlerine yer verir: "1950'lerle başlayan sanatsal çeşitlenme, artan kişisel sergiler, gündemi belirleyen 'soyut/non-figüratif' tartışmaları, sanatçılara ilk kez gelenekle bir başka biçimde hesaplaşma, geçmiş kültürleri gözden geçirme, yeni bir gözle değerlendirme olanağı vermiştir" (Yaman'dan aktaran Dirlikyapan, 2007: 130-31).

Genel olarak 1950'lerin edebiyat ortamının iki ana çizgiden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu iki çizginin ilki toplumsal gerçekçilik diğeri ise modernizmdir. 1950'lerde artan sanayileşme, tarım alanında makineleşmeyle birlikte köyden kente hızlı bir göç dalgası başlamıştır. Bu göçlerin toplumsal anlamda pek çok sonucu olduğu gibi edebiyata da yansımaları olmuştur. Köy romanlarında bir artış gözlemlenmiştir. Köyün gerçeğini, öncül yapıtlarda anlatılanlara kıyasla daha gerçekçi yansıtan kitaplar ortaya koyulur. Aslı Uçar, bu dönemde, toplumcu gerçekçiliğe dair fikirlerin henüz yeni ortaya çıkmaya başladığının görüldüğünü söyler. Ciddi bir terminoloji karmaşası vardır. Pek çok tanım, anlamı tam olarak bilinmeden veya neye hizmet ettiği net bir şekilde anlaşılmeden kullanılır. Bunlar arasında: "Davalı edebiyat", "güdümlü edebiyat", "gönüllü edebiyat", "bağlanmış-tutulmuş edebiyat", "aktif

realizm", "sosyal realizm" sayılabilir. Özellikle de "güdümlü edebiyat" ifadesi tartışma konusu olmuştur. 1950'ler Türkiye'sindeki bu terminolojik karışıklığın altında toplumcu gerçekçilikle ilgili kuramsal kaynakların azlığı yatmaktadır (Uçar, 2015: 474-475). Bu tartışmaların yapıldığı sıralarda tıpkı diğer sanat dallarında da olduğu gibi edebiyatta modernist bir dönüşüm gerçekleşir. Tanzimattan bu yana hâkim olan, edebiyatın toplumsal yarar sağlaması düşüncesi yıkılmaya başlamıştır. Bireysel konulara da yer açılması, estetiğe de önem verilmesi gerektiği ya da en azından bunu yapmak isteyenlere imkân tanınması yönünde açılımlar gerçekleştirilmiştir. Sait Faik Abasıyanık ile başlayan bu modernist dönüşümün önemli isimleri Vüs'at O. Bener, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Demir Özlü, Orhan Duru, Erdal Öz, Onat Kutlar, Adnan Özyalçınar, Feyyaz Kayacan, Özcan Ergüder ve Yusuf Atılgan gibi yazarlardır. Bu isimler daha sonraları 1950 kuşağı öykücülerini olarak anılacak olan kalem erbaplarıdır. Nezihe Meriç ve Leylâ Erbil de bu isimler arasındadır. Özellikle, Leylâ Erbil'in öfkeli ve hayli yenilikçi tutumu bu kuşak yazarları arasında onu farklılaştırmaktadır.

Bu yeni biçim arayışında olan, kendilerinden önceki hikâye geleneğini yıkan yazar topluluğunu anlamak açısından Georgiy Valentinoviç Plehanov'un şu sözleri önemlidir: "Sanat için sanat eğilimi, sanatçılarla onları saran toplumsal çevre arasındaki uyumsuzluğun bulunduğu yerde çıkar". Uçar, Plehanov'un bu sözlerinden hareketle, Plehanov'a göre biçimciliği belirleyen tarihsel koşullardan en önemlisinin, sanatçının içinde bulunduğu toplumla uyumsuzluğu olduğunu belirtir. Çağdaş kent hayatında bireyin yalnızlaşması ve topluma yabancılaşması modernist eserler ortaya koyan pek çok yazarın ana izleğidir. Bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşmasına koşut olarak, kullandığı dil de diğerleriyle anlaşmasına imkân tanıyan bir araç olmaktan çıkıp sözdiziminin sınırlarını ve yerleşik kalıpları zorlamaya başlar. Bahsi geçen bu yapıtların çoğu, bireyin kapitalist burjuva düzeniyle uyumsuzluğu ve bu düzene karşı bireysel başkaldırısı özgün bir dil kullanımı ve deneysel anlatı teknikleriyle ortaya koyulur. Tüm

bunlardan hareketle, bu dönemki yazarların birçoğunun ortaya koydukları aslında DP iktidarıyla uyumsuzluğun ötesinde, kapitalist burjuva düzeninin şeyleşmiş toplumsal ilişkilerine yönelik bir başkaldırıdır (Uçar, 2015: 482). 1950 Kuşağı Öykücüleri, DP iktidarı dönemi Türkiye'si'nin giderek kapitalist sisteme eklenmiş bir düzenin hâkim olmaya başlaması karşısında yukarıda bahsedilen edebiyata yansıyan başkaldırı örneğinde olduğu gibi, yerleşik bir hal alan bu burjuva düzeni içerisine girmeyerek bohem yaşam biçimini tercih ederler. Bu düzene dâhil olmak istemezler ve sıklıkla bir araya gelerek edebiyat eksenli sohbetler ederler. Bu sohbetlerin yapıldığı mekânlar önemlidir. Kimi zaman içlerinden birisinin evine, kimi zamansa kentin farklı farklı ama daha kendi halindeki kafe-bar ve meyhanelerine giderler. Zaman geçtikçe buralarda yapılan edebiyat sohbetleri derinleşir ve bu sohbetlerin getirisi olan birikimler dergilere ve kitaplara taşınır.

Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kiran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* isimli kitabında 1950 kuşağı öykücüleri üzerine kapsamlı bir çalışma ortaya koyar. Dirlikyapan, Adalet Ağaoğlu'nun 1950 kuşağı yazarlarının içinde bulunduğu ortamı ve giriştikleri sorgulamaları şöyle anlattığını aktarır:

Onlar, tek partiden çok partili döneme geçişin içine düşmüş bir kuşağın üyeleri. Ayrıca, kentleşmenin başlangıcı içine de. "Ben kimim? Benim kimliğim ne? [...] Sorgulamanın itici unsurları ise, dural, kendi içine kapalı köy değil, değişimi bütün çarpıcılığıyla yansıtan kentlerdir. O yıllarda yirmili yaşlarını sürmekte olan yenilikçi edebiyatçılar için, bir araya gelip tartışmayı olanaklı kılan mekânlar genellikle meyhaneler olmuştur. [...] Meyhanelerin veya "içkili ev toplantıları"nın, dönemin edebiyat ortamında sadece rahatlamaya ve hoşça vakit geçirmeye yönelik basit bir "gece yaşantısı" işlevi görmediği hemen anlaşılır (Dirlikyapan, 2007: 21-35).

Dirlikyapan, hemen hemen hepsi genç yaşlarda olan bu yazarların, önceleri bu yaşantıyı "yazar" olmak için gereken bir ön koşul olarak gördüklerini söyler. O yıllarda meyhaneler, genç edebiyatçıların kendilerine yakın buldukları muhalefet etme enerjisini taşıyan ve "farklı" olmaya yönelik bastırılmaz bir arzuya sahip olan kişileri

bulabilecekleri ve onlarla sohbet edebilecekleri yerlerdir. Bohem yaşantıyı modernizmin taşıyıcısı olarak gören Baudelaire'in, *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserine kapsamlı bir sunuş yazısı yazan Ali Artun, bohem, sanatçıların bir dönem gençlik çağlarını adadıkları bir dünya, hissettikleri bir aidiyet olduğunu belirtir (aktaran Dirlikyapan, 2007: 36). Öte yandan, siyaset bu bohem yaşantının dışında bırakılmamıştır. Tersine, bu yaşantının oluşmasında önemli bir rolü vardır. Yalçın Armağan, bohem yaşantıyı olanaklı kılan koşullardan söz eder. Armağan'a göre 1950'lere gelindiğinde yazarlar Cumhuriyet'in "seçkin aydınlar"ı değillerdir artık, üstelik tek bir sınıftan değil, farklı sınıflardan gelmektedirler. Nitekim, 1950 sonrasında edebiyatçıların sahip oldukları "seçkinlik", bürokratların imtiyazlarını liberal politikalarla yok eden Demokrat Parti tarafından ellerinden alınmıştır (2007: 38). Bunlarla birlikte, Dirlikyapan, edebiyatçıların sıklıkla uğradığı bazı mekânların polis tarafından sıkı denetim altında tutulduğuna değinir. Kuşağın yazarlarından biri olan Orhan Duru'nun şu sözlerini hatırlatır: "Bizim kuşaktan kim ne yapsa ya anlamsızlıkla ya da komünistlikle suçlandı. Oysa onlar daha çok yeni yollar arayan özgürlükçülerdi sadece. İçimizde hapisane deneyimi yaşayanlar oldu daha sonraki yıllarda. [...] Hiçbir şey olmasa bile adını daha sonra öğrendiğimiz 'Derin Devlet'in 'Sakıncalı Piyadeleri' olduk." der (38).

Edebiyat geleneğinde önemli ölçüde kırılmaların yaşandığı bu dönem, bu tez çalışmasının mercek tutmayı amaçladığı feminist hareket öncesi kadın edebiyatçıların metinlerindeki kadın duyarlılığı, söylem değişikliği açısından da bir kırılmanın önünü açmıştır. Ellilerin edebiyat ortamındaki iki temel hat, toplumsal gerçekçilik ve modernist eğilim ya da Garip Akımı'nın yerini İkinci Yeni'ye bırakması gibi gelişmeler, henüz feminist bir bilincin ya da başka deyişle feminist perspektifle edebi ürünler ortaya koyma düşüncesinin yaygın olmadığı bir ortamda kadın yazarlara edebiyatta farklılıklar yaratma ve kalıp düşüncelerin, yerleşik biçimlerin altının oyulabileceği yönünde ilham kazandırmış olabilir. En azından bu yenilikçi çabaların, onlar için elverişli

enstrümanlara dönüştüğü, yeni ve farklı bir şeyler yapabilmenin mümkün olduğunu gösterdiği yönünde bir akıl yürütmeye gidilebilir. Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren egemen olan edebiyatın toplumcu olması yönündeki baskın düşünce aşılmaya ve yeni bir edebiyat anlayışı oluşturulmaya başlanır. Aralarında Leylâ Erbil ve Nezihe Meriç gibi isimlerin yer aldığı bu kuşak, dilin yerleşik kalıplarını da yıkan örnekler üretirler.

Kadın hareketinin Türkiye'ye gecikmeli gelişine günümüzden bakılınca yirmi yıllık gecikme kolayca söylenebilirken o döneme yakından bakılınca koca bir yirmi yıllık boşluk ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de birinci dalga feministlerin bazılarının yolculuğuna edebiyat içinden devam ettikleri yönündeki hâlihazırda bulunan bir bilgiyle, bu isimlerin çalışmalarına bakıldığında, bu yirmi yıllık boşluk-suskunluk döneminde de edebiyat aracılığıyla feminizmin nabzını tutmak gayet makul bir girişim olarak görülebilir.

Şimdi, yukarıda yer verilen edebiyat ortamını tamamlayacak ve bu edebiyat ortamındaki erkekegemen yapılanmayı biraz daha somutlaştıracak şekilde edebiyat çevrelerince girişilen kanon çalışmalarına değinilecektir.

3.1. Edebiyatın Erkek Cinsiyeti: Kanon Oluşturma Girişimleri; Halide Edip ve Safiye Erol Örnekleri

Türkçe edebiyatta bir kanon araştırmasına girişildiğinde ortaya net bir liste çıktığını söylemek çok güçtür. Fakat şu durum açıkça ortadadır: Türkiye'de modern anlamda roman ve öykücülüğün geçmişine bakıldığında, Geç Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine ve günümüze kadar kanon diye adlandırılan listeler ortaya koyulmuştur. Bu listelerde ortaklıklar da olmuş, dönemine göre farklılıklar da görülmüştür. Hangi

dönemde olursa olsun kanon oluşturma girişimlerinde göze çarpan şeylerden ilki, kadın yazarların kanon içinde neredeyse hiç anılmamış olmasıdır.

Kanon girişimleri ve edebiyat tarihindeki hâkim eğilimler üzerine eğilen Azade Seyhan, modern Türk romanının kaynaklarına iner. Seyhan, Osmanlı'nın yıkılışı ve ulus-devlet olarak yeniden varlığını inşa etme yolunda ilerleyen Türkiye'de; aralarında Halide Edip, Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun da olduğu Cumhuriyet'in erken dönem yazar-entelektüellerinin, modern Türkiye yaşamında Osmanlı kültürünün mirasını değerlendirmeye çalışmış olmalarına değinir. Daha yakın zaman yazarları olan İhsan Oktay Anar, Abidin Dino, Ahmet Altan ve Orhan Pamuk gibi yazarların da bu mirası değerlendirdiklerini ekler. Seyhan, Türkçe edebiyatta diğer pek çok edebiyatlarda olduğu gibi toplumsal dönüşümlerin etkisini vurgular. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, entelektüellerin ve yazarların eleştirel çabaları daha ağırlıklı olarak Türk toplumundaki kültürel yarılımlara dair konular etrafında yoğunlaşmıştır. Seyhan'a göre, bu entelektüel kaygı günümüzde halen oldukça yoğun yaşanmaktadır ve bu nedenle de, Cumhuriyet'in erken dönemlerindeki romanlarla, özgün bir Türk modern-postmodern söyleyişinin kurucuları olarak Orhan Pamuk, Latife Tekin, Bilge Karasu arasında işlenen konular bakımından ciddi bir ayırım olduğunu iddia etmek pek doğru değildir. Eleştirmenlerin çoğu bu ayrımı 1970'lerin sonuna doğru dil ve üslup özelliklerinde görülen değişimle Türk romanının realizmden kopmasıyla açıklamaktadırlar. Seyhan, çerçeve ve kesişen hikâyelerin, doğrusal olmayan anlatıların, fantastik ve gerçekçi sahnelerin kesintisiz biçimde bir araya getirilmesinin, dilbilimsel yeniliklerin Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşar Kemal, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Aslı Erdoğan gibi yazarların eserlerinde daha çok yer bulduğunu belirtir. Bununla birlikte, "köy edebiyatı" diye adlandırılan dönem haricinde, 1920'ler ve 1970'lere kadarki dilimde ortaya koyulan romanlarda tema, biçim ve tarihsel kavrayış açısından üç uçlu bir çeşitlilik ve karmaşıklık bulunduğunu ve dolayısıyla da türsel olarak özgün bir

paradigma değişimi yaşıandığından bahsetmenin sorunlu olduğunun üzerinde durur. Bu değişimi farklı nesillere mensup yazarların üstkurmaca, metinlerarası göndermeler, iç içe geçen hikâyeler ya da kurmaca gerçekliğin farklı derecelerde kullanılmasına yönelik tercihlerinde ve bunu vurgulama biçimlerinde görmek daha doğrudur. Türkçe edebiyatta bugün dahi gözlemlenen, sadece erken Cumhuriyet dönemi metinlerinde değil, 18. yüzyıl Avrupası'nda ve 19. yüzyıl sonu Osmanlı İmparatorluğu'nda yazılan metinlere içkinliktir. Seyhan, günümüz Türkiyesi'nde en yaygın biçimde okunan yazarlardan üçünün Reşat Nuri Güntekin, Orhan Pamuk ve Yaşar Kemal olduğunu belirtir. Güntekin ve çağdaşları, tarihlerinin karmaşıklığı ve kendilerinin tarihteki konumları hakkında yaptıkları analizlerle Türk romanındaki modernist eğilimlerin başlangıç noktası olmuşlardır (Seyhan, 2008: 17-22). Seyhan'ın da bu tespitlerinde yer verdiği isimler düşünüldüğünde yine kadın yazarların sayıca ne kadar az oldukları dikkat çeker.

Kanon oluşturma girişimlerinde anılan isimler arasında kadın yazarların neredeyse hiç yer almamasını, hem okurların hem de yazarların ve edebiyat çevrelerinin edebiyat algısını şekillendiren bir unsur olarak da düşünmek gerekir. Keza, geçmiş dönemlerde pek çok kadın yazarın ortaya koyduğu metinlere getirilen küçümseyici ve itibarsızlaştırıcı eleştiriler de bu süreçte rol oynayan diğer unsurlardır. Tüm bunların arka planında yatan nedenlerin, temel motivasyonların neler olduğunu anlamak için yukarıdaki satırlarda da yapıldığı gibi meseleye tarihsel yaklaşmak önemlidir. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Tanzimat'a, Erken Cumhuriyet döneminden günümüze dek uzanan süreçte şekillenen edebiyat anlayışlarında ve bu anlayışların kökenlerinde ataerkil toplumdaki beslenen kültürün olduğu rahatlıkla görülebilmektedir. "Edebiyatın ağaları"na, "edebiyat adamları"na şekillendirilmiş pek çok ülke edebiyatında olduğu gibi Türkçe edebiyatta da kadınların bu alan içinde tutunması çok zor olmuştur.

Öte yandan, Halide Edip kadar saygınlık kazanamamış, hatta görmezden gelinmiş bir yazar olarak Safiye Erol'u da bu konu bağlamında anmak gerekir. Aslında Safiye Erol, bu dönem saygınlık çemberinin dışında bırakılan pek çok erken dönem kadın yazarların sembolik bir örneği gibidir. Hiçbir kanon girişiminde adının geçmediği, zamanının edebiyat otoritelerince metinlerinin dikkate alınmadığı bir yazardır Erol.

Murat Belge, Türkiye'de kanon tartışmaları üzerine ilk kez ciddi ciddi düşünmeye başlamasının Safiye Erol'un kitaplarıyla karşılaşması sonucunda olduğunu belirtir. Belge, Safiye Erol'un metinlerini çok geç keşfettiğini; bir rastlantı sonucu Erol'un bir kitabını okuyup şaşırdığını söyler. Adını bile duymamıştır o vakte kadar. "Piyasa romanları"ndan biri sanarak edindiği Safiye Erol romanını bitirdiğinde Halide Edip'ten pek de aşağı kalmayan bir yazarın metnini okuduğunu ve Safiye Erol'un bilinçli bir şekilde kanonun dışında tutulmuş olabileceğini düşünür (Belge, 2009: 84). Safiye Erol 1902 yılında doğup, 1964'te vefat etmiştir. Bu altmış iki yıllık hayatına pek çok eser sığdırmıştır. İlköğrenimini İstanbul'da Alman Mektebi'nde tamamladıktan sonra lise ve üniversite eğitimini Almanya'da tamamlamıştır. Felsefe ve edebiyat üzerine eğitim görür. Doktorasını da aynı ülkede yaptıktan sonra Türkiye'ye dönünce çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları, çevirileri, öyküleri ve tefrikaları yayımlanır. 1938 yılında ilk romanı *Kadıköy'nün Romanı* kitaplaştırılır. *Cumhuriyet Gazetesi*'nde de tefrika edilen metni *Ülker Fırtınası* da 1944 yılında yayımlanır. Devamında, *Ciğerdelen* (1946) ve *Dineyri Papazı* (1955) isimli kitapları da basılır.

Safiye Erol, yıllar sonra Murat Belge ve Selim İleri gibi isimlerce yeniden keşfedilen, günümüz okurlarıyla yeniden tanıştırılan bir yazardır. *Kadıköy'nün Romanı* ve *Ülker Fırtınası*'nı, Selim İleri *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu* adlı kitabında anar. *Ülker Fırtınası*'ndan bahsederken 1948 yılında yayımlanan Ahmet

Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unun bu kitabın açtığı yoldan geldiğinin altını çizer. Başka bir ifadeyle, *Ülker Fırtınası*, *Huzur*'un öncülü bir romandır. İleri, Tanpınar'ın hiçbir şekilde Erol'un bu kitabından bahsetmeyişini de eleştirir; Erol'a hakettiği saygınlığın verilmeyişine de sitem eder (İleri, 2015: 319). Murat Belge de, 2002'de *Radikal* gazetesinde "Safiye Erol'u Tanır Mısınız?" isimli bir yazı kaleme alır. Bu yazıda Belge, bu kadar iyi yazmayı bilen bir kadından, kendisinin ve tabii ki okurların çoğunun nasıl olup da bihaber kaldıklarına dair düşüncelerini paylaşır. "Niçin Türkiye'de kimse -yani pek çoğumuz- Safiye Erol adında bir yazardan haberdar değildi?" diye sormaktan kendisini alamaz. Tıpkı İleri'nin, dönemin edebiyat otoritelerinden birisi olan Tanpınar'ın -belki vefasızlık sözcüğüyle belki hakir görmekle açıklanabilecek bir şekilde- Erol'u hiç anmamasına yönelik sitemine benzer biçimde Belge de Erol'un itinayla çemberin dışında bırakılmasının nedenlerine eğilir. Bu dışarıda bırakılmanın ilk tahmini nedenlerinden biri, Erol'un tasavvufla olan yakın ilişkisinin, yazarın mistik bir yanının oluşunun Türkiye Cumhuriyeti'nin değerleriyle uyuşmamasıdır. Fakat, Erol'un bu mistik eğilimi, Belge'ye göre onu bir "gerici" yapmıyordur, metinlerinde "anti-Kemalist" de değildir. İkinci olarak, Belge, Erol'un romanlarında ahlaki yargılama yapmaktan kaçınan bir yazar oluşunun da belki onun edebiyat çevresince ötelenmesinin sebebidir diye düşünür; fakat bunu da pek iddialı bir gerekçe olarak görmez. En çok üzerinde durduğu ve kendisine makul görünen nedeni ise şöyle ifade eder: "Herhalde Safiye Erol, bu ülkede, bu ülkenin edebiyatında kimin önemli olması gerektiğine karar veren çevrenin dışındaydı ve o çevreye 'Kalıcı olmak istiyorum' dilekçesini ('iyi hal kâğıdı' eşliğinde) sunmayı unutmamıştı." Belge'ye göre, Tanpınar'ı, Halide Edip'i ve Hüseyin Rahmi'yi geride bırakan muazzam bir mekân kavrayışı da vardır Erol'da. Bunlara ek olarak, dünyaya bakışında da onu daha özgür bulur. Çağdaş Türk kadınlarıyla karşılaştırıldığında kendini dizginlemek için ayrıca bir çaba harcamaz da.

Türk romancılarında ekseriyetle karşılaşılan "ahlakçı" tavrından kaçınır, ahlaki gerekli düzeyde ele alır. Mesela, tutkunun karşısına ahlaki koymaz (Belge, 2009: 228-231).

Murat Belge, Safiye Erol üzerine etraflıca düşünmeye eğildiğinde Türkiye'de neye "kanon" deneceği sorusuna yanıt vermenin ne denli zor olduğunu fark ettiğinden de bahseder. Belge, kanon oluşturma girişimlerinin çok başarılı olmadığını söyler. Kanon oluşturmak konusunda kimlerin nasıl bir motivasyonla hareket ettiği üzerinde durur ve şu üç merciden bahseder: İlkinin; yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler ve edebiyat eleştirmenlerinden oluştuğunu belirtir. İkinci merci olarak; tamamıyla bir belirleyici olmasa da en genel adıyla siyaseti görür. Üçüncü mercinin ise; halk ya da toplum olduğunu söyler. Fakat bu noktada bir ekleme de yapar; halkın kanona kimin dâhil olacağı konusunda karar verme yetkisi yoktur; etkileri bakımından tıpkı ikinci merci gibi yerini alabilmektedir. Murat Belge, modernleşmenin ve aslında modernizme dair her şeyin başına dönerek dönemlere göre kanon girişimlerini özetler: Yeni edebiyat denildiğinde ilkin akla gelen kişilerin Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa olduğunu söyler. Ders kitaplarında kanon denilebilecek her yerde bu yazarlara denk gelmektedir. Belge, daha yakın bir zamandan örnek verir; siyasi otoriteyle başı dertli olmasına, kitaplarının bir ara yasaklanmasına rağmen Nâzım Hikmet'in de Türkçe edebiyatta en tepelerdeki yerine değinir. İlk ve ciddi kanon oluşturma girişiminin Abdülhamid döneminin sonrasında yapıldığının altını çizer. Belge'ye göre, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* benzeri olmayan, birinci sınıf bir edebiyat tarihi kitabıdır ve bu metin içinde edebi değerlendirmenin yolunu şaşırtan, sanat ve estetik dışından gelen herhangi bir değerlendirme ölçütü yoktur. Kanonu edebiyat dışı ölçütlerin belirlediği bir kademelendirme olarak görenlerin tam aksine bir örnek sunar Tanpınar. Ne var ki, Tanpınar'ın aksi yönde hareket ettiği düşünceyle oluşturulan kanon girişimi de yapılır. 1911'de Selanik'te yayına başlayan *Genç Kalemler* dergisi milliyetçi ideolojinin baskın bir şekilde yer aldığı bir kanon

girişiminde bulunur. Ali Canip, Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin'in başlıca yazarları olduğu dergiden sonra da buna benzer girişimler gerçekleştirilir. Bu çabaların sonucunda milliyetçi bir edebiyat ve milliyetçi yazarlar kadrosu ortaya çıkar. Cumhuriyet dönemindeyse çok daha istikrarlı ve kurumlaşan bir yapı yaratılır; bu yapıda kanonun biçimlenmesi daha kolay başarılabilir bir iş olarak görülmüştür. Behçet Kemal, Yahya Kemal, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hasan Âli Yücel, Falih Rıfkı, Ruşen Eşref, Namık Kemal, Abdülhak Hamid, Recaizade Mahmut Ekrem gibi isimler başı çeken yazarlar olur. Bu isimler "edebiyatın adamları" olarak anılırlar. Aralarında tek bir kadın yazarın adı geçer, o da Halide Edip Adıvar'dır. Belge bu kısa kanon değerlendirmesini bitirirken, sonuç olarak üzerinde anlaşılmış tek bir kanon olmadığının altını çizer. Altmış sonrası dünya görüşleri, ideolojiler çeşitlenirken, her çevre de kendi kanonunu oluşturmaya başlamıştır (Belge, 2009: 84-92). Kadın yazarların ağır bir erkek hegemonyası altında varlıklarını sürdürdükleri görülmektedir. Öte yandan, Halide Edip'in erkekler arasında edindiği saygınlık son derece dikkat çekicidir.

Halide Edip'in kanona dâhil edilecek denli saygı görme sebepleri arasında, erkeklerin dünyasında biraz da erkekleşerek, onlara benzeyerek, hâkim eril söylemin çok da dışına çıkmayarak yer almasını saymak tablonun bütünlüklü değerlendirmesine katkı sağlayacaktır. Halide Edip, zaman zaman eleştirel tavrıyla sivrilmiş olsa da aslında Cumhuriyet döneminde kadınlara çizilen sınırlar içerisinde eylemde bulunabilmiş ve "vatanperver" birisi olarak da ayrıca itibar görmüştür. Azade Seyhan, Erken Cumhuriyet dönemi metinlerinin, toplumsal gelişmelerle yazarların bireyselliklerinin ya da onların "alter egolarının", yaşam yolculuklarının kesişmesi noktasında konumlandığını söyler. Seyhan, bu tespitin özellikle, kendi hayat hikâyesi kitaplarındaki kadın kahramanların maceralarıyla örtüşen Halide Edip için doğru olduğunu vurgular. Seyhan'a göre, Halide Edip döneminin hem güvenilir bir vakanüvisidir hem de çağının en önemli feminist siyasi lideri ve "Türk feminizmleri"nin öncüsü isimlerindedir (Seyhan, 2008: 70).

Halide Edip'in metinlerinde kendi hayatından pek çok iz görmek mümkündür. Kadınların toplumsal düzende varlık gösterememesi ve erkeklerle eşit haklara sahip olamaması Halide Edip'in ilk dönem kurmaca metinlerinde sıklıkla tekrar eden bir unsurdur. Seyhan'a göre bunun arkasında, yazarın kendi ailevi problemleri, kendisinden yaşça büyük olan eşiyle yaşadığı sorunlar, eşinin başka bir kadınla daha evlenmek istemesi gibi sebepler yatıyor olabilir. Hem Osmanlı'dan miras kalan kültür özellikleri ve İslami değerler hem de Batılı kadınlık özellikleri Halide Edip'in bu ilk romanlarındaki kadın kahramanlarda toplanmıştır (2008: 71). Halide Edip'te otobiyografik unsurlarla birlikte güçlü bir idealize kadın tiplemesi de ortaya çıkar. Bu kadınlar, Batılı kadınlara benzer şekilde piyano çalmak gibi meziyetler edinip farklı yabancı dilleri konuşabilirken aynı zamanda geleneksel değerlere de sırt dönmemiş, köklerine bağlı kalmışlardır.

Halide Edip, döneminin ileri gelen ailelerinden birinin kızıdır. Üsküdar Amerikan Kız Koleji'nde okumuştur. Her ne kadar Amerikan usulü bir eğitim almış olsa da ailesi tarafından hem Batı hem de Doğu kültürünün etkilerine açık bir şekilde yetiştirilmiştir. Halide Edip kadın hakları hakkında yazılar da kaleme almaya başlar. Ancak, Halide Edip'in kaleme aldığı bu yazılarda ya da kurmaca metinlerinde ortaya koyduğu karakterlerde daha çok "ideal Türk kadını" imgesinin rol oynadığını belirtmek gerekir. Daha önce de belirtildiği gibi romanlarındaki kadınlar gibi hem Batılı hem de Osmanlı'dan miras kültürel değerleri taşıyan ve hem ailesi hem de toplumun ilerlemesi için fedakârlıklarda bulunan bir kadın tahayyülüdür onunkisi. Öte yandan, yine tam da o dönemin ruhuna uygun bir şekilde milliyetçi ve militarist öğelerle örülü bir feminist duruş sergiler.

Hülya Adak, Halide Edip'in feminizmine dair bir analizde bulunur. *Raik'in Annesi, Seviyye Talip, Handan* gibi ilk romanlarından başlayarak 1920'ler ve 1930'larda

İngilizce yazdığı eserlere dek (*Memoirs, The Turkish Ordeal, Conflict of East and West, Inside India*) kadın hakları, cinsellik, eğitim ve siyasi haklar gibi konular çerçevesinde toplumsal cinsiyet meselesine eğilmiştir. Fakat, Adak, Halide Edip'in bu eserlerde Osmanlı Ermeni kadınlarına yönelik cinsel şiddete sessiz kaldığına değinir. Yazarın dillendirdiği cinsel şiddetin mağdurlarının sadece Türk kadınları olduğunu söyleyip faillerinin ise yalnızca Rumlar oluşuna dikkat çeker. Adak'a göre, Halide Edip'in milliyetçiliğe olan bağlılığı, onun ulus-ötesi feminist aktivizminin önüne geçmektedir. Halide Edip'in 1930'lara değin yazdığı İngilizce eserlerde, Osmanlı entelektüel ve siyasi hayatında kadınların eksikliği dikkat çeker. Adak'a göre, Halide Edip kendi öz tarihçesi dışında kadın tarihi yazamaz; örneğin *Inside India* adlı metninde kadınların tarihini yazabilmek yazar için yeni bir deney olurken kadın ve siyaseti idealleştirilmiş ya da Müslüman kadınlar üzerinden temsil etmekle sınırlı kalmıştır (Adak, 2016: 165-166). Deniz Kandiyoti de Halide Edip'in özyaşamöyküsünün, hayatı boyunca uzlaştırmaya ve sentezini yapmaya çalıştığı etkileri yansıttığına değinir. Edip, bir kadın örgütünün kurulmasında etkin rol oynamıştır ama kariyeri, ulusal bağımsızlık savaşına eylemli olarak katılmasıyla asıl tepe noktasına ulaşmıştır. "Yurdun" savunulması için pek çok coşkulu konuşma yapmış ve kitlelere seslenmiştir. Kandiyoti, Halide Edip'in kadın kahramanlarının, bu bağlantıyı yansıtıyor oluşuna dikkat çeker; onun kahramanları yalnızca namuslu, iffetli görünmekle kalmayıp toplumsal ve siyasal olarak da etkin karakterlerdir (Kandiyoti, 2015: 158-159).

Halide Edip ve Safiye Erol örnekleri, hâkim ideolojilerin pek çok alandaki belirleyiciliğine de işaret etmektedir. Halide Edip'in resmî ideolojiye olan bağlılığı ve resmî kurumlarla yakın ilişkisi, aktif politik kimliği, onun edebiyatının saygınlığını ve görünürlüğünü besleyen bir unsur olur. Safiye Erol'da ise durumlar tam tersidir. Yukarıdaki satırlarda Murat Belge'nin de belirttiği gibi, sadece edebi üretim sınırları

içerisinde kalmasından, bunun dışına çıkmamasından kaynaklı, hakettiği ilgiyi ve özeni görememiş olabilir.



İKİNCİ BÖLÜM: KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1960 ve 1980 yılları arasında yayımlanan eserlerde feminist unsurların izini sürmek için yapılacak olan analizlerde, feminist eleştiri içinden konuşan çalışmaların sıklıkla başvurduğu "toplumsal cinsiyet", "özne", "cinsellik", "mekân" ve "kadın yazını" kavramlarının analiz kategorileri olarak kullanılacağı çalışmanın giriş bölümünde belirtilmişti. Bu bölümde, analiz kavramlarının açıklamalarına ve bu kavramlar çerçevesinde yapılan tartışma ve değerlendirmeler ele alınacaktır. Ama öncesinde bu tez çalışmasına da perspektif kazandıran feminist edebiyat eleştirisine ve bu eleştiri bağlamında literatürde yer alan bazı örnek ve değerlendirmelere kısaca yer vermekte fayda olacaktır. Bu örnek ve değerlendirmelerin de, çalışmanın üçüncü bölümünde yapılacak olan eser analizlerini destekleyeceği ve bu analizlere derinlik katacağına inanılmaktadır.

1. Feminist Edebiyat Eleştirisi Bağlamında Edebiyat Metinleri

Feminist edebiyat eleştirisi tıpkı feminist eleştirinin ataerkil toplumla bir meselesi olduğu gibi edebi metinlerdeki erkekegemen anlayışı, bu anlayışın dayattığı yerleşik cinsiyet kalıplarını, değerlerini söylemlerini sorgular ve bunun aşılmasında neler yapılabileceğinin peşine düşüp bu eril zihniyetin ötesinde bir edebiyat anlayışını ve ortamını tahayyül eder, bunu hayata geçirmenin imkânlarını araştırır. Özellikle, 1960'larda dünyada feminist hareketin güç ve önem kazanmasıyla birlikte feminist eleştirinin edebiyattaki gücü de artmıştır. Marksist eleştiri, psikanalitik yaklaşım gibi çıkış noktaları olan feminist eleştirilerin yanı sıra yazara ve okura dönük olarak yapılan eleştiri biçimleri de mevcuttur.

Jale Parla, tarihsel ve toplumsal koşullar gözlemlenmeden bir edebiyat eleştirisi girişiminde bulunulamayacağını söyler. Eleştiriye tabi tutulan metinlerin hem ideolojik hem de tarihi konumlarının dikkate alınması zorunluluğunu hatırlatır. Diğer taraftan, içerik ve biçimin de birlikte değerlendirilmesinin önemine vurgu yapar; bu değerlendirmede egemen söylemin nasıl bir rol üstlendiğinin de farkında olunması gerekir. Tüm bunları, feminist eleştiri geleneğinin ve bu gelenek içinden doğan analitik ölçütlerin kanıtladığını belirtir. Çünkü Parla'ya göre, feminist eleştiri, daha önce hiçbir edebi yaklaşımın metodolojisinde yer vermediği bir analitik araç kullanmıştır; o da, toplumsal cinsiyettir. Farklı feminist yaklaşımlar, kadın ve erkek kategorilerini kültürel olarak belirlenmişlikleri üzerinden ele alırlar. Toplumsal cinsiyet rollerinin her alanda olduğu gibi edebiyatta da rol oynadığını göstermişlerdir. Böylece, feminist eleştiri tüm bu hususları göz önünde bulundurarak; ağırlıklı olarak, edebi gelenekleri oluşturan, edebiyat anlayışını şekillendiren ve edebiyatın temeli sayılan klasik metinleri tekrar okuyup değerlendirerek yeniden anlamlandırmıştır. Tabii ki, sadece klasiklerle kalmayıp bunlara çağdaş örnekleri de eklemiştir (Parla ve Irzık, 2011: 19-20). Feminist eleştiri, hem içerikte hem de biçimde edebiyatın ayarlarıyla oynamıştır. Değerlendirme ölçütlerine, edebiyatı edebiyat yaptığına inanılan değerlerin tarihsel ve ideolojik olarak inşa edilmiş şeyler olduğuna dikkat çekerek bir müdahalede bulunmuştur.

Erken Cumhuriyet döneminde daha çok erkekegemen edebiyat anlayışına karşı çıkılıp, kadın temsillerindeki eril ideoloji protesto edilirken; birinci dalga kadın hareketi sonrası -dünyadaki gelişmelerle de eşzamanlı olarak- kadınlar daha çok okurun algısı, yazarın bakış açısı ve temel motivasyonları ile ilgilenip yeni bir kadın söyleminin, kadın dilinin, kadın yazınının arayışı içerisine girmişlerdir. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında feminist eleştiriye "Okur Merkezli Kuramlar" kategorisi içine alır. Bunun nedeninin, feminist eleştirinin ilk örneğinin, edebiyata kadın okurlar açısından bakması olduğunu söyler (Moran, 2016: 249). Feminist eleştiri; 1960'larda

Amerika, İngiltere ve Fransa'da toplumsal ve siyasal bir savaşı olarak yeniden ortaya çıkan feminizmin edebiyat alanında da etkisini göstermesi ile doğar. Tıpkı "gerçek hayat"ta olduğu gibi edebiyatta da kadınların, hor görüldüğü, aşağılandığı ve böylece ataerkil düzenin desteklenip sürdürüldüğü gerçeği ortaya koyulur (2016: 249). Feminist edebiyat eleştirisi de, edebi metinlerde saklı olan kadına karşı sergilenen bu tutumu deşifre etme amacıyla yola çıkar. Bununla birlikte, başlangıç böyle yapılmış, çıkış noktası bu olmuşsa da, daha sonra eleştiri başka yönlere de kaymış, bir farklılık, erkekegemen temsillerin, söylemin ve dilin dışında yeni bir yazın yaratmanın mümkün olup olmadığı üzerine düşünülmüştür. Feminist hareket ve daha da özelde feminist kuram, feminist edebiyat eleştirisini beslemektedir.

Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın, feminist literatür açısından çok önemli ve öncül metinlerden biri olan *Tavanarasındaki Deli Kadın*'da (*The Madwoman in the Attic*) ortaya koydukları fikirlere ayrıca ve etraflıca yer vermek gerekir. Gilbert ve Gubar, 1979'da yayımlanan kitaplarında feminist eleştirinin Victoria dönemindeki kökenlerine inerler. Gilbert ve Gubar, çalışmalarının halen merkezi önemde olduğunu belirtirler. Pek çok eksiklikleri olduğu için eleştiriler de alsalar, haleflerinin onların sayesinde doğduğunu söylemekten haklı olarak geri durmazlar (Gilbert ve Gubar, 2016: 27). Onların deyişiyse, halefleri, farklı coğrafi bölgelerde yaşayan kadınlar arasındaki farkları görünmez kılan monolitik "kadın yazar" düşüncesinin altını oymuşlardır (2016: 31). Gilbert ve Gubar, *Tavanarasındaki Deli Kadın*'a "Kalem metaforik bir penis midir?" sorusu ile başlarlar. Bu sorunun arka planında yatan şey ise, İngiliz şair ve klasik edebiyat profesörü Gerard Manley Hopkins'in 1886 senesinde kendisi gibi şair arkadaşı Richard Watson Dixon'a yazdığı bir mektupta kendi şiir kuramıyla ilgili çok önemsedığı bir özelliği paylaşmış olmasıdır. Hopkins, bir sanatçının "en önemli özelliğinin", "erkeklerde bir tür doğal yetenek olarak bulunan ustalıklı icra" ve bunun erkekleri kadınlardan ayıran bir şey olduğunu iddia eder. Ona göre, erkek cinselliği

sadece analogik bağlamda değil, eylemsel olarak da edebiyatın, edebi gücün özünü oluşturur. Gilbert ve Gubar, Hopkins'in, buradan hareketle şairin kaleminin kimi yönlerden bir penis olduğunu düşünmesine işaret ederler. İkiliye göre, Hopkins aslında - Hopkins'in de mensup olduğu- Viktoryen kültürde yaygın kabul gören bir kavramı dile getirmektedir. Gilbert ve Gubar, Tanrı'nın dünyaya babalık etmesine benzer şekilde yazarın da metne babalık ettiği fikri etrafında kurulan bu ataerkil düşüncenin, Batı edebi geleneğinde sadece bu dönemde değil her dönemde etkili olduğunu söylerler. Onlara göre, bu etki çok kuvvetlidir. Karşılaştırmalı edebiyat profesörü ve kuramcı Edward Said, söz konusu metaforun, yazar, tanrısal konum ve aile babası kavramlarının iç içe geçtiği "author" sözcüğünün üzerine inşa edildiğini ortaya koyar. Gilbert ve Gubar da, Said'in tüm bu edebi geleneğin altında ardışık ataerkil köken ya da hiyerarşinin imgelemi yattığı yönünde ortaya koyduğu düşüncelerini hatırlatırlar (2016:46). Böyle bir edebiyat anlayışının hâkim olduğu bir edebiyat ortamında kadınların konumu nedir? Gilbert ve Gubar'ın deyişiyle, eğer kalem metaforik bir penis ise kadınlar hangi organları ile yazacaklardır? Aristoteles'ten Hopkins'e dek edebiyat kuramcılarının bu görüşe inanmış olması, kadınları uzunca bir süre yazmaktan uzak tutmuştur. Sonradan eline kalemi alıp da yazmaya başlayan kadınlar ise erkeklerce küstah ve ait olmadıkları bir alana girdikleri için davetsiz, haddini bilmez varlıklar olarak adlandırılmışlardır. Doğanın belirlediği sınırları kendilerini gülünç duruma düşürmeyi göze alarak aşmışlardır. Erkek cinselliği, edebi gücün kendini hissettiren varlığı ile ilişkiliyken, kadın cinselliği ise bu gücün eksikliğiyle bağlantılıdır (48-51).

Edebiyatta yer alan, kadına karşı sergilenen bu eril tutumun aktarılmasında karakterler etkili birer araçtır. Erkek yazarların yarattığı ve farkında olmadan ya da olarak kadınların da yaratmayı sürdürdükleri klişe kadın tipleri ortaya çıkmıştır. Bunlar daha çok karşıtlıklar üzerinden oluşturulmuşlardır. Bir tarafta, erkeklerce istenen, idealleştirilen "masum, namuslu, itaatkâr" kadın karakterler varken; diğer tarafta da,

bunun tam tersi, istenmeyen, olumsuzlanan canavarlaştırılıp-kötülüklerin kaynağı olarak tasvir edilen tipler vardır. Kadın yazarlara ise böyle bir edebiyat anlayışı içinden, bu stereotipler üzerinden karakter yaratmaları gibi ironik bir tablo sunulur. Gilbert ve Gubar, bu klişe karşıt karakterlere "melek" ile "canavar" adını verirler. Kadın yazarların, erkek yazarların kendileri için yarattığı bu iki uç imgenin konumlarını incelemesi, özümsemesi ve bunların ötesinde örnekler ortaya koymasının önemine dikkat çekerler. Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'da geçen, "Biz kadınlar yazmadan önce, evdeki meleği öldürmeliyiz" sözünden hareketle, Woolf'un sözlerine evdeki meleğin zıttı olan ikizini de öldürmenin gerektiğini eklerler. "Evdeki melek" in kökeninde Bakire Meryem'in saflık imgesinin olduğundan bahsederler. Tabii ki, feminist bir poetika oluşturmak için bu imgeleri öldürmeden önce parçalara ayırmanın önemini tekrar vurgularlar. Melek imgesi, 19. yüzyılda dinsel kimliğinden sıyrılıp "evdeki melek" tipine dönüşmüştür. Burada tahayyül edilen kadın tipi, erkeğini mutlu etmeyi bilen; kendini evine, kocasına ve çocuklarına adayan kadını temsil etmekte ve bunun içselleştirilmesini telkin etmektedir. Diğer uçtaysa, bağımsızlığına düşkün, erkeklerce biçilen kadın rollerine uymayan, uymak istemeyen, tekinsiz ve "canavar" olarak adlandırılan kadın tipleri vardır. Öte yandan iki düşünür, tüm edebiyatçılar için kendini tanımlamanın, kendini ortaya koymaktan önce geldiğine de değinirler: "Yaratıcı 'ben varım' cümlesi eğer 'ben' 'ne olduğundan' haberdar değilse dile gelemez. Ancak kadın sanatçı için zorunlu olan kendini tanımlama süreci, ben olma hali ile benliği arasındaki ilişkiye müdahalede bulunan tüm ataerkil tanımlar nedeniyle karmaşık bir süreçtir." (Gilbert ve Gubar, 2016: 61). Berna Moran da, Gilbert ve Gubar'ın "evdeki melek" ile "canavar"ına karşılık gelecek şekilde, Tanzimat'ın ilk romanlarında sıklıkla rastlanan tezat iki kadın tipine "kurban" ve "ölümcül kadın" adını vermiştir. Moran'a göre, bu klişe kadın tiplerinin altını kazırken feminist eleştiri, işe "dişilik" ve "kadınlık" kavramlarını ayırmakla başlarlar. Dişilik kavramı, cins ayrılığının biyolojik yönüne,

kadınlık ise kültürel ve toplumsal yönüne işaret etmektedir. Aslında bu ikisini ayırmadan, erkekler sanki, kadınlık ve dişilik kavramları aynı şeyi söylüyormuş gibi yaparak ikisini eşitlemekte, başka deyişle kadınlık tanımını bütün dişilerin tanımı olarak ileri sürmektedirler. Toril Moi'nin "[B]u perspektiften bakıldığında, ataerkil baskı, birtakım toplumsal ölçütlerin, tüm dişiler için geçerli olduğunu söylemekle sağlanır. Çünkü böylece, seçilen kadınlık ölçütlerinin *doğal* olduğuna inanmamız gerekecektir" sözlerinden hareketle, Moran, bu ölçütleri reddeden kadınların doğaya ters düştükleri, kadın olmaktan çıktıkları yönünde bir algı yaratıldığına değinir. Ona göre, Toril Moi'nin de dediği gibi, ataerkil düşünce dişiliğin kadınlık denilen bir öze sahip olduğu inancını yaratmaktadır (Moran, 2016: 254). Nil Sakman, *Kendine Ait Bir Kalem: Kadın Yazını Üzerine* adlı çalışmasında Fatma Aliye Topuz'un 1892'de yayımlanan *Muhadarat* adlı romanında mutsuz evlilik, kısırlık, çok eşlilik gibi daha çok kadınların yüz yüze geldiği meseleler üzerinde durduğundan söz eder. Roman karakteri Fazıla'ya yalnızca dönemin koşullarının izin verdiği ölçüde bir özgürlük alanı yaratılabildiği. Örneğin, Fazıla pek çok konuda sorgulayan ve kendisine dayatılan birtakım rolleri reddeden bir kadın olmasına rağmen evlilik bahsinde, "Ben babama beni filanca adama veriniz diyemem. O babamın hakkıdır. Ben kimsenin hakkını gaspa kalkışmam!" diyebilmektedir. Sakman, romanda geçen bu sahneleri Pierre Bourdieu'nün *Eril Tahakküm* isimli çalışmasına referansla ele alır, evlilik ve "kız alıp verme"nin erkekegemen toplumlarda erkekler arasında gerçekleştirilen bir alışveriş olduğunu söyler. Sakman'a göre, Fatma Aliye de ataerkil toplumun tahakküm kurma biçimlerini doğal toplum düzeninin bir parçası olarak görmekte ve kadına da bu işleyişi bozmadan, kendisine çizilen sınırlar çerçevesinde özgürlük tanınmaktadır (Sakman, 2018: 95). Kadın yazarları ortak başlıklar altında birtakım temalar etrafında buluşturmak mümkün olabilir. Benzeri tutumlar sergiledikleri ve erkeklerinkinden farklı perspektiflerde birleştikleri söylenebilir. Kadınların anlattıkları hikâyelerde benzer yaşantılar, davranışlar ve

değerlerde ortaklıklar gözlemlenebilir. Bunun yanı sıra, feminizmin edebiyattaki seyrine bakıldığında farklı dönemlerde farklı duyarlılıklar gösterildiği ve bunların da kendi aralarında çeşitlendiği görülür. Yukarıdaki *Muhadarat* örneğinde de görüldüğü gibi, Fatma Aliye her ne kadar birinci dalga feminist hareketin önemli isimlerinden biri olarak anılsa da eril zihniyete teslim olan düşünceleri, hem kurmaca metinlerinde hem de deneme türü kaleme aldığı yazılarında zaman zaman kendini göstermektedir. İçselleştirilen düşünceler buldukları açıklardan yüzeyle çıkabilmektedir. Her yazarın metinlerine taşıdığı feminist bilinç farklıdır. Tıpkı kadın hareketinin Marksist, liberal, radikal, varoluşçu kategorileri olduğu gibi bunun edebiyattaki yeri de çeşitli temsillerin önünü açar.

Feminist edebiyat eleştirisine dünya yazınından, spesifik olarak da İngiltere üzerinden devam edildiğinde; Elaine Showalter'ın *Kendilerine Ait Bir Edebiyat (A Literature of Their Own, 1977)* adlı kitabındaki "Feminist Bir Kadın Yazınına Doğru" ("Toward a Feminist Poetics") başlıklı yazısında, 1840'lardan günümüze kadarki yazım tarihini üç ana evreye ayırdığı görülür. İlk evrede (1840-1880) kadın yazarlar erkek yazarları taklit ederler, erkekegemen edebiyat dünyasında onlarla -zaman zaman da erkek adları kullanarak ya da kullanmak zorunda kalarak- rekabete girerler. Bu yarışta erkeklerin oluşturduğu kadın tasvirini, kadın tiplerini, kadınlar hakkındaki düşüncelerini kabul ederek onlar gibi yazarlar. İkinci evrede ise (1880-1920) kadın yazarların erkek yazarları taklit etmesi son bulur, bilinçlenirler ve kadınların uğradıkları haksızlıkları anlatmaya başlarlar. İşte asıl feminist tavır bu noktada ortaya çıkmaya başlar, bu karşı çıkış evresidir. Sonuncu evre ise 1920'lerden başlayıp günümüze uzanır. Taklit bir yana bırakıldığı gibi artık karşı çıkış, uğranılan haksızlıkları dile getirme yoğunluğu azalırken kadına özgü bir yazının peşine düşülür (aktaran Moran, 2016: 256). Kadınların edebiyatla uğraşmasına, her şekilde, sert bir duvar örülmüş ya da en azından örülmeye çalışılmıştır. Kendilerine biçilen rollerin dışına çıkan kadınlarda bu durumun kaygıya

sebebe olması, yetersizlik hissi yaratması muhtemel bir sonuçtur. 19. yüzyıl yazarları işte böyle bir edebi havada, toplumsal baskılarla uğraşarak eser vermek zorunda kalmışlardır. Bunun sonucu olarak, metinlerde baskın çıkan duygu öfke olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi, sonraları öfkenin yerini kadınlara özgü bir roman geleneği almaya başlar. Bu dönemde doğrudan ortaya konan örneklerden ziyade daha örtük anlatımlar için stratejiler geliştirilmeye başlanır. Yüzeyde görünenin altına derin anlamlar gizler kadın yazarlar. Mesela, erkekegemen topluma ve edebiyata duyulan isyan aşikâr bir şekilde değil de "deli kadın" karakterler aracılığıyla sergilenir. Bu örnekler daha sonraki kadın yazını, özellikle de feminist kadın yazını için öncüller olarak okunmalıdır. Gilbert ve Gubar'ın da dediği gibi "Çağdaş kadın yazarlar bugün, kaleme enerji ve otorite ile sarılabiliyorsa, bunu on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllardaki anneleri, hastalık hissi veren bir tecrit, delilik hissi veren bir yabancılaşma ve kendi edebi altkültürlerinde yaygın yazarlık endişesinin felç hissi veren belirsizliği ile mücadele etmiş oldukları için yapabilmışlerdir (Gilbert ve Gubar, 2016: 100). Tüm bu erken dönem örneklerini kadın yazınına birer miras olarak görmemek mümkün değildir. Ortak temalar, ortak örüntüler, ortak öfkeler, ortak hınçlar her dönemde kadın yazınında görülebilir. Elaine Showalter, "19. yüzyılın kendine has tarihi çerçevesi bağlamında histeriyi bir tür bilinçdışı feminist protesto olarak görmek mümkündür," demektedir (aktaran Sakman, 2018: 23). Nil Sakman, Shoawalter'ın bu sözlerinden hareketle, "kadın deliliği"nin ataerkil toplumda, eril normlara karşı çıkan bunlara uyum sağlayamayan, kısacası başa çıkılamayan ve tüm bunları yıkma potansiyeli taşıyan kadınları itibarsızlaştırmak için yürütülen bir yöntem olduğunu belirtir (2018: 23). Kadınlar tarafından edebiyat metinlerinde kadın deliliği temasına yer verilmiş olmasında yaratıcı bir eylem vardır. Kadınlar, erkeklerin kendilerine yönelttiği bu itibarsızlaştırıcı yöntemi onların elinden alıp bir protesto biçimine dönüştürerek aslında

yöntemi işlevsiz hale getirirler. Bu bir açıdan, el çabukluğuyla silahın kapılıp, o silahın asıl sahiplerine (erkeklere) doğrultulmasına benzer.

Ataerkil düzendeki söylemin inşasında tarihin ve tarih yazımının rolünün önemli olduğunun altını da ayrıca çizmek yararlı olabilir. Çünkü tarih, kadınların olmadığı savaşları, yiğitlikleri/kahramanlıkları ve kadınsız parlamentoları; kadının yer almadığı, söz sahibi olmadığı-olamadığı erkeklere ait bir dünyayı yazar. Tarihin etkin öznesi erkek iken, kadın sadece edilgenliğiyle yerini alır. Dolayısıyla kadının yer almadığı dünyanın koşulları erkeklerce çizilmiş, kültür ona göre şekillendirilmiş, eril bakış açısı ve dünya görüşü her şeye hâkim olmuştur. Kısacası düzen erkeğe göre kurulmuşken, kadının ve kadın deneyiminin bu dünya içindeki görünmezliği ve yok sayılmışlığı düşünüldüğünde, kadınların ne denli dar ve kısırlanmış bir alandan konuşmaya çalıştığı görülür. Hapsedildikleri özel alan içinden konuşmaktadırlar. Özel alanın da ikincilleştirilip ne kadar önemsizleştirildiğini de ayrıca belirtmek lazım. Kadın, erkeklere ait bir dünyada özne olmaya çalışırken, aslında yine hiç de ona ait olmayan bir kültür, dil ve söylem alanı içinden kendini ifade etme çabasına girer. Bununla beraber, resmi tarih anlatılarında yer verilmeyen kadının ve onun deneyiminin izini sürmek için alternatif kaynaklar da mevcuttur. Bunlar mektuplar, anılar, günlükler, biyografi ve otobiyografiler, şarkılar, ninniler, fotoğraflardır. Bu alternatifler arasında sayılabilecek bir diğer ve aslında en önemli kaynak ise edebiyat, edebi metinlerdir. İkinci dalga feminist edebiyat kuramının şekillenmesinde etkisi çok önemli olan Virginia Woolf, *Granit ve Gökkuşağı*'nda kadınlar ve kurmaca ilişkisine eğildiği bir yazısında kadınların sanatlarının hâlen neden roman türünde olduğu sorusuna ilginç bir yanıt verir. Woolf'un bu sözleri, az önce bahsedilen tarihin ve tarih yazımının tek taraflı oluşu ve edebiyatın kadın tarihine dair iz sürmede neden alternatif bir kaynak olarak görülebileceği hususunda, neredeyse yüz yıl öncesinden, bir yanıt olarak da okunabilir:

"Cevabı daha fazla kurmacayla elde edebileceğimiz sorular sorduğumuzu biraz düşünerek görebiliriz. Cevap şimdilik, eski günlüklere hapsolmuş, eski çekmecelerde yığılmış, yaşlıların anılarında yarı yarıya silinmiş bir şekilde yer almaktadır. Cevap, kadın figürlerinin son derece belirsiz ve gelişigüzel bir biçimde algılanabildiği tarihin karanlık koridorlarındaki gizli kalmış hayatlarda bulunur (Woolf, 2010: 95-96).

Virginia Woolf bu sözlerinin devamında resmî tarih anlatıları üzerinden eleştirel bir dille meseleye eğilmeye devam eder:

Zira kadınlar hakkında çok az şey bilinmektedir. İngiliz tarihi kadın soyunun değil erkek soyunun tarihidir. Babalarımız hakkında bazı gerçekleri ve ayırt edici özellikleri her zaman biliriz. Onlar asker veya denizciydi; bu görevi yapmış; şu yasayı çıkarmıştı. Ancak annelerimizden, büyükannelerimizden, büyük büyükannelerimizden geriye ne kaldı? Bir gelenek dışında hiçbir şey..." (2010: 95-96).

Josephine Donovan, okuryazarlığın aslında okuma eyleminden, okuyabilme becerisinden çok daha fazlası olduğuna dikkat çeker. Ona göre, insanların kendi tarihlerine ve kökenlerine dair bilgiye ulaşmaları verili olanlar çerçevesinde, dayatılan bakış açılarının dışında, öznel bir bakış açısıyla olaylara ve durumlara yeniden bakma imkânı tanımaktadır. Donovan, kadınların, kendi tarihlerinin bilgisine ulaşmadığı sürece, kendilerinden önceki kadınların yoğun mücadeleler sonucunda elde ettikleri tüm kazanımlarını kaybederek sıfır noktasına döneceklerini belirtir. Kendi tarihini bilmeyen kadınlar, öncüllerinin yanlışlarını, içine düştükleri tuzakları ve tüm bu süreçlerden geçerek edindikleri tecrübeleri bilmeden tekrar ve tekrar aynı yollardan geçmek zorunda kalacaklar, aynı tuzaklara düşeceklerdir. Donovan, kadınların bunları yeniden yaşamaması için edinilmesi gereken bilginin yüzyıllardır geliştirilen feminist kuramda saklı olduğunu söyler. Dolayısıyla kadınlar, bu kuramın önemini kavrayamadığı sürece, Donovan'ın deyişiyle "cahil kalacaklardır." (Donovan, 2010: 9). Diğer taraftan, Fatmagül Berktaş da, kadınların bu bilgiye ulaşma aşamasındaki karşılaştıkları engellere dikkat çeker. Eski Mezopotamya'da yazının icadından bu yana kayıt tutma işinin hep erkeklerce yapıldığını hatırlatır. Bununla birlikte, sadece erkeklerin yapıp

ettikleriyle yaşanmışlıkları "tarihsel öneme" sahip görülerek kayıt altına alınır. Berktaş, kadınların, en azından insanlığın yarısını meydana getirmesine, tarihin yapımına etkin biçimde katılmalarına, toplumsal düzenin devamlılığı noktasında merkezi bir öneme sahip olmalarına rağmen, tüm deneyimlerinin marjinalleştirilerek tarihin dışında bırakıldığını belirtir. Dahası, kadınların dışarıda bırakılarak, tarihin yapımına katılan özneler oldukları halde kendi tarihlerini bilmekten alıkoyulduklarını vurgular (Berktaş, 2018: 19-21). Başak Tuğ da Berktaş'ın düşüncelerine yakın bir yerden konuşur, tarih yazımını ve tarih disiplini, çıkış noktaları itibarıyla eril iktidarın bir ürünü olarak yorumlar. Erkek yazar, sözlü geleneğin yazıya aktarılması aşamasında etkinleşmiştir; kimin ve neyin hikâyesinin anlatılacağını ilk belirleyen olmuştur. Tarih yazan kişiler, bilgiyi elinde bulunduranlar, antik çağlardan 19. yüzyılda tarihin bilimsel bir disiplin olarak ortaya çıkma iddiasına dek ezici bir ağırlıkla erkekler olmuştur. Tuğ, Foucault'nun bilginin üretimi ve dolaşımının iktidarla yakından ilgili olduğu yönündeki düşüncelerinden hareketle, tarihin bilgisinin geçmişin üzerinde bir iktidar oluşturduğunu, iktidarın da bu bilginin ve hakikatlerin üretiminde etkin rol oynadığını söyler. Bu nedenlerle de, yıllarca tarih, eril iktidarların eril bilgisini üretmiştir (Tuğ, 2016: 33). İşte bu eril bilgiyi sağlam dayanaklardan alınan güçle eleştirebilmek ve bununla birlikte kadınların kendilerine dair daha fazla bilgi sahibi olabilmesinin önünü açabilmek için edebiyat eserlerine, günlüklere, biyografilere ve daha nice yazılı kaynağa ihtiyaç vardır.

2. Kavramsal Analiz Kategorileri

Giriş bölümünde, çalışmanın metodolojisinin anlatıldığı kısımda da belirtildiği gibi, edebiyat metinlerinde feminist unsurların izini sürmek için, feminist araştırmalarda sıklıkla yer verilen bazı temel kavramlara başvurulması gerekmektedir. Bu çalışmada, 1960-1980 yılları arasında ortaya koyulan eserlerde en başta iddia edilen feminist nüveleri ortaya çıkarma noktasında yapılacak olan analizlere bu temel kavramlar çatı oluşturacaktır. Ataerkil toplum düzeninde kadınların konumunu, kadın statüsünü ele almak için toplumsal cinsiyet rollerinin, kadın cinselliğinin, kamusal-özel alan ayrımı gözetilerek kadınlara bırakılan alanların-mekânların üzerinde durulması gerekir. Bunun yanında, kadınların ve erkeklerin toplumsal düzen içerisindeki özne konumlarına ve bu öznelerin dünya görüşlerini ve dil kodlarını biçimlendiren söylemlere bakılması gerekmektedir. Bu sonuncu, dil ve biçime yönelik analiz kategorisinin ayrıca bir önemi daha vardır; aslında ilk dört analiz kategorisiyle yapılacak analizlerin bir sağlaması da olacaktır. Hem karakterlerin hem de yazarların içinden konuştuğu söylem ilk dört analiz kategorisi altında ortaya koyulacak feminist nüvelerin arkasında gerçekten eleştirel bir bakışın yatıp yatmadığını da gösterecektir. Kısacası, öncesinde yapılan analizlerin tamamlayıcısı ve sağlayıcısı olmak gibi bir görevi de vardır son analiz kategorisinin. Bu kavramlar üzerinden detaylı bir analiz yapmadan, seçilen bu eserlerde feminist unsurların olup olmadığını ortaya çıkarmanın mümkün olmadığına inanılmaktadır. Dolayısıyla, eğer bir feminist iddia var ise ancak feminizmin bu en çok başvurduğu kavramsal set üzerinden bir değerlendirme yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Şimdi, analizlere geçmeden önce toplumsal cinsiyet, özne, cinsellik, mekân ve kadın yazını/*écriture féminine* kavramlarının açıklamalarına, bu kavramlar üzerine literatürde yapılan tartışma ve değerlendirmelere yer verilecektir.

2.1. Toplumsal Cinsiyet, Özne ve Cinsellik

Toplumsal cinsiyet, özne ve cinsellik iç içe geçmiş, girift kavramlardır. Öznedenden bahsettiğimizde cinsellik ve toplumsal cinsiyet kavramlarından bağımsız bir değerlendirme yapmak, kavramsal bir çerçeve sunmak zor olacaktır. Bu mefhumlar literatürde her biri birbirini tamamlayan ve hatta birbirini inşa eden kavramlar olarak ele alınmış ve aralarında çok keskin ayrımlar yapılmadan, üzerlerinde tartışmalar yürütülmüştür. En başta, kadın ve erkek kategorileri sorgulanmaya başladığında cinselliğin de tamamen biyolojiyle açıklanamayacağı gerçeği ortaya çıkar. Tıpkı toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesi gibi cinsellik de toplum içinde, birtakım süreçler çerçevesinde öğrenilmektedir. Keza, özne konumları da yine aynı toplumsallaşma süreçlerinden geçilerek inşa edilmektedir.

Ayşe Gül Altınay, kadın tarihine dair yapılan çalışmalarda cinselliğin üzerinde yeterince durulmayan bir konu oluşuna değinir. Altınay'a göre, toplumsal cinsiyet farklılaşmasının temelinde cinsellik yer almaktadır. Ataerkil toplumdaki hâkim eril zihniyet erkek cinselliğini teşvik edip kışkırtırken kadın cinselliğini bastırmaktadır. Regl olmaya başlayan kızlar bu durum karşısında kendilerini mahcup hissedip, bir utanç duygusu içine sürüklenirken oğlanlara gurur duyulması gereken çok önemli bir şeymişçesine, gösterişli sünnet düğünleri yapılmaktadır. Altınay, genç kızların bekâretinin aile, okul müdürleri, mahallenin erkekleri, polis ve yasalar tarafından sıkı bir denetim altında tutulduğuna dikkat çeker. Bunun aksine oğlanların bekâreti ise bir utanç kaynağına dönüşmekte, eksiklik hissine sebep olmaktadır. Altınay, cinselliğin gündelik hayat pratiklerinden devletle ilişkilere dek yaşamın neredeyse tüm alanlarında önemli bir belirleyici olduğunun altını çizer (Altınay, 2016: 323-324). Tıpkı Altınay gibi Deniz Kandiyoti de kadınların cinselliğinin toplumsal bir denetimle şekillendiriliyor oluşuna değinir. Kandiyoti, kadınların cinselliğinin toplu denetim altında olduğunu belirtir. Anne-babalar, kardeşler, yakın ve uzak akrabalar ve bunların

yanı sıra komşular bile ergenlik sonrası kızların davranışlarını takip etmeye başlarlar. Kandiyoti'ye göre, bu kişiler, kadınların cinsel davranışlarının kontrolünü sağlamayı kendilerine misyon edinmişlerdir. Cinselliklerini denetleme işinin kendilerine ait olmadığı düşüncesi, bu genç kadınların zihinlerine güçlü bir biçimde işlenir. Keza evlilik için eş seçmek de yine kendilerine bırakılmaz, aynı toplu denetim mekanizması bu aşamada da devreye girer. Bu toplu denetimin ağırlıklı nedeni kadının cinsel iffetiyle ailenin şerefi arasında kurulan bağıdır (Kandiyoti, 1997: 80-81). Hem Altınay hem de Kandiyoti aslında cinsellikteki eril tahakküme işaret ederler. Catharine A. Mackinnon, eril egemenliğin cinsel olduğunu söyler ve cinselliği toplumsal yaşamın bütününe etkileyen geniş bir boyut olarak ele alır. Mackinnon, -sadece erkekler olmasa da- ağırlıklı olarak erkeklerin toplumsal hiyerarşiyi cinselleştirdiklerini ve toplumsal cinsiyetin de bunun bir tezahürü olduğunu belirtir. Bununla birlikte, toplumda, kadınlar üzerinde erkeklerin belirgin bir iktidar kurduğunu ve buna gösterilen "etkin" hoşgörü yüzünden bu iktidarın daha da güçlendiğini vurgular. Mackinnon, feminist anlayışa göre, eril gücün iktidara sahip olmasının, cinselliğin anlamının eril çıkarlarca belirlenmesi anlamına geldiğini hatırlatır (Mackinnon, 2015: 150-153).

Joan W. Scott, *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* adlı çalışmasına başlarken *Fowler's Dictionary of Modern English Usage*'dan şu alıntıyı yapar: "Cins (gender): (isim) Sadece dilbilgisel bir terimdir. Erkek ya da kadın cinsi anlamında, erkeksi ya da kadınsı bir cinsiyete ait kişi ya da varlıklardan bahsetmek münasip ya da bağlamına uygun olmayan bir şekilde nükte yapmak ya da pot kırmaktır." Scott'a göre, aslında kelimelerin anlamlarını kodlamak boşa kürek çekmeye benzer; kelimelerin de işaret ettikleri düşünceler ve nesnelere gibi bir tarihi vardır. Dilbilgisinde cins (gender) sözcüğü, olguları sınıflandırmanın bir yolu, doğuştan gelen özelliklerin nesnel tanımından daha çok toplumsal olarak üzerinde anlaşılacak ayrımlar sistemi şeklinde kavranır. Güncel kullanımıyla ise "toplumsal cinsiyet" ilk olarak

Amerikalı feministler arasında ortaya çıkar ve onlar cinsiyete dayalı ayrımların temel toplumsal niteliğini vurgularlar (Scott, 2007: 1,3). Scott'un burada dikkat çektiği gibi, aslında pek çok feminist tarihçi ve feminist teoriyle ilgilenen isim, feminist çalışmaların özellikle 1970'li yılların sonrasındaki döneminde, "toplumsal cinsiyet" kavramını, "cinsiyet" veya "doğal/tinsel farklılık" gibi kavramlarda içten içe yer alan biyolojik determinizmi kabul etmediklerini göstermek amacıyla kullanmışlardır. Bu kullanım, aslında, kadınların değişik şekillerde tahakküm altına alınmalarının önünü açan, daha doğrusu kadınların doğurganlıklarına işaret eden ve erkeklerin fiziksel olarak kadınlardan daha güçlü olduğunu vurgulayan biyolojik açıklamalara itirazdır. Kadınlar ve erkeklere uygun görülen rollerin tamamının temelde toplumsal olarak inşa edildiğini gösterir.

Belirtilmesi gereken diğer bir nokta ise şudur: Scott, toplumsal cinsiyetin kullanımının cinsiyeti içerebileceğini ancak ne doğrudan cinsiyet tarafından belirlendiğini ne de doğrudan cinselliği belirleyen ilişkileri işaret ettiğini vurgular. Bu kavram yeni bir başlık ve yeni bir tarihsel araştırma bölümü olabilir belki, ancak, hâlihazırda bulunan tarihsel paradigmalara işaret edecek ve onları değiştirecek analitik güce sahip değildir (Scott, 2007: 12-13).

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının daha erken evrelerinde feminist araştırmacılar farklı kuramsal bakış açıları içerisinden farklı yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Bunlardan birisi "patriyarka kuramı"dır. Bu kuramda patriyarkanın kökenlerine odaklanılır. Bunlardan bir diğeri ağırlıklı olarak Marksist gelenekten gelen, bu gelenek içinden açıklamalar geliştiren yaklaşımdır. Bir diğer kuramsal yaklaşım ise öznenin inşası, toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşumu ve bunun düzene daha doğrusu tekrar tekrar üretilen bir şeye dönüşmesinin açıklanmasında psikanalitik teoriden beslenenler, Fransız postyapısalcılardır. Bu yaklaşım içinden feminist teoriyle -daha da

spesifikleştirildiğinde, toplumsal cinsiyetle- ilgilenenlerin ağırlıklı olarak odak noktası anlam, anlamın oluşumu üzerinedir. Bunlar, dil kuramları bağlamında Jacques Lacan okumalarına dayalıdır. Fransız post-yapısalcılar, dilin merkezi rolünü vurgularlar. Toplumsal cinsiyetin aktarılması ve temsili konusunda dil büyük öneme sahiptir. Dil derken kastedilen de aslında simgesel düzenler-anlam sistemleridir. Ancak, dil kuramlarına ve Lacan'a bu denli önem atfedilmesine tarihçilerin perspektifinden itiraz ve eleştiri gelmesi de, -özellikle 1990'lı yılların öncesinde- olası bir durumdur. Şöyle ki: Lacancı bakış açısından özne inşasında bilinçdışı kavramı kilit bir unsurdur. Lacan'ın kuramında çocuklar imgesel düzenden simgesel düzene geçerler; imgelerle örülü dünyalarında artık, simgeler diğer bir ifadeyle dil yer almaya başlar. Bu dil dolayısıyla da çocuğun toplumsal cinsiyeti inşa edilmeye başlanır (Tura, 1996). Burada "fallus" terimi ön plana çıkar. Joan Scott, Lacan'a göre "fallus"un cinsel farklılığın merkezi göstergesi oluşuna dikkat çeker. Çocuk açısından ödipal kompleks, kültürel etkileşimin koşullarını belirlemektedir çünkü iğdiş edilme baskısı iktidarı, babanın yasasını içermektedir. Dolayısıyla çocuğun yasa ile ilişkisi, cinsel farklılığa, dişillik veya erillikle kurduğu ilişkiye göre belirlenir. Dışının "fallus"la ilişkisi erkeğinkinden mecburi olarak farklıdır. Tabii, hemen belirtmek gerekiyor: Buradaki "fallus" terimi metaforik anlamıyla okunmalıdır (2007: 27-28). Öznel kimlikler aslında anlam sistemleridir ve farklılaşma süreçleridir. Aslında bir illüzyon yaratılır, böylece garanti altına almak amacıyla belirsizlikler ve zıt unsurlar bastırılır. Erilliğin temelinde dişil yönlerin -öznenin potansiyel biseksüelliğinin- baskılanması yatar. Burada temel bir çatışma yer almaktadır; tüm bu bastırılanlar biliçdışında yerini alırlar, bunu da şu şekilde biraz daha açmak mümkündür: Tüm bu bastırılanlar yüzeye çıkıp garanti altına alınan, alınmaya çalışılan şeyleri tehdit etmeye başlayabilir. Dolayısıyla bütün bunlar, dişillik ve erilliğin içkin özellikler olmadığını söyler, öznel veya kurgusal yapılar olduğunu gösterir. Kadın ve erkek kategorilerini kullanmak problemlidir (2007:28-29).

Öte yandan, Scott'un dikkat çektiği bir husus vardır: Tarihçiler açısından, Lacancı/Fransız post-yapısalcıların -diğer deyişle özne/dil ve anlam sistemleri üzerinden ilerleyen kuramcılarının- ortaya koyduğu düşünceler, geçmişe ilişkin kanıtın indirgemeci bir okumasına yol açabilmektedir. Öznenin inşasına yönelik ortaya bir açıklama koyulmuştur fakat bu açıklama eril ve dişil kategoriler arasındaki ilişkiyi evrenselleştirmektedir. Dolayısıyla, bu durum tarihsel özgüllük ve değişkenlik ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Fallus tek gösterendir ve öznenin toplumsal cinsiyetinin inşa edilmesi de öngörülebilir bir şeydir. Her zaman aynı şekilde tezahür etmektedir, ortada stabil bir durum vardır (2007:29). Lacan'ın imgeselden simgesele geçiş modelini temel alan bu açıklamaların tarihçiler açısından işlevini yitirdiği düşüncesi, Scott'ın üzerinde durduğu gibi "stabil bir durum" olması açısından haklılık taşır.

Yukarıda yer verilen düşünceler ve tartışmalara Michel Foucault'nun ve sonrasında Judith Butler'ın düşünceleri eklenince, daha doğrusu model onların ortaya koyduğu kavramlarla geliştirildiğinde aslında, öznenin toplumsal cinsiyetinin inşa edilmesinin o kadar da öngörülebilir olmadığı ve aynı şekilde tezahür etmediği görülür. Örneğin, Butler 1990 yılında yayımlanan *Cinsiyet Belası* adlı çalışmasında, toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında yatan bir toplumsal cinsiyet kimliğinin olamayacağını dile getirir. Aslında o kimlik ifadelerle ve dışavurumlarla "performatif" olarak inşa edilir. Butler, sürekli olarak bu yeniden örgütlenmelere -başka deyişle inşalara- dikkat çeker ve aslında değişim imkânının buralarda yattığına işaret eder (Butler, 2016). Butler, aynı zamanda bu performans kuramıyla literatüre çok önemli ve işlevsel bir kavram da kazandırır: *Performativite*. Ataerkil düzenin taşıyıcı söylemlerinden biri olan heteronormativiteyi bükerek, performansla normatif sözcüğünü birleştirir. Toplumsal cinsiyetin normatif biçimlerine karşı çıkar. Zeynep Direk, Butler'ın, Lacan'ın ve Lacan'dan etkilenen Foucault'nun kuramlarına dair düşüncelerini ve aslında Butler'ın

kendisinin bunların üzerine neleri ekleyerek yeni bir düşünceye, kavram setine ulaşmış oluşunu şu şekilde özetler: Butler'a göre, Lacan'ın bahsettiği sembolik sistemdeki konuşan öznenin yerini belirleyen normlar aslında, Foucault'nun düşüncesindeki cinsellikle ilgili normlarda olduğu gibi tarihsel, kültürel ve toplumsal iktidar ilişkileri içinde belirlenmiştir. En nihayetinde bu düşüncenin özü, tüm bu bahsi geçen normların üstlenildiği gibi aynı zamanda üstlenilmeyecek ya da bozulabilecek de olduklarıdır. Butler'ın performans kuramı da zaten bunu ortaya koymaktadır. Direk'e göre, Butler'ın Lacancı ve Foucaultcu modellere getirdiği artı şey, normların üstlenilen ve aynı zamanda bozulabilen "davranış kuralları" olduğunu performans kuramı aracılığıyla açıklamasında bulunabilmektedir. Direk, Lacan'ın modelinde bedenin sembolik sistemde belli bir konumu alma noktasında rol oynamadığını; Foucault'da da bedenin söylemler dolayısıyla belirlenen edilgen bir şey olduğunu; Butler da ise performans kuramında, beden, davranış ve tekrar mefhumlarının birlikte ele alındığını belirtir (Direk, 2018:210). Direk, *Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet* adlı metninde, feminist düşünürlerin, Hegel'in *Tinin Görüngübilim*'inin ağırlıklı bir şekilde, "özbilinç" ve "Tin" adlı iki bölümüyle ilgilendiklerine değinir. Örneğin Simon de Beauvoir, köle-efendi diyalektiğinden hareketle, kadının niçin erkek bilinci tarafından tanınan bir özbilinç olmadığını sorgularken onun tarihsel olarak "mutlak başka" şeklinde inşa ediliyor oluşunu anlatır (2018: 139). Buradan yola çıkıldığında, toplumsal cinsiyet kavramının kapıları aralanmış olur. Kavramın kendisi Beauvoir'a ait olmamakla birlikte, toplumsal cinsiyetin ilk nüveleri onun düşüncelerinde yer alır. Direk'e göre, Beauvoir, Hegel'in özbilinç kavramı ve özgürlük meselesini, tarihsel ve kültürel olarak inşa edilmiş bir cinsiyet kavramı olarak kadınlık vasıtasıyla tartışmaktadır (2018: 139).

Toplumsal cinsiyet, cinsellik özne kavramları hakkında zaman içerisinde çok çeşitlilik gösteren yeni fikirler doğmuştur. Örneğin, bu kavramlar etrafındaki

tartışmalara queer teori içinden yeni bakış açıları eklenince kavramlara dair net düşünceler ortaya koyma ihtimali daha da azalır. Monique Wittig, 1992'de yayımlanan, kimi çevrelerce radikal bulunan çalışması *The Straight Mind*'da (*Straight Düşünce*) cinsellik ve toplumsal cinsiyet meselesine yeni ve farklı bir bakış açısı kazandırır. Tıpkı Butler gibi Wittig de bu alandaki kavramsal kuramsal tartışmaya queer teori içinden derinlik kazandırır. Wittig, cinsiyet sınıfları üzerine materyalist ve radikal feminist kavramlara dayanarak, feminizm tarafından itiraz görmemiş olan heteroseksüelliği sorgular. Wittig'e göre, heteroseksüellik aslında, kadınların köleleştirilmesi üzerine kurulmuş ve himayesinde olunan siyasal rejimdir. Serflere ve kölelere benzer şekilde kadınlar umutsuz bir durumdadır; kadınlar (lezbiyenlerin yaptığı gibi) sürekli olarak firari olmak zorundadırlar, kendi sınıflarından kaçmayı denemek ve toplumsal sözleşmeyi her gün maddesi maddesine en baştan görüşmek arasında bir tercih yapmaktadırlar. Onların kaçmaları için başka bir yol yoktur; çünkü, Wittig'in tabiriyle kadınlar için başka bir ülke yoktur. Dolayısıyla, yapılabilecek tek şey, kendini bir firari, kaçak bir köle ve bir lezbiyen olarak addetmektir. Wittig, neler olup bittiğini anlamanın yolunun politikanın, felsefenin, antropolojinin, kültürlerin "at gözlüğü"nden kurtulması gerektiğini belirtir. Bunlarla birlikte, diyalektiği de kenara ayırmak lazımdır, zira diyalektik, erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkiyi sınıf çatışması bakımından anlamaya izin vermemektedir. Bu çatışmanın mutlak olmadığını göstermek ve onu aşabilmek için politik, felsefi ve simgesel olarak erkek ve kadın kategorilerinin yok edilmesi gerekliliğinin altını çizer. Wittig'in düşüncesine temel oluşturan ya da başka deyişle ilham veren, cinsiyetler antropolojisidir; biraz daha açmak gerekirse, sosyal bilimlerde kadınların ilk kez sosyolojik ve antropolojik bir kendilik olarak kurulması önerisidir. Bu öneriye göre, kadınların, erkeklerin bir eklentisi değil, kendi başına bir grup olarak sayılmalarının imkânı vardır (Wittig, 2013: 11-12). Wittig ayrıca, dille, düşünceyle, bilimle alakalı her şeyin kişilerin öznelliğini oluşturduğu başka bir siyasal

alanın varlığını hatırlatıp bu alanın *straight* düşüncesinin veya tahakkümün düşüncesinin iktidarına bırakılmaması gerektiği konusunda çok net ve agresiftir (2013: 62). Böylece, Wittig, queer teoriyle birlikte klasik dualist bakışı, ikilikleri ters yüz eder.

Biraz daha erken dönemlere gidildiğinde, literatürde kadın ve erkek, eril ve dişil kategorileri üzerine yapılan tartışmaların hiç kuşkusuz en önemlilerinden ve başlıca kaynaklarından birisinin 1949 gibi erken bir tarihte yayımlanan *İkinci Cins (Le Deuxième Sexe)* olduğu görülür. Simone de Beauvoir'ın bu metinde ortaya koyduğu fikirler, kendisinden sonra gelen pek çok düşünüre temel oluşturur. Beauvoir, cinsiyet farklılığını felsefi açıdan ele almaya başlar. Beauvoir, kadın kategorisini doğuştan gelen birtakım farklılıklar noktasında ele almaktan ziyade, farklılığın-eşitsizliğin-ikincilleştirmenin sonradan kurulduğunu belirtir, toplumsal ve tarihsel koşullara odaklanır. *İkinci Cins*'te görülür ki, kadınlar da ataerkil düzenin inşasında ve devam ettirilmesinde aktif rol üstlenirler. Beauvoir, en büyük sorunu bu durumun, kadınlar tarafından etraflica sorgulanmamasında ve kadınlarca sanki ortada doğuştan gelen bir ayırım-eşitsizlik söz konusuymuş gibi kabullenilip devam ettirilmesinde görür. Bu noktadan hareketle, Beauvoir'da belki çok daha arkaik hali olarak görülebilecek performans kavramıyla bağ kurmak çok zor olmayacaktır. Nitekim Judith Butler da bu noktalarda Beauvoir'ın hakkını teslim eder, ondan bir hayli fikir alır, ondan miras kalan kavramsal-kuramsal referanslara başvurur. Zeynep Direk, Beauvoir'ın radikal feminizminin, kadınların erkeklerden özsel bir şekilde ayrı olduğunu iddia etmediğini ancak eşitlikte cinsiyet farklılığını yaşamayı talep ettiğini söyler. Onun metinlerinde "toplumsal cinsiyet" mefhumu henüz vücut bulmuş değildir fakat ona işaret etmekte, mefhumun önünü açmaktadır. *İkinci Cins*'te sarf edilen "Kadın doğulmaz, kadın olunur" sözü de bunun bir göstergesidir. Direk, Judith Butler'ın, *Cinsiyet Belası*'nda Michel Foucault'nun çözümlenmeleri ile Beauvoir'ı ele aldığında, Butler'ın Beauvoir'ın kültürden bağımsız bir biçimde anlam taşımayan doğal bir cinsiyet olduğunu varsayıyor oluşuna

dikkat çekmesine vurgu yapar. Evet, Beauvoir'da kendiliğinden bir değeri olmayan bir olgu statüsündedir doğal cinsiyet ama yine de vardır, öne sürülmüştür. Direk'e göre, Butler, bu düşünce şeklinin toplumsal cinsiyetlendirmenin zeminini hazırladığını dolayısıyla bundan kurtulmak gerektiğini vurgular (2018: 211-213).

Butler, Lacan'ın yapısalcı yaklaşımını, -imgeselden simgele geçme temelli modelini- tarihselleştirir. Direk, yapısalcı yaklaşımın, Butler'ın düşüncesinde tarihselleştiğini, zamansal ve mekânsal olanla karıştığını belirtir; Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözündeki gibi Butler da ne heteroseksüel ne de eşcinsel olarak doğabilirsiniz, her arzu ve cinsel yönelim aslında kültürel dir demektedir (2018: 214). Simone de Beauvoir ile Judith Butler, feminist teorinin iki farklı ucu olarak yorumlanabilir. İlki, kadın kategorisini ikilikler-farklılıklar temeline çekerken; ikincisi, bu ikiliğin zaten en baştan olmadığını altını çizer, bu kabul etrafında bir kavram seti sunar. Direk, Beauvoir'ın varoluşçuluğunun Butler'ınki ile zıtlık içinde olduğunu söyler. Beauvoir'ın, normların varoluş düzleminde üstlenilmesini özgür seçime dayandırdığına dikkat çeker. Beauvoir'da bir normu seçmek, bir değeri olumlamak iken; Butler'da norm, bir düşünüm ve bir seçim nesnesi olamaz ancak ihlal edilecek ya da edilmeyecek bir davranış yasası olabilir (2018: 216).

Konuya Michel Foucault ve onun özne kavramına dair düşünceleri üzerinden devam etmekte fayda olabilir. Foucault'nun en özgün ve aslında kendisinden sonra özne konusuna dair yapılan tartışmalara yön verici tarafı metodolojisidir. Foucault'nun, en temel yöntemi tarihsel bakış açısıdır. Tabii, bu geleneksel bir tarih anlayışı içinden geliştirilmiş bir bakış değildir. Foucault, "şeyler" in hiçbir anlam sisteminin, ideolojinin etkisine girmemiş en arkaik kökenine iner, sözcüklerin soykütüğünü çıkarır. Foucault, bilgiye dair etrafıca bir çözümleme sunar ve çözümlemenin çerçevesini o kadar geniş tutar ki verili olandaki bilgi diye addedilmeyen şeyler de bu çerçeveye girer. Özne

kavramı özelinde ise temel olarak yapmak istediği şey, insanların kültür aracılığıyla özneye dönüştürülme sürecinin tarihini çıkarmaktır. Foucault, İnsanları özneye dönüştüren üç farklı "kip" olduğunu söyler. İlkini "kendilerine bilim statüsü kazandırmaya çalışan araştırma kipleri" olduğunu belirtir. Bunlar, "dilbilgisi, filoloji ve dilbilim alanlarında, konuşan öznenin nesneleştirilmesi"dir. İkincisi, öznenin kendi içinde bölünmüş ya da başkaları tarafından bölünmüş olmasıdır; deli ile akıllı veya hasta ile sağlıklı gibi karşıtlıkların kurularak öznenin nesneleştirilmesidir. Üçüncüsü ise, bunların dışında, kişilerin kendilerini özneye dönüştürme sürecidir. Bu noktada cinselliğe odaklanır ve "insanların kendilerini 'cinsellik' öznesi olarak tanımayı öğrendiklerini" söyler. Tabii yine burada onun metinlerinde ön plana çıkan iktidar kavramının da rolünü es geçmez, insanların tüm süreçlerden geçerken iktidar ilişkilerine de girdiklerini hatırlatır (Foucault, 2014: 58). Foucault, özneyi Aydınlanmacı bilgi kuramının yaptığı gibi merkeze almaz; o, özneyi daha çok kurgu gibi anlamlandırır. Fakat, burada özneyi pasif bir konumda gördüğü anlamına da gelmez. Gavin Kendall ve Gary Wickham, *Foucault'nun Yöntemlerini Kullanmak* adlı çalışmasında onun öznenin aktif rolünü reddetmeyişine değinirler. Özneler, iktidara tâbi olarak kendilerinin inşasında aktif rol üstlenirler. Kendall ve Wickham, Foucault'nun düşüncelerinde, özne, iktidar ve bilginin çok girift bir biçimde yer aldığını vurgularlar. Bu üçü son derece döngüsel bir form içindedir ve her unsur birbirini var eder, biri olmadan diğerleri de olamaz (Kendall ve Wickham, 2016:124-127).

Özne üzerine yapılan tartışmaları Aydınlanma'nın rasyonel bireyi "sözde" merkezi bir konuma yerleştirmiş oluşuna, cinsiyeti erkek olan evrensel ve soyut insan tanımına ve bunun karşısında yapısalcı yaklaşımın Louis Althusser² gibi önde gelen isimlerinin özneyi yapıların bir sonucu olarak gördüğü ve edilgen bir konuma

² Serpil Sancar, Althusser'in bir özne kuramı geliştirebilmesinin önündeki en temel engel olarak yapısalcı-ışlevselci kuramı gösterir. Sancar'a göre, Althusser (ve aslında yapısalcı yaklaşım içinden konuşan birçok teorisyen) özneleri pasif algılayıcılar olarak görmektedir. Öznellikleri de bu pasifliğin yansıması şeklinde değerlendirmektedir (Sancar, 2014: 57).

yerleştirdiği karşıt dūřunceye kadar gōtürmek mümkündür. Ancak, öznelliği dışarıda bırakan özne tanımlamaları bu tez çalışmasının kapsamı dışında kalmaktadır. Ataerkil toplumdaki kadınların özne konumlarını daha sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmek için onların öznel deneyimlerini göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Feminist yazar ve siyasal bilgiler profesörü Susan J. Hekman, Foucault'nun özneye "saldırısı"nı çağdaş sosyal teoriye önemli bir katkı olarak adlandırır. Foucault'nun, söylem biçimleri tarafından öznelerin şekillendirildiği, inşa edildiği yönündeki düşüncelerinin feminizm için yeni bir perspektif açtığını ve kadınlığın ataerkil söylem tarafından ne şekilde inşa edildiğinin görölmesi açısından verimli olduğunu vurgular. Hekman, Foucault'nun "cinsellik tarihin bir ürünü ve cinsel ilişkileri belirli bir tarzda inşa eden özel bir söylem biçimidir" sözlerini hatırlatır ve bu sözlerin aslında kadınları öznellik alanından dışlayan, onları pasif varlıklar olarak addeden Aydınlanmacı bilgi kuramını ortadan kaldıran bir anlam taşıdığını belirtir (Hekman, 2016: 122-123). Hekman'ın şu sözleri önemlidir:

Onun betimlediği özne inşa edilir ancak o aynı zamanda öznelliği tanımlayan güç/bilgi için "mücadele eden", "şartları zorlayan" biridir. Modernist anlayışta inşa edilen özne sadece pasif olarak tanımlanır, Foucault'nun anlayışında inşa edilen özne aynı zamanda direnen öznedir. [...] Kadınsı olarak tanımlanan özne pasif, irrasyonel, duygusal ve eril öznenen daha "doğal" biridir. Feminist hareketin özü kadınların öznelliklerinin inşa edilmesine direnmeleridir. (2016:124).

Bununla birlikte Hekman, bu direnişin sonucunun, kendine özgü bir feminist söylemi doğurması gerektiğini savunur. Ancak, bunun da, "aşkın, inşa edici bir özne" ya da "özsel olarak kadın"a dayanmaması gerektiğinin üzerinde durur. Hekman'ın kastettiği söylem, "kadınsı özneyi tarihsel olarak inşa eden söylem biçimlerine direnişin ürünü olan bir söylem" biçimidir (124). Hekman'ın da dikkat çektiği gibi, öznellik, bireylerin tamamıyla edilgen bir konumda olmadıklarına, iktidarla aralarındaki çetrefilli ilişkiye işaret eden bir açıklamanın önünü açar. Serpil Sancar, bir özne kuramının

bireyleri kültürel bağlantıları içinde ele alması gerekliliğine işaret eder. Sancar'a göre, bireyler yaşadıkları dünyayı-düzeni değiştirip dönüştürebilme potansiyelleriyle birlikte tanımlanmalıdırlar. Bu tanım aynı zamanda, "öznelliğe dayalı oluşumların açıklanabilmesine olanak sağlayacak bir olumsuzluk içerebilmelidir." Öznelliğin açıklamasında; bireylerin deneyimlerinin, kendilerince oluşturulduğu kabulü yatmalıdır (Sancar, 2014: 56-57).

Fatmagül Berktaş, "öznellik"i, kişinin dünyayla olan ilişkisine ve bu dünyadaki eylemde bulunabilirliğine anlam veren duygu ve düşünceler olarak açıklar. Berktaş'a göre, öznellik üzerine eğilmek, kişilerin kendi amaçları ve çıkarlarına ters düşecek biçimde davrandıklarının fark edilmesi ve bu davranışların arkasında yatan nedenlerin anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Bu aslında, kişilerin hem iktidara tabiiyetini hem de iktidarla olan bu ilişkilerinde tamamen edilgen bir konumda olmadıklarını, aynı zamanda eyleyen de olduklarını göstermektedir. Böylesi bir ele alış, kişinin her zaman rasyonel davrandığını iddia eden liberal bireyci anlayışın da altını oyan farklı bir bakış açısı kazandırır (Berktaş, 2018: 118). Bu anlamda "öznellik" in de göz önünde bulundurulması, diğer pek çok ezilen grup gibi kadınların da bazılarının ya da çoğunluğunun ataerkil toplumla meselesinin olmamasına, eril toplumsal yapılanmaya olumsuz anlamlar yüklememesine açıklama getirmenin önünü açar. Niyetlerin ve davranışların altında yatan sebeplerin anlamlandırılmasına ve yorumlanmasına kapı aralar. Kadınların yalnızca, toplumsal düzenin pasif kurbanları olduğu yönündeki genel yargının da kırılmasına yardımcı olur.

Literatürde yapılan tartışmalara dair bu kısa değerlendirmenin sonunda görülen o ki, aslında kadınlar özne olarak inşa süreçlerine müdahale haklarını ellerinde bulundurmaktadırlar. Direnç noktalarını görüp kendilerine toplumsal düzen içerisinde daha aktif roller üretmelerinin önü açıktır. Böylece, hem toplumsal cinsiyet rollerinde

kırılmalara sebep olunabileceği hem de bu kalıp rollerin pekiştirilmesini sağlayan kadınların cinselliklerinin üzerindeki dolaylı denetimin de ortadan kaldırılabilceği ve dolayısıyla etkin failler olarak bu düzen içerisinde yer alınabileceği görülür. Bu çalışmada, asıl amaçlanan şeylerden birisi de budur; seçilen edebiyat metinlerinde tüm bu direniş noktalarının nasıl değerlendirildiğinin ve bunların ne şekilde temsil edildiğinin örneklerini bulup çıkarmaktır.

2.2. Kamusal-Özel Alan Ayrımı ve Mekânın Politikliği

Özel alan ile kamusal alan arasındaki ayırım, literatürde ağırlıklı olarak kamusal alanın genel yasalarca tayin edildiği ya da tanımlandığı yönündedir. Bununla birlikte, özel alan da kişilerin özgürlüğüne bırakıldığı düşüncesine yaslanır. Bu iki alan arasındaki ayırma, özellikle de özel alanın tanımlanma biçimine kadınlar 1970'lerden itibaren itiraz ederler. Bu itirazın temelinde, kamusal alandaki ilişkilerin belirleyicilerinin özel alana da sızmakta ve bu ilişkileri düzenleyen hiyerarşinin özel alandaki ilişkilere etki etmekte olduğu düşüncesi yatar. Bu itiraz edilen hususlar, dikkat çekilen noktalar kadınların kendilerine ait bir alanın eksikliğini doğurmaktadır. Tabii ki, kadınlar sadece özel alanı kurtarmayı gözetken, bununla yetinen bir mücadele içine girmekle kalmazlar, kamusal alandaki ilişkileri belirleyen erkekegemen hiyerarşik yapıyı da sorunsallaştırırlar.

Jale Parla, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllara kadar kadının yerinin evi olduğuna ilişkin bir inancın zaten evrensel olduğunu hatırlatır. Parla, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda, orta sınıf mensubu kadınların eve kapatılırken, iş ve ev hayatının da birbirinden koptuğunu belirtir. Sanayi devrimiyle birlikte, erkekler ev dışında, çoğunlukla fabrikalarda çalışırken, kadınlar da daha çok eve mahkûm edilmiştir. Böylelikle, kamu yaşamıyla özel yaşam eskiden

olmadığı ölçüde birbirinden ayrılmıştır (Parla ve Irzık, 2011: 22). Özellikle sanayi devrimiyle birlikte başlayan, geleneğe dönüşen bu ayrım günümüzde de hâlâ, ataerkil toplumlarda, erkekegemen anlayışın hâkim olduğu hanelerde devam ettirilmektedir.

Tüm bunların biraz daha başına ve özel alan-kamusal alan ayrımının kurucu öğelerine dönmekte fayda vardır. Meral Özbek, kamusala dair tartışmaların temelinde yatan Jürgen Habermas'ın ortaya koyduğu düşüncelerin öneminden bahseder. Özbek, Habermas'ın, burjuva kamusal alanının yapısal oluşumunu ve tarihsel gelişimini ortaya koyduğunu belirtir ve onun kamusal alan kavrayışının "[T]arihsel yapılarla insan etkinliği ve öznelilik arasındaki ilişkiyi kurmayı; eylemlerin ve olayların tarihsel analizini yaparken, bunları sadece kültürel ve ideolojik biçimlerle değil, aynı zamanda toplumsal yapılarla ilişkilendirmemizi sağlayan bütünlüklü bir çerçeve kurmayı mümkün kılıyor" oluşuna vurgu yapar. Özbek, Habermas'ın eleştirel perspektifine de dikkat çeker fakat, onun toplumsala dair bir tablo ortaya koyarken yapıların belirleyiciliğini, kültürü ve eylemi -bu üçü arasındaki ilişkiselliği göz önünde bulundurarak- birlikte ele alıyor oluşunun zemininde sınıf kültürü ve tarihi üzerine çalışan Marksistlerin olduğunu da ekler (Özbek, 2004: 10-11).

Jürgen Habermas, ilk kez 1962'de yayımlanan çalışması *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*'nde (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*) "burjuva kamusal alanı"nın dönüşümünü geniş tarihsel bir çizgide ele alırken kamusal ve özel alan ayrımına ve toplumsal düzene dair pek çok eksiği olmakla birlikte en genelgeçer modeli ortaya koymuştur. Habermas, kamusal alanın oluşumunu eski Yunan'daki agoralardan başlatarak açıklar ancak kamusal alanın ideal olarak 17. ve 18. yüzyıllarda şekillendiğine dikkat çeker. O dönemlerde insanlar daha çok aristokratların evlerinde bir araya gelip "edebi meseleler" etrafında tartışmaktadırlar. 18. yüzyılla birlikte kahvehaneler, çayevleri bunun yerini almaya başlar. Yurttaşlar devletten ve aileden bağımsız, bu alanlarda buluşup meseleler (içerik artık, edebi sohbetlerden ziyade

yurttaşlık haklarının, anayasal hakların, siyasi konuların etrafında şekillenmeye başlamıştır) hakkında konuşurlar. Henüz işçi sınıfı bu buluşmalara katılamaz; hem çalışma saatlerinin yoğunluğundan hem de yeterli ekonomik gelirlerinin olmayışından kaynaklanır bu durum. Habermas, 17. yüzyıldan itibaren burjuvazi demokrasisinin ağırlık kazanmasıyla, özellikle de Birinci Dünya Savaşı sonrası siyasal iktidarı da ele geçiren burjuvaziyle birlikte kamusal alanın yeniden feodalleşmiş bir alan haline geldiğini belirtir. Habermas, ideal olarak gördüğü kamusal alan tarifini, 19. yüzyıla kadar götürür. Özellikle, 20. yüzyılda medyanın endüstrileşmesiyle birlikte üretici kültürden tüketici kültüre geçildiğini ve artık eskisi gibi "edebi üretim" yapmak yerine daha çok içi boşaltılmış kültür ürünlerinin tüketiminin yapıldığını belirtir. Fikirlerin tartışıldığı siyasi mevzuların konuşulduğu gazeteler yerine herkese hitap eden "apolitik" dergi ve gazeteler çıkmaya başlar. Öte yandan, işçi sınıfının çalışma saatleri azaltıldığı için onlar da kamusal alana daha fazla dahil olmaya başlarlar. Pasajlar, bulvarlar gibi seyirlik yerlerin açılmasıyla birlikte işçi sınıfı burjuvazinin hayatına dahil olmaya başladıkça aradaki çizgiler netliğini yitirir. Bunların yanı sıra, televizyonun evlere girmesi, kamu yayıncılığı gibi farklı gelişmelerle birlikte Habermas çizdiği ayrımın çeperlerini genişletir (Habermas, 2014). Habermas, özel alanın sınırlarına daha geniş bir perspektiften bakar, ev dışındaki alanları da buna dahil eder. Ancak, ev içine çok fazla yer vermez. Daha doğrusu, ev içinin mahrem bir alan olarak kurulduğunu belirtip bununla sınırlı kalır, hatta bu mahremiyeti daha çok komşuluklar, komşu haneler üzerinden tarif eder. Daha genel bir bakış açısıyla, 18. yüzyıl kamusal alanını ideal bir kamusal alan örneği olarak görüp tarif ederken bunun içinde başta kadınlar olmak üzere, işçileri, okuryazar olmayanları saymaz. Nitekim, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* yayımlandıktan sonra ilerleyen yıllarda, kitaba eleştiriler gelir. Bu eleştiriler arasında kadın hareketi çephesinden yapılanlar ağırlık kazanır. Habermas, kitabın 1990 yılında yeniden yapılan bir baskısının önsözünde bu eleştirileri değerlendirir ve eksik kaldığı,

ağırlık vermediği yönlerine değinir. Burjuva kamusuna dair geçmiş zamanda göremediği şeyi, başka deyişle kadınların erkeklerin egemen olduğu bir evrenden dışlanışını bu eleştiriler ışığında görebildiğini şu sözlerle belirtir:

Hem burjuva toplumunda özel alanın çekirdeğini hem de kendisine dönük bir özelliğin yeni psikolojik deneyimlerinin çıkış noktasını oluşturan çekirdek ailenin ataerkil bir karakter taşıdığı şüphesizdir. Ama bu arada gelişen feminist lüeratür, bizatihi -kadınların da katıldığı okuma topluluklarının hızla ötesine geçerek siyasal işlevler üstlenmiş olan-kamunun da patriyarkal karakterine ilişkin müşahedemizi keskinleştirdi. Cevabı aranması gereken soru, kadınların burjuva kamusundan dışlanışının işçiler, köylüler ve "ayaktakımı"yla, yani "müstakil olmayan" erkeklerle aynı biçimde mi olduğu sorusudur. (Habermas, 2014: 21).

Habermas'ın *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*'nden önce, ilk kez 1958 yılında yayımlanan *İnsalık Durumu (The Human Condition)* adlı eserinde Hannah Arendt de kamusal ve özel alan diyalektiğini ele almıştır. Arendt, özel ve kamusal alan arasında çizilen ayrımın Antik kent devletinin ortaya çıktığı dönemlerden itibaren hane alanı ve siyasal alana karşılık geldiğini belirtir (Arendt, 2016: 65). Arendt'in burada "mahrem" üzerine söyledikleri ilginçtir; bu iki alan arasındaki ayrımın her ne kadar özel alan "özgürlük" alanı olarak tarif edilse de ona göre asıl özgürlük alanı kamusal alandır. Aslında, eşitsizliğin merkezinde yer alan ailedir:

Özgür olmak ne yaşamın zorunluluğuna veya başkalarının buyruğuna konu olmak, ne de kişinin bizzat kendisinin emir veren bir konumda bulunması demektir; ne yönetmek ne de yönetilmek anlamına gelmekteydi. O yüzden aile alanında özgürlük yoktu, çünkü hanenin reisi, yani yöneticisi, sadece haneden ayrılıp herkesin eşit olduğu siyaset alanına girebilecek iktidara sahip olması bakımından özgür addedilmekteydi (2016: 68-70).

Arendt, bu sözlerinin devamında mahremiyetin mahrum edici özelliği üzerine vurgu yapar. Sözcüğün tam anlamıyla, "en yüksek ve en insani yeteneklerden yoksun olduğu anlamına" geldiğini belirtir ve yalnızca özel yaşamı olan bir kişinin, kamusal alana giremeyen kölelere benzer şekilde tam anlamıyla insan olmayacağını söyler. Tabii, Arendt bunları -kendi tabiriyle- "Antik hissiyat" çerçevesinde dile getirir, buradan "modern dünya"ya uzanır (78). Ancak, Arendt'in sözlerinde ilginç olan ev içindeki eril

hıyerarşik yapılanmayı göz önünde bulundurarak, mahremiyet sözcüğü ve özgürlük arasında böyle bir ilişki kurmuş olmasıdır. Onun kurduğı bu ilişki özel alana-mahremiyetin alanına dair daha fazla düşünmenin yolunu açar. Burada, kamusal ve özel ayırımını eleştirel okumaya davet eden bir imkân görmek mümkündür. Dahası, sadece özel yaşamı olan bir kişinin tam anlamıyla insan olamayacağı sözü, modern toplum için düşünüldüğünde, günümüz ataerkil toplumlarındaki kadınların dolaylı bir şekilde ev içine hapsolmuşluğuna açıklama getirmede de işlev görür. Kadınları, kamusal alanın aktif aktörlerini anlatan tarih sahnesinden silmenin önünü açan tarihsel arka plana ışık tutar. Fatmagül Berktaş, 19. yüzyıl liberal düşüncesinin, kamusal-özel alan diyalektiğinde, özgürlük alanının özel yaşamda, aile içinde yer aldığı yanılımasına değinir. Berktaş, kamusal alanın cinsiyetinin erkek olduğunu hatırlatarak, "bu alan"daki erkeklerin özgürlüklerini tam anlamıyla kullanırlarsa başka erkeklerle çıkar ve iradelerinin çatıştığını söyler. Tam da bu noktada devletin müdahalesi gelir ve çatışma önlenir. Ancak, erkek bu özgürlüğünü ev içinde kullandığında onu kısıtlayan hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla, bu kişi, başta kadınlar olmak üzere ev halkı üzerinde iktidarını rahatlıkla kurabilir (Berktaş, 2018: 37).

Özel alanın politikleştirilmesi hususunda, ev içindeki ilişkileri belirleyen hiyerarşik yapı üzerine yapılan tartışmalarda feminist siyaset bilimci Carole Pateman'ın, *Cinsel Sözleşme (Sexual Contract)* adlı metni önemli bir yere sahiptir. Pateman, *Cinsel Sözleşme*'de modern sivil toplumun yasalarının erkek kardeşler arasında oluşturulan bir toplumsal sözleşmeye dayandığını belirtir. Geleneksel ataerkil toplum düzeninde baba figürüne dayandırılan yasalar ve düzenlemeler modern toplumda, Pateman'ın Freudyen tabiriyle "babanın öldürülmesiyle", erkek kardeşler arasındaki toplumsal sözleşmeye dönüşür. Bu "kardeşlerarası toplumsal sözleşme" herkesin eşit olduğu sözde iddiasıyla aslında yine kadınların haklarının düzenlenmesi noktasında eksik kalmıştır. Bu eksikliğin en çok görünür olduğu noktalardan biri de kamusal-özel alan arasındaki

ayrımında yatar. Kamusal alandaki ilişkiler yasalar çerçevesinde düzenlenirken özel alan tamamıyla bireylerin inisiyatifine bırakılır. Bu da özel alanda-ev içindeki ilişkilerde erkeğin karısı ve çocukları üzerinde iktidar kurmasının önünü açar. En azından, yasalar ev içindeki bu eril iktidara müdahale noktasında etkisiz kalır (Pateman, 1988: 2-4). Habermas, *Cinsel Sözleşme*'nin yayımlanmasından beş yıl önce, Pateman'ın 1983'te yayımlanan "Kardeşlerarası Toplumsal Sözleşme" ("The Fraternal Social Contract") isimli makalesinden etkilenmiştir. Pateman'ın bu yazısından hareketle Habermas, cinsiyet ilişkisiyle ilgili değişikliklerin yalnızca ekonomik sisteme değil özel alana da müdahale ettiğine değinir. Kamusal alandan kadınların dışlanışının yalnızca erkeklerin burayı kendilerine ait bir alan gibi sahiplenmeleri anlamına gelmediğini, aynı zamanda siyasal kamunun yapısından ve özel alanla ilişkilene şekliyle de kaynaklandığını belirtir (2014: 22-23). Habermas'ın, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*'nün özel alana dair eksik kaldığı noktalara özeleştirici getirmesinde Pateman'ın düşünceleri çok etkili olmuştur

Aksu Bora, "Kamusal Alan Sahiden 'Kamusal' mı?" adlı yazısında kamusal-özel alan ayrımını geniş bir çerçeve içinden, pek çok boyutuyla ele alır. Bora'ya göre, Batı siyasi düşüncesinde, hayatın kamusal ve özel olmak üzere iki ayrı alanı olduğu fikri merkezidir. Kamusal ve özel alan temel olarak iki ayrıma denk gelmektedir. Bunlardan ilki, devletin alanı/toplumun alanı iken; ikincisi, ev alanı/ev dışı alandır. Devlet, kamusal olana işaret eder; ev, aile ve mahrem hayatı özel alan olarak sayılır. Bora, özel alanın "[D]iğerkâmlığın, vericiliğin, duyguların, kabullenilmiş bir eşitsizliğin, informel ilişkilerin [...]" alanı olduğunu; kamusal alanın ise "[A]daletin, rasyonalitenin, sorumluluk ve hesap vermenin, eşitliğin, formel ilişkilerin [...]" alanı olduğunu söyler. Bu genel ayrımı hatırlattıktan sonra getirilen eleştirilerle birlikte bu ikili modeli tekrar değerlendirir. Eleştirilerden ilkinin Marksist düşünce içinden yapıldığını ve bunun en önemli itiraz noktasının ekonomik mekanizmalara kamusal alanın açıklanmasında

yeterince yer verilmediği yönünde olduğunu belirtir. İkinci büyük eleştirinin ise kadın hareketi içinden geldiğini; "kişisel olan politiktir" sloganıyla birlikte kadınların ayrı ayrı maruz kaldıkları ezilmenin politik bir anlam ifade ettiği yönünde yapılan itiraz olduğunu söyler. Bu ikinci eleştiriyle birlikte kamusal alan tarifinin sınırları ve bu alana dahil olan konuların neler olduğu tartışmaya açılır. Bunlar arasında ev-içi emeğin görünmezliği, cinsel şiddetin ailenin mahremi diye örtbas edilişi, aile kurumununa atfedilen aşırı önem gibi üst başlıklar yeniden ele alınır (Bora, 2004: 529-531).

Aksu Bora, tüm bunların yanısıra "Üçüncü Dünyalı feminist kadınlar"dan gelen eleştirilere de dikkat çeker. Batı Avrupa ve Amerikalı beyaz orta sınıf feminizminin ortaya koyduğu düşüncelerin, diğer ülkelerdeki, farklı toplumlardaki kadınların durumuna dair yetersiz kaldığı ve Batı muhteviyata sahip olduğu yönündedir bu eleştiriler. Bu eleştirilerde, Batı dışı toplumlardaki kadınlar için farklı kamusal ve özel alanlar olduğu, başka deyişle, klasik ayırmadan farklı olarak kadınların ve erkeklerin kendi kamusal ve özel alanlarının olduğu diler getirilir. Keza, bu eleştiriler arasında, bu toplumların kadınlarının ezilme ve dışlanma noktalarının farklılık göstermesinin göz ardı edilişi de yer alır. Bu eleştiriler çerçevesinde Bora, Batı'dan farklı toplumlara aslında iktidar ve siyaset üzerinden bir değerlendirme yapılması; bu toplumlarda bu iki unsurun ne anlama geldiğine ve nasıl işlediğine bakmak gerektiğini hatırlatır (2004: 532). İktidarın çift yönlü işleyişine, iktidar kanadıyla üzerinde iktidar kurulanların arasında cereyan eden sürekli olarak değişen ve yeniden oluşturulan "uzlaşma durumu"nun üzerine gidilmesinin önemine dikkat çeker. Bora bu noktada, Deniz Kandiyoti'nin, Türkiyeli kadınlar özelinde, bu duruma "patriyarkal pazarlık" adını vermiş oluşunu hatırlatır. Kandiyoti'nin kavramından hareketle, cinsiyetçi ataerkil toplumsal düzeni anlamaya çalışırken ve bu düzenin iktidar mekanizmalarına eğilirken kadınları iktidarın ötekileri olarak görmenin yanlışlığına işaret eder. Bora'ya göre, kadınların iktidarla olan ilişkilerindeki "pazarlık" güçlerine bakmak daha bütüncül bir

değerlendirmenin önünü açacaktır (2004: 533). En nihayetinde Bora, sürekli değişip dönüşen ve yenilenen toplumsal ilişkilere yakından bakmanın önemine; hem kadınların "geleneksel kamusal alan" tarzlarına hem de "güç kazanma stratejileri"ne eğilmenin önemini vurgular. Verili olan kamusal alan modelini, kadınların kendi diliyle ve iradeleriyle yeniden biçimlendirmesi gerekliliğinin üzerinde durur (537). Yine, tekrar mekanizmalarına, iktidar ile üzerinde iktidar kurulanlar arasındaki dinamik, çift yönlü ilişkiye dikkat çekildiği burada da görülür. Aslında, böylece tek taraflı ve stabil değerlendirmelerin erkeğe men toplumsal düzene kadınların müdahale etme imkânının önünü kapattığı ya da var olan modellerin yetersiz bir şekilde ele alınmasına sebep olduğu da ortaya koyulur. Meseleye çift taraflı bakılırsa ve bu tekrar eden durumlar ve tekrarlardaki değişim imkânları iyi değerlendirilirse, toplumsal düzende kadınların lehine yol alınabileceği de fark edilir.

1970'lerde "Özel olan politiktir" sloganı, o yılların kadın hareketinin ayrırcı özelliklerinden birisi haline gelir. O yıllara kadar özel alanın içindeymiş gibi görülen ya da gösterilen pek çok sorun, bu sloganla birlikte kamusal alana taşınır; tartışma ev içine hapsolmaktan kurtulur ve sokağa taşar. Françoise Collin ve Irène Kaufer, *Feminist Güzergâh (Parcours Féministe)* adlı çalışmalarında, tıpkı yine aynı yıllarda popüler olan "Bedenim benimdir" gibi bir slogan olan "Özel olan politiktir"e farklı bir yerden yaklaşırlar. Onlara göre, kadınlara her ne kadar "*yuvanın sultanı*" denilse de kendilerine ait yerlerinin-alanlarının olmayışı, kamusal alanla ilişkilerinde görülür. Sokaklar kadınlara ait değildir, erkeklerin uygunsuz bakışları veya hitaplarına maruz kalarak dolaşırlarken, gerçek ya da "psşik bir örüntü"nü altına gizlenmek durumunda kalırlar. Ev içinde de, kadınlar yakınlarına teslim olmuşlardır. Çekilebilecekleri ya da kendileriyle baş başa kalabilecekleri kendilerine ait yerleri yoktur. Collin ve Kaufer, bununla ilgili bir örnekten bahsederler: Aile meskeninde fazladan bir oda varsa, o oda, erkeğin çekilebileceği, kendi başına kalabileceği bir çalışma odası ya da marangozluk

atölyesi olarak kullanılır. Bu sadece fiziksel anlamda bir oda değil, her şeyden evvel insanın kendi kendisiyle olma imkânı taşıyan, başkasının himâyesi altında olmadığı anlar anlamında "kendine ait bir oda"dır (Collin ve Kaufer, 2015: 41). Collin ve Kaufer'in de üzerinde durduğu gibi, kadınlara ev içinde bile çekilebilecekleri, kendi kendileriyle baş başa kalıp düşünebilecekleri, yazmak-çizmek gibi birtakım uğraşlar çerçevesinde vakit geçirebilecekleri ya da üretimde bulunabilecekleri bir alanın imkânı tanınmaz.

Collin ve Kaufer'e göre, hem şehircilik açısından hem de politik açıdan kadınlar kendi kendileriyle olabilmek için, kendilerini oluşturabilmek için ve kendilerinden hareketle kendilerine ait bir şey yaratabilmek için her zaman ayrı bir çaba harcamak zorunda kalmışlardır. Geleneksel olarak "ben" yerine "biz" demeyi öğrenmişlerdir. Bir erkeğe kıyasla bir kadın için, kendini kendi merkezine koymak, kendini bir "yaratıcı" olarak kurabilmek, çok daha zor bir uğraş olagelmıştır (2015: 41). Bu önemli tespittir, çünkü kadınlar içinden geçtikleri toplumsal formasyon yüzünden, "biz" konumundan sıyrılıp "ben" diyebilecekleri öznel bir konuma kendilerini yerleştirme imkânına kör kalırlar. Diğer taraftan, bu kör kalış kadınların, mahrum bırakıldıkları şeylere dair bir refleks göstermelerini engellemez. Örneğin, bu iki düşünür kadın, geçmişten bazı kadınların tuttukları özel günlüklere ve yazdıkları mektuplara değinirler. Bu bir hayli gelişkin olan günlük ve mektuplarda, kadınların kendi alanlarına el konmasına karşı bilinçli olmayan bir direniş geliştirdiklerini söylerler. Aslında bunun temelinde, kadınlara ayrılmış olan ve "öteki"ne maruz kaldıkları alanların dışında bir alan oluşturma inadı yatar (42). Collin ve Kaufer, "Özel olan politiktir" ifadesinin başlangıçta bir politikleştirme talebinden ziyade, bir ifşa olarak anlaşıldığını belirtirler; onlara göre bu slogan, "kadınların özel alanını özgürleştirin" anlamına geliyordur. Öte yandan, bu ifşa kendiliğinden zaten politik bir nitelik de taşımaktadır ve özgürleşme de, yapıda bir dönüşümü gerektirmektedir. Bu ifade ilerleyen yıllarda artık daha ağırlıklı

olarak özel nitelik taşıyan şeylerin politikleştirilmesi ve bunun yasalarca düzenlemesi anlamına gelir (42-43).

Kamusal-özel alan ayrımı üzerine yapılan tartışmalara farklı disiplinler içerisinde, sinema ve edebiyat özelinde eğilen isimler de olmuştur. Ruken Öztürk, sinema özelinde bir değerlendirme ortaya koyar. Öztürk, kamusal ve özel alanın birbirinden kolayca ayrılamayacağını, ayrılrsa bile onun cinsiyetlendirilemeyeceğine değinir. Özel alan düşünüldüğü veya öğretildiği gibi toplumsal yaşam için gereksiz ve önemsiz bir alan değildir der, buradaki sorunun onun hiyerarşik açıdan ikincil olarak konumlandırılması olduğunu düşünür (Öztürk, 2000: 67). Öztürk'e göre, ev içi alanda bile özel/kamusal alan karşıtlığını bulmak olasıdır. Evlerde mutfaklar kadınlara ayrılmış; televizyonun izlendiği, gazetenin okunduğu ve politik tartışmaların yapıldığı oturma odaları da erkekler için kamusal alan olarak kurulmuştur. Aynı oda içerisinde, kadınlar kendi aralarında, duygusal ilişkileri, modayı, yemek tariflerini konuşurken erkekler spordan, iş yaşamından ve siyasetten söz edebilmektedirler. Öztürk, egemen kültürün, televizyon, sinema, kitaplar ve müziği işgal etmiş durumda olan cinsiyetçi kalıpları da yaydığına vurgu yapar. Sanat ürünlerinde kadının sadece cinsel nesne olarak ya da sadece özel alanı sahiplenmiş kimseler gibi gösterilmesinde büyük bir sorun vardır. Kadınları kamusal alanda, erkekleri de özel alanda devindiren bir edebiyat ürününde ya da bir filmde yaratılan farklı temsiller bireyin yaşama farklı bir gözle bakmasını sağlayabilir (2000: 68-69). Nitekim Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* adlı kitabında farklı filmlerdeki kadın temsillerine ve bu filmlerin arka planındaki kadın ve erkek sinemacıların bu temsillerdeki belirleyiciliğine odaklanarak bir yeniden anlamlandırma, farklı gözle bakma örneği ortaya koyar.

Alison Butler, feminist bir mekân politikasının, kadınların sinemasında toplumsal cinsiyet teknolojileri ile yerel, ulusal ve uluslararası iktidar teknolojilerinin nasıl örtüştüğünü gözler önüne sermek üzere kadın kimliğini dinamik tarihsel

durumların içine yerleştiren filmler tarafından dile getirilişine vurgu yapar. E. Ann Kaplan gibi feminist eleştirmenler de, kadınlar açısından aidiyet duygusunun genellikle aileye ait olmakla ifade edildiğini açıklarlar. Kaplan, kadınların ev/yurt olarak devlet/ülke alanı içerisinde değil, bir yerel ilişkiler uzamı olan ev/yurt olarak ailelerinin alanında ikâmet ettiklerini söyler (A. Butler ve Kaplan'dan aktaran Ulusay, 2008: 245). Film çalışmaları üzerine eğilen bir başka akademisyen, Serazer Pekerman, *Film Dilinde Mahrem* adlı kitabında ortak özellikleri kadın karakterleri ve bu karakterlerin film mekânıyla kurdukları ilişkileri merkeze alan filmleri incelemiştir. Bu hikâyelerdeki kadınlar kendilerine ait huzurlu bir evi olmayan; ya yaşanmaz bir evden nasıl çıkacağını bilemeyen ya da erkekegemen kamusal alanda bir köşeye sıkıştırılmış kişilerdir. Film mekânlarıyla kurdukları bağlar, kadınlara içinde buldukları alanlarda var olabilecekleri ve kendilerine uygulanan baskılara direnebilecekleri yerler açar. Pekerman'a göre, bu filmlerde bağımsızlık uğruna rahatlarını bozmayı, evden çıkmayı ve yollara düşmeyi tercih eden kadınlara şahit olunur. Bu örneklerde, anaakım medyadaki kadın için en ideal yer olarak sunulan huzurlu evlere ve sonsuza dek mutlu olacak ailelere rastlanılmaz. Doğru bir erkek ve ev arzusu yerini farklı isteklere bırakır. Kendine ideal bir yuva kuramayan ya da kurmak istemeyen kadının nerelerde hata yaptığına odaklanmak yerine ataerkil düzenin ondan ne istediğine ve neden bunları istediğine odaklanılır (Pekerman, 2012: 13). Farklı disiplinlerden meseleye eğilen isimlerin düşünceleri ve literatüre yaptıkları katkılara dair örnekler çoğaltılabilir ama hepsinde yapılan genel vurgu bu ayrım noktasındaki temsillerin, ezici bir çoğunlukla, eril sistemin kalıplarının tekrarından ibaret olması ve bunun dışına çıkan örneklerin sayısının daha da artırılması yönündedir.

2.3. Kadın Yazını / *Écriture Féminine*

Dünyada kadın hareketinin ivme kazandığı 1960'larla birlikte feminist eleştiri, edebiyat, sinema ve müzik gibi kültür alanındaki temsillere daha ağırlıklı eğilmeye, kuramsal bir perspektiften bakmaya başlar. Özellikle, 1970'li yıllarda feminist edebiyat eleştirisi çerçevesinde ele alınan pek çok önemli metin ortaya çıkmaya başlamıştır. Edebiyattaki erkekegemen yapının bilincine varılması, kadınların edebiyat alanındaki üretkenliğinin kırılması, kadınların suskunluğunun tarihin hangi aşamasında kırılmaya başladığı, kadınlara özgü bir edebiyat geleneğinin imkânları ve izleri kuramsal boyutta ele alınan meseleler haline gelir, bu yönde yapılan çalışmalar görünür olmaya başlar.

Edebiyat metinlerine eleştirel bir perspektifle bakmak kadınlar aleyhine oluşturulmuş pek çok klişeyi ortaya çıkarır. Onların temsil edilişindeki güdüklüğü, öznel kadınlık deneyimlerine yeterince yer verilmediği görülür. Buna karşın, erkeklerin temsillerinde de kadınlarinkine benzer klişelerle karşılaşmak mümkündür ancak burada bir ayırımdan bahsetmek gerekir: Kadınlar, erkekler kadar eyleyen rollerde yer almazlar. Bu da onları hikâye evreninde daha silik figürlere dönüştürür, görünmezleştirir. Erkeklerle ve kadınlara verilen özne konumları arasında büyük bir uçurum vardır. Kadın karakterlerin özne ol(a)mayan konumları, öznelliklerine yer verilmeyişi kadınların kendi sesleriyle konuşmalarının da önüne geçer. Eril iktidar alanından ve o alanın belirlediği söylemden kendilerini kurtaramadıkları için sadece o alanın diliyle konuşabilirler. Eril söylem sadece hikâye evreninde karakterlerin ifadelerinde yer bulmaz, o evreni kuran yazarın anlatım dilinde de kendini gösterir. Dolayısıyla, bu eril söylem içinde kadınların zaten kendi sesleriyle konuşan özneler olabilmesi ihtimali neredeyse hiç kalmaz. En başta edebiyattaki bu hâkim erkek sesinin, eril söylemin kadınların kendileri olarak seslerini duyurabilecekleri eşitlikçi söyleme evriltilmesi gerekir. Fatmagül Berktaş, "Söyleme hükmeden dünyaya hükmeder" sözünü anar ve edebiyat metinlerinde dil üzerinde düşünmenin, özellikle de hâkim söylemin belirlediği

dil ve onun sabit olmayan niteliği üzerinde düşünmenin politik olarak ilerici bir eylem olduğunu belirtir (Berktaş, 2019: 253, 256-257). Hâkim söylemde ne kadar çatırdama yaratılırsa dünyaya hükmedenler arasında cinsiyet eşitliğinin önü de o kadar açılır.

Beyhan Uygun Aytemiz, "Kadınların edebiyatta varlık göstermeye başlamaları kadının sesinin duyulmasını olanaklı kılar mı, kadınların kendilerine özgü bir edebi gelenekleri var mıdır, kadın yazarların ortak temalarından, anlatı tekniklerinden, dil kullanımlarından bahsedilebilir mi?" gibi çeşitli soruların gündeme geldiği bu süreçte alanın öncü isimlerinden olan Showalter'ın, *Kendilerine Ait Bir Edebiyat*'ta İngiliz edebiyatının 19. ve 20. yüzyılını irdelediğini ve kadın romancıların bu dönemde kendilerine özgü bir edebiyatı inşa etme konusunda karşılaştıkları güçlüklerle dikkat çekmiş olduğunu vurgular. Showalter, kadın yazını, kadınların ürettikleri edebi metinleri, kadın yazarlarla erkek yazarlar ve hatta kadın yazarların kendi aralarındaki metinlerarası ilişkileri feminist bir bilinçle ele almaya yönelik çalışmalar için "gynocriticism" (jino-eleştiri) terimini önermiştir. Aytemiz, Showalter'dan aktararak bu terimi şu şekilde açıklar: "Gynocriticism, yazma etkinliğinin toplumsal cinsiyetçe belirlendiğini ve kadın yazınının her zaman 'bitextual', yani hem dişil hem de eril edebi gelenekle diyalog içinde olduğu savından yola çıkar." Aytemiz'e göre, kadınların çoğu yazınsal bir gelenekten yoksun bir şekilde ortaya çıktıkları dönemde, erkekegemen edebiyat dünyasında kendilerini kabul ettirebilmek, bu alanda var olabilmek için, erkeklerin inşa ettiği kadın imgelerini kitaplarında yeniden yaratmışlardır (Aytemiz, 2016: 61). Bu imgelerin bir uzantısı olarak da eril dil kalıplarını kendi metinlerinde defalarca yinelemişlerdir. Anlatıcı olarak bu kalıpların içinde kaldıkları gibi karakterlerini de buradan beslenen bir dil ile konuşturmuşlardır.

Kadın yazını çalışmaları Freud'un ortaya koyduğu düşüncelerle, psikanalitik kuramla zaman zaman çatışmalı zaman zaman da uzlaşmalı bir ilişki içinde olmuştur.

Freud'un analizi ve ortaya koyduğu çoğu şey feministleri rahatsız etmiştir; özellikle erkeklerin etkinlikle, kadınların ise pasiflikle özdeşleştirilmesi başlıca itiraz noktalarından biridir. Öte yandan, Jale Parla Freud'un feminizme ne denli uzak düşünceler ortaya koyarsa koysun, "liberal ideolojinin fetişleştirdiği" aile kurumunu cesurca incelediğini hatırlatır. Parla, Freud'un bu girişimlerini ve ortaya koyduğu analizleri kadın hareketinin göz ardı etmediğini belirtir. Aile içinde kadın ve erkek rollerinin tanımlanması, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, aile içi dinamikler gibi konulardaki gözlem ve çalışmalarda, kadınlar arasında epeyce karşı çıkış sergilenmesine rağmen, feminist hareket bazen onu karşısına alarak bazen de onun düşüncelerinden hareketle bir inceleme yapmaktan da geri durmamıştır. Parla'ya göre, Freud'un teorisinin, kadınların nasıl, hangi süreçlerle bastırıldığını göstermek açısından bir işlevi de vardır. Bu teori, ataerkil toplumu bir anlamda meşrulaştırır belki, ama bir açıdan da o kültürün işleyişini de açık eder (Parla ve Irzık, 2011: 26-29). Parla'nın bahsettiği, feministlerin Freud teorisiyle olan çatışmalı ilişkisinin bir örneği de Gilbert ve Gubar'ın çalışmasında görülür. Gilbert ve Gubar, Harold Bloom'un "etkilenme endişesi" kavramı ya da başka deyişle edebiyat tarihi modelini ele alırlar. Onlara göre, Bloom'un kavramı Freud tarafından ifade edilen ilişkinin ta kendisidir. Aslında Bloom, "güçlü bir şair" in, "atası" ile kahramanca bir savaşa girmesi gerektiğini söyler. Ödipal üçgenin içinde yer alan bir erkek olması nedeniyle ancak şiirsel babasını geçersiz kılmak koşuluyla bir şair olacaktır. Dolayısıyla bu modele göre edebiyat tamamıyla bir babalar ve oğulları ilişkisine dönüşmektedir. Böylece erkeklerin deneyimlediği "etkilenme endişesi", kadınlarda "yazarlık endişesi" olarak kendini göstermektedir. Bu korku, kadınları, yaratamayacağı ve "öncü" olamayacağı için yazma eyleminin dışında bırakmaktadır. Gilbert ve Gubar, kadını dışarıda bırakan bu modeli, ataerkilliğin bir analizi olarak görmeyi ve etkili bir araç olarak kullanmayı önerirler. Kadın, öz-yaratım sürecinde erkek öncüsünün dünyayı nasıl okuduğu ile değil, kendisini, başka deyişle kadını nasıl

okuduğuyla ilgili olmalıdır. Kendini bir yazar olarak tanımlayabilmesi için, "kadın"ı inşa eden koşulları gözden geçirmeli ve bu inşa edilmiş olan kategorinin dışına çıkan bir yeniden tanımlaya gitmelidir (Gilbert ve Gubar, 2016: 95-98). Tam bu noktada, Fransız feministlerin Lacancı ve Derridacı okumalarıyla ortaya koydukları ve kadınlara ait yeni bir dilin inşasını amaçlayan düşüncelerine geçilebilir.

Fransız feministler toplumsal cinsiyet üzerine düşünürken kadınlık ve erkeklik tanımlarının üzerindeki dil dolayımını merkezi önemde görürler. Bu yüzden, Lacan'ın imgeselden simgesele geçiş kuramını bu dolayımı açıklama noktasında çıkış noktası olarak ele alırlar. Bu kurama göre, imgeselden simgesele başka deyişle dilin alanına giriş bireylerin tüm yaşamlarını etkileyecek denli önemli bir dönemdir. Jale Parla, bu kuram içinden bir değerlendirmeye gidildiğinde, geçiş aşamasında hem kız çocuklarının hem de oğlan çocuklarının birçok kayba uğradıklarını söyler. Aslında burada, dile mahkûmiyet söz konusudur. Bu dile mahkûm olan çocuk, cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın belirlediği farklı yaşamların da ayırđına varmaya başlar. Oğlan çocukları bu mahkûmiyeti egemenlik kurarak telafi etmeye çalışırlar; babanın dilini benimseyerek erkegegen söylemi kurarlar. Kadınlarsa sürekli olarak erkegegen söyleme ulaşmaya, bu söylemin "olmayan anlam odaklarının sırrını" çözmeye çalışırlar. Parla, Helene Cixous ve Luce Irigaray'ın, "erkegegen söylemle uğraşmak kadınları vakit kaybına götürebilir de" yönündeki yorumlarına değinir. Cixous ve Irigaray, bununla uğraşmak yerine aslında burada harcanacak enerjinin özgürce kendi dillerini yaratma çabasına aktarılmasından yanadırlar. Kadına özgü bir dilin, bastırıldığı ve gizlendiği yerden bulunup çıkarılacağına inanırlar. Cixous ve Irigaray'la benzeri düşüncelere sahip olan Julia Kristeva da edebiyattan örneklerle kadına özgü bir dilin oluşturulması yönünde semiyotik okumalar yapar. Böylece, *écriture féminine* tarifine doğru bir yol alınır. Diğer yandan, Jale Parla, bu yol alışta birtakım açıklar da verildiğini hatırlatır. Örneğin, Helene Cixous ve Luce Irigaray'ın özcülüğe düşme tehlikesi yaşadıklarını

belirtir. Parla'ya göre, onları özcülüğe sürükleyen şeyler: Cixous'nun "Vücudunu yaz", "ondan başka yazacak neyin var?" gibi çıkışlarının devamında, Irigaray'ın Freud'un penis öykünmesi kuramına karşı, kadın cinsel organının eksikliğinin olmadığını, hatta fazlalığı olduğunun kanıtlaması ve kadın cinsel organının üstünlüklerinin sıralanmasının da bir yol olması yönündeki önerileridir (2011: 30-33). Ağırlıklı olarak Fransa'da gelişen ve *écriture féminine* olarak adlandırılan kadın söyleminin/dişil yazın stratejisinin sınırları çok net çizilmemiştir; ki bu net olmayan tavrın arka planında, erkekegemen zihin yapısına ya da eril dilin kalıplarına düşmeme çabası gözetilmiştir. Her feminist düşünürün/yazarın kendi yorumuyla genişlemiştir bu kavramın barındırdığı anlamlar. Başka deyişle, kadın söylemi-kadın dili konusunda tam anlamıyla bir fikir birliği olduğu söylenemez.

Susan J. Hekman, Fransız feministlerin Batı rasyonalitesine ve onun fallus merkezli kabullerine eleştiriler getirdiklerinden bahseder. Fransız feministlerin merkezi temasının kadınlar üzerindeki tahakkümün altında yatan dil olduğunu hatırlatır ve onların düşüncelerinden hareketle, fallus merkezli dilin kadınlara yalnızca iki seçenek sunduğunu söyler: "ya kadın gibi ve bu yüzden irrasyonel konuşurlar veya tam tersine eril rasyonalite alanına girebilirler ancak kadınlar olarak değil aksine erkekler gibi konuşabilirler." (Hekman, 2016:76-77). Hekman'ın, Irigaray, Cixous ve Kristeva hakkındaki düşünceleri de ilginçtir ve aslında Parla'nın işaret ettiği özcülüğe düşme yanılgısı tehlikesinden uzaktır. Hekman, Irigaray'ın "eril hakikat" karşısında bir "kadın hakikat" oluşturmaya çalışmadığını söyler. Irigaray'ın temel tezi, kadının cinselliği gibi dilinin de tek değil çoğul olduğu yönündedir. Bunun aksi, daha doğrusu tek bir hakikat arayışı eril çabaya benzer bir şeye dönüşmekten kurtulamayacaktır. Hekman'a göre, Irigaray'ın amacı karşı çıktığı eril dile tamamen karşıt olmayan ama çoğul, akışkan ve dağınık bir "kadın dil" oluşturmaktır (2016: 77). Hekman, bu feminist isimler arasındaki diğer önemli düşünür olan Hélène Cixous'nun temel tezinin ise Batı düşüncesini

şekillendiren ikilikleri eleştirel bir yeniden okumaya almak olduğunu söyler. Hekman'a göre, Cixous, bu ikiliklerin uzlaşmaz ve hiyerarşik olduklarını; ayrıca, bu ikiliklerin kaynağında kadına karşıtlık olduğunu düşünmektedir. Cixous, daha çok Derridacı bir yerden konuşur ve onun amacı kadınların karşıtlıkları şekillendiren temel karşıtlık olarak görüldüğü bu ikili dili yapıbozumuna uğratarak dönüştürmektir. Hekman, onun "erkek" ve "kadın", "eril" ve "dişil" kelimelerini kullanmayı sürdürdüğünü ama bu sözcüklerin belirli bir toplumsal cinsiyete gönderme yapmadığını dile getirir. Cixous, dişiyi kadınla, erili de erkekle aynı görmez. Bunun yanında Parla'nın belirttiğinin aksine, özünde eril yazımın yerine dişil bir yazımı geçirmeye de kalkışmaz; özsel olarak kadını tanımlaya çalışarak özcü bir girişime sürüklenmekten kaçınır. Onun çabası, daha çok karşıtlığı yıkıp bunun içinden yeniye doğru yol almaktır (78-80). Irigaray ve Cixous gibi Julia Kristeva da benzeri bir yaklaşım içinden düşünceler ortaya koyar. Kristeva da bir "kadın öz" tanımlamaktan ya da eril dile karşıt bir biçimde bir kadınca dil yaratma amacı taşımaz. Kristeva, kadınca dili var olan dil yapısı içinde ortaya koymaya ve onun aslında süreç halinde yeni bir özne yaratma gücünü göstermeye çalışmaktadır (151).

Bu üç ismin temel olarak üzerinde durduğu gibi, fallus merkeziliğin ikili karşıtlıklarda kendini net bir biçimde gösterdiği görülmektedir. Bu ikilikler erkeği rasyonel olanla, akılla, ruhla, kültürle ve yaşamla eş tutarken kadını irrasyonel olanla, doğayla, bedenle özdeşler. Dolayısıyla, ilk sıralananlar, ikincisindekilere kıyasla daha üst bir konumda yer alırlar. Tabii burada en çok rol oynayan bu eşitsiz tabloyu ortaya çıkaran ideolojik sebepler de yer almaktadır. Bu üç ismin en temel ortak noktası, kadınların ezilmesine ve sessizleştirilmesine yol açan anlam sistemlerini kesintiye uğratabilecek, bozacak ve sonrasında bunun içinde yeniden tanımlanacak bir dil arayışına yönelmektir. Berna Moran, Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın düşüncelerinin çeşitlilik gösterse de, kabaca hepsinin hemfikir olduğu noktanın, ataerkil dilin yıkılması, ikili karşıtlıkların ortadan kaldırılması ve bir başkaldırı dili ortaya

koyulması yönünde olduğunu söyler. Dil kurallarını zorunluluk olarak görmeyen, yenilikçi, yazınsal veya şiirsel özellikler taşıyan bir dildir bu (Moran, 2016: 262). Moran'ın da bahsettiği gibi feminist eleştiri, erkekegemen yazında kadına karşı takınılan tavrı açığa çıkarmakla başlamış, ardından kadın yazarlara yönelmiş, onların metinlerindeki özellikleri bir araya getirerek edebiyat tarihinde kadınlara özgü bir geleneğin izlerinin görülebileceğini ve bu izlerin üzerine, çok daha büyük bir bilinçle inşa edilmiş yeni örneklerin eklenebileceğini göstermeye çalışmıştır.

Kadın yazını, dil ve söylem tartışmalarında H  l  ne Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın d  ş  nceleriyle kimi noktalarda uzlaşan kimi noktalarda da onlardan ayrılan ve konuya queer teori   zerinden yaklaşan iki   nemli isimden bahsetmek gerekir: Monique Wittig ve Judith Butler tartişmaya queer teori i  inden farklı bir bakış a  ısı getirirler.

Cinsiyet politikaları ve dil konusundaki   zg  n fikirleriyle   ağdaşları arasında farklı bir yere sahip olan Monique Wittig, *Straight D  ş  nce*'de (*The Straight Mind*) fikirlerini ortaya koyarken dil kategorilerini ele alır.   rneğin, ona g  re cinsiyet farklılığı kavramı kadınları   teki-farklı ile b  t  nleştirmektedir. Erkekler ise farklı değillerdir. Benzer şekilde, siyahlar ve k  leler farklıyken beyazlar ve efendiler farklı değildir. "Erkek" ve "kadın" tamamıyla siyasal karşıtlık kavramlarıdır ve diyalektik olarak onları birleştiren bağ aynı zamanda onları ortadan da kaldırır. "Erkek" ve "kadın"ı ortadan kaldıracak şey sınıf m  cadelesidir. Bu durumda farklılığın işlevi,   ıkar   atışmalarını gizlemek olacaktır. D  ş  nce ve dil kategorileri olarak ne kadın ne de erkek var olabilir:

Eğer biz, lezbiyenler ve eşcinseller, kendimiz hakkında kadın ve erkek demeye devam edersek, kendimiz şöyle d  ş  nmeye devam edersek, heteroseks  elliğin muhafazasına katkıda bulunmuş oluruz. Eminim ki ekonomik ve politik bir değişim, bu dil kategorilerinin   nemini azaltmayacaktır. K  lenin bedelini   deyebilir miyiz? Kadın neden farklıdır? [...] Anahtar kavramların yani bizim i  in stratejik olan kavramların değişimini sağlamamız gerekir. Zira başka bir maddesencilik d  zeni vardır ve bu da anahtar kavramlarla   alışan dildir [...] (Wittig, 2013: 61-62).

Diğer taraftan, Judith Butler da Wittig'e yakın bir yerden konuşur, o da düşünce ve dil kategorileri olarak ne kadının ne de erkeğin var olabildiğini savunur. Fakat Butler, tamamen inşa edilmiş kimliklerin dışında bir "yeni"yi bulma çabasını da onaylamaz. Cinsiyetin ve genel olarak bedenlerin doğallaştırılmasının eleştirel bir soykütüğünü çıkaran Butler'ın, *Cinsiyet Belası*'nda yer alan şu sözleri konuya dair bakış açısını özetlemekte yararlı olacaktır:

İnşa failliğin karşıtı değildir, failliğin zorunlu sahnesidir, failliğin ifade bulduğu ve kültürel olarak idrak edilebilir hale geldiği terimler bütünüdür ta kendisidir. Feminizmin asıl görevi inşa edilmiş kimliklerin dışında bir bakış açısı kurmak değildir; bu kuruntu kendi kültürel konumunu tekzip eden, böylece kendini küresel bir özne olarak tanıtan bir epistemolojik modelin inşasıdır, yani tam da feminizmin eleştirmesi gereken emperyalist stratejileri kullanan bir konumdur (Butler, 2016: 239).

Judith Butler, var olanın dışında yeni bir inşa fikrinin karşısına "tekrar pratikleri"ne katılarak yerel müdahale imkânlarının olumlanmasını koyar. Esas görevin, bu inşaların mümkün kıldığı tersyüz edici tekrar stratejilerinin yerini bulmak olduğunu söyler. Ona göre, yapılması gereken şey, bunları bulup çıkarıp kimliği kuran ve aynı zamanda ona yönelik itirazları da mümkün kılan tekrar pratiklerine katılmaktır (Butler, 2016: 239). Butler, iktidarla kurulan taabiyet ilişkisinde, alt üst etmeler ve yeniden anlamlandırmalarla iktidarın söyleminden kurtarılmış, arındırılmış bir dile ulaşılabilirliğinin imkânlılığını gösterir.

Cinsiyeti felsefi bir zeminde tartışan Zeynep Direk'in dil meselesine dair, daha doğrusu "konuşan özne"ler hakkında ortaya koyduğu görüşler de çok önemlidir. Direk, Irigaray'ın, ataerkil kültürün taşıyıcısı sembolik sistemi, Lacan'ın psikanalizin deşifre ettiği yönündeki sözlerini hatırlatır. Irigaray, Lacan'ın, fallus merkezli açıklamasının imkânının koşullarını göstermektedir. Sembolik düzenin özne olma, özneyi kurmadaki etkisine bakar. Konu yine Oedipus ve onun kastrasyon karmaşasına gelir. Bu noktada, oğlan ve kız çocuklarının özne olma süreci ortaya çıkar. Dönemleri farklı olsa da kız

çocuğu da oğlan çocuğu da Oedipus karmaşasında anlatıldığı gibi anneye âşık olurlar, babanın yasasıyla birlikte kesintiye uğrarlar ve imgeselden simgesel düzene geçerler. Kız çocuk da tıpkı oğlan çocuğu gibi babanın yasasıyla hadım edilme korkusu yaşar. Sonuç olarak, Lacan açısından cinsiyet farklılığı, sembolik sisteme geçişte daha doğrusu özne olmada bir etkiye sahip değildir ve aslında sembolik sistemde cinsiyet farklılığının hiç olmadığı bile söylenebilir. Lacan da zaten, "kadın yoktur" sözünü buradan hareketle sarf eder (Direk, 2018: 156). Ancak, Direk'e göre buradan çıkarılacak en önemli nokta, bir kadının konuştuğunda bir erkek gibi konuşmak durumunda kalmasıdır. Bu durumda, kadınların kendileri olarak konuşabilmelerinin imkânları nerelerde yatmaktadır? Direk, Irigaray'ın düşüncelerinden hareketle, içinde yaşanan kültürde özne olmanın erkeğin konumunu almak ve babanın yasasıyla özdeşleşmek olduğu anlamına geldiğini belirtir: Sembolik sistem öyle kurulmalı ki kız çocuğu anneye de özdeşleşebilsin ve bu özdeşleşme için gerekli sembolik dayanakları da bulabilsin. Oedipal yapının ebedi bir hakikat olmadığına ve sembolik düzenin de bir bilinçdışı tarihi olduğuna, dolayısıyla sembolüğün bilinçdışına, bilinçdışının sembolüğüne el atılabileceğini vurgular. Temsillerin yorumlanmasıyla "sembolik düzende konuşan bir dişi özne" yaratılabilir. Irigaray'a göre, bu düzenin kültüründe özne olmak kadınlığı bir yana bırakmayı gerekli kıldığı halde, kişi konuşmaya başladığında bastırıldığı dişilik gayri iradi bir şekilde nükseder, işaretler bırakır (2018: 156-157). Bu da aslında, hem Cixous'nun hem de Kristeva'nın da işaret ettiği, erkekegemen söylemle uğraşmak yerine kadınların bastırılmış ve saptırılmış olan kendi dillerinin yüzeye çıkarılması yönünde uğraş vermeleri düşüncesine denk gelir.

Direk'in Paul Ricoeur'un "yapabilirlikler (capacité)" kuramına dayanan özne çözümlemesinden hareketle ifade ettiği düşünceler de ilginçtir. Direk, Ricoeur'un yapabilirliklerin potansiyeller olduğunu ve öznelüğün de bunların aktüel hale gelmesine dayandığı yönündeki sözlerini hatırlatır. "Yapabilirlik kabiliyettir, olabilmektir; söz

konusu etkinlik ne ise onu yapabilme gücü olmaktadır." Direk, ilk yapabilirliğin konuşmak olduğunu belirtir. İnsanlar konuşma kabiliyetine sahiplerdir, konuşan özneler olabilirler; ne var ki, konuşan özne olarak doğmamaktadırlar. Ortada henüz konuşan bir "ben" yoktur. Birisi konuştuğunda, konuşmasının söylemler, iktidar rejimleri, normatif yapılar ve bilinçdışının yapıları tarafından şekillendiği görülür. Öte yandan, Direk'e göre, konuşmanın bunlar tarafından şekillenmiş olmasının, ortada konuşan bir özne olmadığını ya da olmayacağını göstermez (259). Yine, bu düşüncelerin Foucault'nun iktidar ve özne arasında kurduğu çift yönlü ilişkiye ve söylemsel belirlenime de uzandığı görülebilmektedir. Direk, Foucault'ya doğru çok da sapmadan, Ricoeur'un "ben"den, "kendi"den söz edebilmek için "anlatısal bir kimlik" gerektiği yönündeki düşüncelerine yer verir. "Anlatısal kimlik", sabit olmayan, zamanla değişen bir içeriğe sahiptir. Direk, kendi hikâyelerini ancak konuşan öznelerin anlatabildiğini söyler; ancak, çok az kişinin kendi hikâyesini anlatabildiğini, hatta bu anlatabilenlerin de öyle her yerde her zaman ve herkese bunu gösteremediğini belirtir. Bunun en bariz örneği olarak da kadınları gösterir ve bu kendi hikâyelerini anlatamama halinden dolayı kadınların bir tarihi olmadığını ekler. Kadınlar gibi bu kendi hikâyesini anlatamayanlar, başkalarının onlar hakkında anlattığı hikâyelerle belirlenir (263). Dahası, Direk bu kişilerin, hikâyelerini başkalarının anlattığını anlaması ve hikâyelerin kendileri üzerinde iktidar kuranların diliyle anlatıldığını fark etmesi için bilinç yükseltmesi gerektiğini söyler:

Konuşan özne olabilmek, söz alabilmek, "bence", "bana göre" diyerek sözünü söyleyebilmek bir hikâyeyi anlatmanın gereğidir elbette, fakat *kendi* de sadece bir hikâye içerisinde kurulur. Dahası, kendiliğe değişim imkânı sağlayan da hikâyelerin dönüştürülmesi, değiştirilmesi, dekonstrüksiyona uğratılmasıdır (263).

Zeynep Direk bu bahiste son olarak şunu da eklemekten geri kalmaz: Kamusal alanın normları, kadınların konuşan özneler ve failer olarak konumlanmasını engellemektedir; onların konuşabilmesinin, faaliyet gösterebilmesinin, kendi

hikâyelerini anlatabilmesinin önüne geçmektedir. En nihayetinde, kadınlar konuşmaktan alıkoyulduklarında ve sınırları çok net biçimde çizilen toplumsal cinsiyet rollerini oynamaya mecbur bırakıldıklarında, Direk'in ifade ettiği şekliyle "kendilerinin iyi konuşmacılar olmadıklarına, konuşmayı başaramadıklarına inanmaya başlarlar." Böylece, bu toplumsal düzenin onları yok saymasına, düzenin dışına atmasına da yardımcı olurlar (271). Direk'in bu düşünceleri doğrultusunda Sema Kaygusuz'un yazar olmaya ve kendi yazarlığının erken dönem metinlerine yönelik öz-eleştiri de içeren değerlendirmesine uzanılabilir. Kaygusuz, kendisi de dahil birçok kadının bir "sahtelik kaygısı"na kapıldıklarını belirtir:

Sahteliğe dönersek, failin uygarlık tarihinde binlerce yıldır üstlendiği eril hâkimiyeti düşününce, kendim de dahil birçok kadının kapıldığı sahtelik kaygısını elbette doğal karşılıyorum. Eskiden, ne zaman hikmetli bir söz etsem, bu hikmetli sözün faili olarak kimseyi inandıramayacağımı düşündüğüm için hikmeti derhal başkasına havale eder, bunu babaannem demişti diye eklerdim (Kaygusuz, 2019: 18).

Kaygusuz, burada babaanneyi de özellikle seçtiğini, babanın annesi olması bakımından eril bir dayanak da oluşturarak sarf ettiği hikmetli sözün inandırıcılığını pekiştirdiğini anlatır. Buradaki yanılısamayı açıklamak için, Butler'ın iktidar ve özne arasındaki iki yönlü taabiyet ilişkisinde değindiği öznenin aynı zamanda madunun direnişine ve iktidarın "yaralayıcı dili"ne işaret eden düşüncelerine uzanır. "Kendi varoluşunu örerken içinde bulunduğu dili yadırgamayan bir madundan söz edilemeyeceğini", dolayısıyla madunu faile dönüştüren şeyin iktidarın alanından kurtardığı, arıttığı kendine özgü dili olduğunu belirtir. Bu anlamda, Kaygusuz'a göre, faillik madunluğa dahildir; madunluktan özneye ve sonra da failliğe geçilmektedir (2019: 18-20). Sema Kaygusuz, madundan özneye, öznedenden failliğe geçiş sürecinde tıpkı kendisinin babaanne örneğinde olduğu gibi hatalara düşüldüğünü göstermiştir. Kaygusuz'un, Butler'ın düşüncelerinden süzerek belirttiği, iktidar alanından kurtarılmış olan, arıtılmış bir dil vurgusu önemlidir. Bir kadın yazınından bahsedebilmek, *écriture*

f eminine'e doğru yol alabilmek için, eril söylemden kurtarılmış bir dil, ölçüt alınabilecek temel noktalardan biri olarak görülebilir.

Yukarıda yer verilen isimlerin düşüncelerinde de görüldüğü gibi kadınlardan uzunca bir süre kendi hikâyelerini anlatamamışlardır, anlatabilenlerin de bu konuda ne kadar başarılı oldukları tartışmalıdır. Bu tez çalışmasında, kendi hikâyelerini anlatabilen ya da anlatamayan kadınlardan "neden, nasıl ve niçin"leriyle birlikte edebiyat metinleri aracılığıyla, kurmaca evrenler içinden görmek amaçlanmaktadır. Kadın karakterler konuştukları zaman, söyleyişleri erkekegemen söyleme mi yoksa onun karşısında bir konuma mı sahip, buna dikkat edilecektir. Aynı zamanda ele alınan eserlerin yazarlarının, yazar olarak duruşu, kadın karakterlerine ses ve aracı olurken aldıkları konum ve geçmişteki temsillere nazaran anlatım dilinde ne gibi kırılmalar sergiledikleri, ne noktalarda geçmişle uzlaştıkları ve en önemlisi fallus merkezli anlatım diline-geleneksel edebiyat anlayışına ne kadar mesafe koyduklarına, ne gibi direniş stratejileri geliştirdiklerine odaklanılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SEÇİLEN ESERLERİN TEMEL KAVRAMLAR DOĞRULTUSUNDA ANALİZİ

Bu bölümde, çalışmanın başında anılan Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*, Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* ve *Yürüme*, Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*, Füzûzan'ın *Kırk Yedi'liler* ve Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı eserleri toplumsal cinsiyet, cinsellik, mekân, özne ve kadın yazını/*écriture féminine* kavramları çerçevesinde analiz edilecektir. Böylece tezin asıl amacı olan feminist unsurların, en başta iddia edildiği gibi bu metinlerde yer alıp almadığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın, kavramsal-kuramsal çerçevesinin ele alındığı ikinci bölümünde de belirtildiği gibi, metinleri incelenen yazarları ortak başlıklar altında toplamak, kavramlar etrafında buluşturmak mümkün olabilir. Benzeri tutumlar sergiledikleri ve erkek yazarlarınkinden farklı perspektiflerde birleştikleri ya da erkekegemen zihniyetin şekillendirdiği geleneksel edebiyat anlayışı içinde hem içerikte hem de biçimde kırılmalar yarattıkları söylenebilir. Benzer yaşantılar, davranışlar ve değerlerde ortaklıklar gözlemlenebilir. Diğer taraftan, ayrıldıkları, tıpkı farklı feminizmlerde olduğu gibi kadının ataerkil toplum içindeki konumuna dair farklı bakış açılarından beslenen motivasyonlarla hareket edip, farklı söylemler içinden farklı hususlar hakkında konuştukları da görülür.

Belirlenen feminist kavramlar altında yazarların seçili metinlerini ele almadan önce onların edebi külliyatlarını kısaca hatırlamakta fayda olacaktır.³

Nezihe Meriç'in ilk öyküsü olan "Bir Şey" 1950'de *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin "Yeni İmzalar Sayısı"nda yer alır. Bir yıl sonra da yine aynı dergide "Püf Noktası"

³ Yazarlara ve onların külliyatına dair bilgilerin çoğuna, kitaplarındaki özgeçmişlerden ulaşılmıştır.

isimli öyküsü yayımlanır. Ertesi yıl ise, dergi bir sayısını Meriç'e ayırır. "Nezihe Meriç Özel Sayısı'nda" sekiz öykü, bir biyografi, bir önsöz ve beş değerlendirme yazısı yer alır (Soydan, 2011: 7). Öykülerden oluşan ilk kitabı *Bozbulanık* ise 1953 yılında çıkar. Bunun devamında 1956'da *Topal Koşma* (öykü), 1961'de *Korsan Çıkmazı* (ilk romanı), 1965'te *Menekşeli Bilinç* (öykü), 1970'te *Sular Aydınlanıyordu* (oyun), 1976'da *Alagün Çocukları* (çocuk kitabı), 1979'da *Dumanaltı* (öykü) adlı metinleri kitaplaştırılır. 1980 sonrasında da, *Bir Kara Derin Kuyu* (öykü, 1989), *Sevdican* (oyun, 1992), *Yandırma* (öykü, 1998), *Alacaeren* (roman, 2003), *Çisenti* (roman, 2005) gibi daha pek çok farklı türde eserler ortaya koyar. Nezihe Meriç 2009'da hayatını kaybetmeden önce, öykü ve yazın dünyasındaki ilk on yılının metinleri *Püf Noktası: İlk Öyküleri ve Yazıları* isimli kitapta bir araya getirilir.

Sevim Burak, 1950 yılında *Ulus* gazetesinde yayımlanan "Hırsız" adlı öyküsüyle edebiyat dünyasına adım atar. Burak'ın ilk kitabı *Yanık Saraylar* 1965'te yayımlanır. Burak, *Yanık Saraylar*'dan sonra yazmaya ve yazdıklarını yayımlamaya uzun bir ara verir. On yedi yıl sonra, 1982'de, Adam Yayınları'ndan *Afrika Dansı* adlı başka bir öykü kitabı basılır. Hemen arkasından, *Sahibinin Sesi* isimli oyun da kitaplaştırılır. İki yıl sonra *Everest My Lord (İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar)* adlı diğer oyunu yayımlanmış ve aynı yıl içinde Burak vefat etmiştir. Ölümünden sonra, 1990 yılında ilk olarak oğluna yazmış olduğu mektuplardan oluşan *Ford Mach 1'dan Mektuplar* Logos Yayınları'nca kitaplaştırılmıştır. 1993'te son öykülerinin toplandığı kitabı *Palyaço Ruşen* Nisan Yayınları aracılığıyla ve romanı *Ford Mach 1*, Yapı Kredi Yayınları tarafından 2003'te yayımlanmıştır.

Sevgi Soysal'ın ilk öykü ve yazıları *Dost*, *Yelken*, *Ataç*, *Yeditepe* ve *Değişim* adlı dergilerde çıkar. Bunların devamında, 1962 yılında ilk öykü kitabı *Tutkulu Perçem* yayımlanır. 1968'de ise, kendi teyzesi olan Rosel'den hareketle, birbirlerini tamamlayan öykü formundaki bölümlerden oluşmuş olan kitabı *Tante Rosa* basılır. Bir sonraki

romanı *Yürüme*, 1970 senesinde çıkar ve bu metin, TRT Sanat Ödülleri Yarışması Başarı Ödülü'nü kazanır. 12 Mart Askerî Darbesi sonrasında TRT'den ödül alan roman *Yürüme* "müstehcenlik" gerekçesiyle toplatılır. Soysal, bu dönem tutuklanır ve bir süre cezaevinde kalır. Bu süre zarfında, Soysal bir diğer romanı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'ni yazar ve kitap 1973'te yayımlanır. 1975'te, Adana'da sürgünde bulunan bir kadının yaşadıklarını anlattığı romanı *Şafak* basılır. 1976 senesinde ise, daha önce tefrika edilen cezaevi anıları, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* kitabında toplanır. Aynı yıl, yakalandığı kanser hastalığına dair izlenimlerini ve 12 Mart sonrası yaşanan değişimi anlattığı öykülerden oluşan *Barış Adlı Bir Çocuk* okurlarıyla buluşur. 22 Kasım'da yazmakta olduğu son romanı *Hoş Geldin Ölüm*'ü bitirmeden hayata gözlerini yumar. Ölümünden sonra, 1977'de *Bakmak* (*Politika* gazetesine yazdığı yazıları içerir), 2014'te *Türkiye'nin Kalbi*, *Kabul Günleri* (*Yeni Ortam* ve *Yeni Gün* gazetelerindeki yazılarının toplamı) yayımlanır. Yazarın, 1964-1971 arasında TRT'deyken yazdığı radyo oyunları ve radyoculuk üzerine yazıları, *Venüslü Kadınların Serüvenleri* başlığı altında kitaplaştırılır. Son olarak, 2018'de kitaplaşmamış metinleri *Tekliğin Türküsü* adıyla yayımlanır.⁴

Leylâ Erbil'in, ilk öyküsü olan "Uğraşsız"ın da yer aldığı on altı öyküden oluşan ilk kitabı *Hallaç* 1960 yılında yayımlanır. Bundan sekiz sene sonra ikinci öykü kitabı olan *Gecede* basılmıştır. Erbil, 1970'te Türkiye Sanatçılar Birliği ve 1974'te Türkiye Yazarlar Sendikası'nın kurucularından biri olmuştur. Aynı zamanda, PEN Yazarlar Derneği'nin de üyesidir. 1971'de ise *Tuhaf Bir Kadın* Habora Yayınevi aracılığıyla çıkarılır. Bu romanının devamında, 1977'de *Eski Sevgili* (üçüncü öykü kitabı), 1985'te *Karanlığın Günü* (annesinin hastalığı ve ölümüyle yaşadığı sarsıntının yansıdığı, yer yer otobiyografik özellikler taşıyan ikinci romanı), 1986'da *Tezer Özlü'nün Leylâ Erbil'e Mektupları* (yakın dostu Tezer Özlü'nün kendisine yazdığı mektuplardan oluşur),

⁴ Sevgi Soysal'ın öz geçmişine dair bu bilgiler çoğunlukla, 2018'de yayımlanan *Tekliğin Türküsü* adlı kitaptan derlenmiştir.

1988'de *Mektup Aşkları* (üçüncü romanı), 1998'de *Zihin Kuşları* (daha önce yayımlanmış olan yazılarının, yazarla yapılan söyleşilerin bir araya getirildiği bir deneme kitabı), 2001'de *Cüce* (bir erkek ile cinsel organ olarak tanımlanan kadın arasındaki ilişkiyi anlatan bir kısa roman) basılır. Erbil, 2002 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterilen ilk Türkiyeli kadın yazar olmuştur. 2005'te *Üç Başlı Ejderha* (yer yer fantastik unsurlarla bezeli, kısa bir romandır), 2011'de *Kalan* (roman) ve 2013'te vefat etmeden önceki son kaleme aldığı kitabı *Tuhaf Bir Erkek* (roman) yayımlanır.

Adalet Ağaoğlu, edebiyat dünyasına *Kaynak* dergisinin 1948 ve 1949 yıllarındaki sayılarında yayımlanan şiirleri ile adım atar. İlk kitabı *Ölmeye Yatmak* 1973 yılında yayımlanır. Bu roman aynı zamanda yazarın "Dar Zamanlar Üçlemesi"nin ilk cildini oluşturur. Üçlemenin ikinci cildi *Bir Düğün Gecesi* 1979'da ve son cildi olan *Hayır...* ise 1987'de basılır. Bu eserleri dışında, 1976'da *Fikrimin İnce Gülü*, 1980'de *Yazsonu*, 1984'te *Üç Beş Kişi*, 1991'de *Ruh Üşümesi*, 1993'te *ROMANTİK Bir Viyana Yazı* ve 2014'te *Dert Dinleme Uzmanı* isimli romanları yayımlanır. *Yüksek Gerilim* (1974), *Sessizliğin İlk Sesi* (1978), *Hadi Gidelim* (1982) ve *Hayatı Savunma Biçimleri* (1997) de Ağaoğlu'nun öykü kitaplarıdır. Yazar, roman ve öykü kitaplarının yanı sıra, anı, deneme gibi pek çok farklı türde metinler de ortaya koymuştur. Sait Faik Hikâye Armağanı, Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü ve Orhan Kemal Roman Armağanı gibi çok sayıda ödülün sahibi olmuştur.

Füruzan, dergilerde yayımlanan öykülerinin ardından ilk olarak 1971 senesinde *Parasız Yatılı* isimli öykü kitabı ile okurla buluşur. Bir yıl sonra yine öykülerden oluşan diğer kitabı *Kuşatma* yayımlanır. 1973'te ise yazar iki öykü kitabı daha çıkarır: *Benim Sinemalarım* ve *Gül Mevsimidir*. 1974 yılında ilk romanı *Kırk Yedi'liler* yayımlanır. 1979 yılında Almanca bir çocuk kitabı olan *Die Kinder der Türkei'nin (Türkiye Çocukları)*, 1981'de ise *Redife'ye Güzelleme* isimli oyununun basımı gerçekleştirilir.

Beşinci öykü kitabı olan *Gecenin Öteki Yüzü* 1981'de, ikinci romanı *Berlin'in Nar Çiçeği* 1988'de, ilk şiir kitabı *Lodoslar Kenti* 1991'de ve son öykü kitabı *Sevda Dolu Bir Yaz* 1999'da okurlarıyla buluşur. Füzuzan'ın bu eserleri dışında bir oyun ve iki gezi kitabı daha vardır.

Tezer Özlü, kısa yaşamında üç eser ortaya koymuştur. 1978'de yayımlanan ilk kitabı *Eski Bahçe*, 1963'ten sonra dergilerde çıkan öykülerinden oluşturulmuştur. İlk romanı *Çocukluğun Soğuk Geceleri* 1980 yılında yayımlanır. Son romanı *Yaşamın Ucuna Yolculuk* ise 1984'te basılır. Tezer Özlü, bu metninde yarattığı, -hayatın anlamını arayan, bu arayışını da Franz Kafka, Cesare Pavese ve Italo Svevo gibi çok sevdiği yazarların izlerini sürerek yapmaya çalışan- kadın karakterin hikâyesini ilk olarak Almanca *Auf den Spuren eines Selbstmords (Bir İntiharın İzinde)* başlığı altında anlatmıştır. Daha sonra bu metnini *Yaşamın Ucuna Yolculuk* başlığı altında Türkçe olarak yeniden kaleme almıştır.

1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İşlenişi

Simon de Beauvoir'ın 1949'da yayımlanan *İkinci Cins (Le Deuxième Sexe)* adlı çalışmasında belirttiği "kadın doğulmaz kadın olunur" sözüne benzer şekilde, ele alınan metinlerin neredeyse tamamında yazarlar küçük çocukların, toplum tarafından kadın ve erkek olarak, erkekegemen geleneksel değerlerin baskısı altında nasıl inşa edildiğini büyüme-gelişme çizgisinde anlatırlar. Çalışmanın bu ayağında seçilen sekiz eserde, bu inşa süreçlerinin ve erkekegemen toplum düzeninin bir uzantısı olarak ailenin nasıl ele alındığına; farklı kadınlık ve erkeklik hallerine ne kadar yer verildiğine; baş kadın karakterlerin kendilerine biçilen rollere dair nasıl bir yaklaşım sergilediklerine; bu rollere bu roller çerçevesindeki dayatmalara karşı ne gibi direniş stratejileri geliştirdiklerine odaklanılacaktır.

Nezihe Meriç *Korsan Çıkmazı*'nda iki ana karakteri Meli ve Berni'nin çocukluklarından yetişkinliklerine dek uzanan hikâyelerini anlatır. Küçük çocukların toplum tarafından toplumsal cinsiyet rolleri etrafında nasıl şekillendirildiğini, yarattığı kurmaca evren içinde aktarır. Her iki ana karakterin de aileleri geleneksel değerlere bağlı anne-baba figürleri olarak resmedilir. Özellikle anne karakterleri, hayatlarının neredeyse tamamını, ev içinde çocuk bakımı, yemek ve temizlik yapmak gibi gündelik işlerle geçiren, bu döngünün dışına çıkmayan kadınlar olarak tasvir edilirler. Bu tez çalışması kapsamında mesele edinilen farklı kadın temsili, kadın hareketi duyarlılığı ve ataerkil toplumun sorgulanmasına dair örnek olarak okunabilecek kısımlar ağırlıklı olarak, ana karakterlerden biri olan Meli'nin yer aldığı sahnelerdir. Bu sahnelerin en dikkat çekicilerinden biri, Meli'nin yakın arkadaşı Ahmet'le tesadüfi bir karşılaşmalarında spontane bir şekilde gece birlikte dışarı çıkmaya karar verdikleri kısımlardır. İki arkadaş bir yere gidip rakı içeceklerdir. Meli eşi Adnan'ı arayıp Ahmet'le bir şeyler içeceklerini söyler. Adnan bu durumu memnuniyetle karşılar, hatta

kendi günlük işlerini hallettikten sonra gecenin ilerleyen vaktinde ikilinin yanına gelip onlara katılır. Gecenin bitiminde Meli ve Adnan, gecenin sessizliğinin, şehrin güzelliğinin tadını çıkararak huzur ve keyif içinde evlerine dönerken sokak aniden tekinsiz bir hal alır. Bir grup erkek arasında kavga çıkmıştır. Kavganın gerilimi Meli ve Adnan'ı da içine alır, ikilinin huzurunu kaçıırır. Sonra duruma müdahale etmek için polisler gelir. Polislerin gelişiyle ataerkil toplumun bir başka yüzü ortaya çıkar. Olayla hiçbir alakaları olmadığı halde, polisler tarafından kaba ve eril bir üslupla sorguya çekilirler: "Gecenin bu saatinde dışarıda ne işiniz var?" benzeri sorulara maruz kalırlar. Aslında bu soru doğruca, aralarındaki tek kadın olan Meli'ye yöneliktir. Bu gibi baskıcı tutumlar karşısında Meli, içinde bulunduğu kültürel yapı düşünüldüğünde, beklenenden çok farklı bir tavır sergiler. Meli, yumuşak başlılık gösterip polislerin direktiflerine uymak yerine karşısındaki insanları eleştirir, gördüğü muameleden duyduğu rahatsızlığı hiç de ılımlı olmayan bir üslupla dile getirir. Nitekim, evine döndüğünde de hâlâ öfkeli, bu eril düzene, sokakları kendilerine çok gören zihniyete söylenmeye devam eder. Polislerin düşüncelerinin aksine, gecenin o saatinde sokağa çıkmasında yanlış hiçbir tarafının olmadığını bilincini taşır; kendini suçlamak yerine toplumsal düzeni ve hâkim zihniyeti suçlar.

Benzer şekilde, Meli, yıllar önce iki yakın arkadaşı Ahmet ve Sofiya ile bir dairede kalırken buna benzer bir durumla karşı karşıya gelmiştir. Evli olmayan kadınların ve erkeklerin bir araya gelip iyi vakit geçirmeleri komşuların canını sıkmıştır. Kaldıkları daireye polis baskını gerçekleşir. Yaşanan bu hadise sonrası, Meli'nin erkek akrabaları, ailenin şerefi ve namusu adına genç kadından hesap sormaya kalkışır. Ancak Meli, kendisine hesap soran bu adamlara karşı yine başı dik durur. Hatta, onlara karşı, toplumun kadınlar üzerinden yarattığı sözde ahlak yargılarının ne denli gülünç olduğunu da alaycı bir üslupla savunmuştur. Meli onlarla girdiği diyalogun sonunda erkekler ve erkeklikleriyle dalga geçmekten ne denli keyif aldığını da düşünür: "*Daha*

nasıl dalga geçerim kim bilir! Hırşımdan yanaklarım kızarır. Bu beni güzelleştirir. Ben güzelleştikçe Bedri beyle amcamın oğlunun erkekliği başlarına vurur iyice."⁵ (Meriç, 2019: 130). Nezihe Meriç, kadınların, toplum tarafından kendilerine biçilen cinsiyet rollerinin içine hapsedilmek isteniyor oluşuna hiç pes etmeden itiraz eden, kendinden emin bir kadın karakter örneği ortaya koyar. Karakter, itirazlarının sonunda her ne kadar yorgun düşse de kendisiyle gurur duyar; onların sözlerinin altında kalmadığı gibi aksine tartışmanın sonunda kazanan taraf olduğu için tatmin olur.

Korsan Çıkmaşı'ndaki Meli karakterinin, toplumun kadınlara biçtiği roller ve bu roller çerçevesindeki baskıya karşı sergilediği tavizsiz ve net direniş halinin, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'daki kadın karakterleri için geçerli olduğu söylenemez. *Yanık Saraylar*'daki hemen hemen her kadın karakter, toplumun kadınlara dayattığı kalıp rollerle acı bir şekilde boğuşmak zorunda kalmıştır. Öykülerde ağırlık kazanan temalardan biri de zaten budur: Kadınların bu rollerin altında eziliyor oluşu. Bu ezilme öylesine güçlüdür ve bu kadınlar öylesine mutsuzlardır ki, kendilerine çıkış yolu olarak sadece intiharı düşünürler. Buradaki kadınlar da tıpkı Meli gibi toplumun kadınlar üzerindeki baskısının farkındadırlar, buna dair eleştirel ve sorgulayıcı bir düşünce geliştirmişlerdir. Ancak, bu bilinci sadece iç dünyalarında taşırlar, ifadelerine ve davranışlarına bu bilinci yansıtamazlar. Net bir duruş sergileyemezler. Bu nedenle, içine sıkıştıkları durumdan ancak her şeyin sonunu getirecek olan ölümle kurtulabileceklerine inanırlar. Bu durumun en somut örneklerinden birisi "Pencere" adlı öyküdür. Bu öyküde Burak, baskıcı toplumun en kötü yönleriyle yüz yüze gelen iki kadın karaktere odaklanır. Bu kadınların ikisi de karşılıklı duran evlerinin penceresi önünde oturup dışarıyı, zaman zaman da birbirlerini seyrederek. Burak, ikisi de intiharın eşiğinde olan bu kadınlar arasında tuhaf bir ilişki kurar. Öyle ki, bir yandan benzer kaderlerinden ötürü birbirlerini anlar ve dayanışma içine girer gibi olurlar bir yandan da birbirlerine

⁵ İtalikler özgün metne aittir.

karşı kıskançlık gibi husumetkâr duygular beslerler. Kadın karakterler arasında yaratılan bu karmaşık duygu durumuyla, ataerkil toplumun kadınlara biçtiği kalıp rollerin aktarımı ve devamlılığı noktasında kadınların da buna alet oluşu gözler önüne serilir. Öyküde, ana karakter ve intiharın eşiğindeki diğer kadın karakter dışında başka kadınlar da vardır. Bunlar eril düzende kadın olmaya dair bilinç taşımayan, kendilerine öğretilenleri harfi harfine uygulayan kadınlardır. Sadece kendileri değil, diğer tüm kadınların da öyle yapmalarını beklerler. Nitekim, karşı penceredeki kadını intihar etmek istediği pencereden alıp yakalarlar, ona şiddet uygularlar. Erkek aklıyla hareket ederler, erkeklere özgü düşünce yapısı içinden konuşurlar; kendi hemcinslerine düşman gibi davranırlar. Kendi hemcinslerinin var olma sebebi sadece ev işleri yapmak, evin erkeklerine hizmet etmektir onlara göre. Eril düzenin taşıyıcısı ve sağlayıcısıdır. Ana karakterin, karşı penceredeki kadının, evin diğer kadınları tarafından yakalanıp tartaklanarak evin içine götürülüşünü izlerken sarf ettiği şu sözler bu durumun özetidir:

Onu öylece alıp götürdüler.

Yemek odalarında,

Mutfaklarda,

Sandık odalarında

Gene bağırtacaklardı.

Yarın terasa çıkıp çamaşır asacaktı,

Görecektim yüzünü gene,

Çilli kollarını,

Çamaşırlarını,

İplerini.

Pencereme bakıp "artık akıllandım," diyecekti. (Burak, 2015: 20).

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'daki bir başka öyküsü, "Ay Ya Rab Yehova", kadın ile erkek arasında yaratılan ikiliklerin ve özdeşleştirmelerin (eril-dişil, mantıklı-duygusal) en bariz şekilde gözlemlenebilenidir. Bununla birlikte, bu öykü, kadına

biçilen toplumsal rollerin ötesinde bir kadın tasavvurunun olması noktasında en karamsar hikâyedir; bir kadının bunun ötesine geçtiğinde karşılaşacağı zorluklarla bu karamsarlığını pekiştirir. Ana karakterler Zembul Allahanati ve Bilal Bey'dir. Yahudi bir ailenin kızı olan Zembul, ailesinin onu zorla nişanladığı Aşer'le mutlu değildir, onu sevmemektedir. Müslüman olan Bilal'i sever ve ondan hamile kalıp, onunla birlikte olabilmek için evden kaçar. Zembul bu yaptıklarıyla ailesinin ve toplumun nezdinde büyük bir günah işlemiştir, sonu "cehennemde yanmak"tır. Özellikle ağabeyi İsrail Allahanati ile Zembul arasında geçen diyalog bunun somut göstergesidir:

İsrail yerinden kalktı ve dedi - Böyle bize ne yaptın? Sana RAB'BİN "Bilme" dediğini bildin, hayatının zahmet ve eziyetini çoğalttın, günlerini saatlerini azalttın. Günah kapında pusuya yattı ve ağzını açıp seni yuttu. Sonun "Yanmak" ve "Ateş" olacak. Ey kardeşim, seni nasıl kurtarayım? O adam seninle yattı, fakat senin kocan değildir, [...] Şimdi ben ne yapayım? Kız kardeşime bir fahişe gözü ile mi bakayım? (2015: 60).

Başta ağabeyi olmak üzere ailesi ve yakın çevresi tarafından, Zembul'un kendisi için uygun görülen evliliği gerçekleştirilmeyip sevdiği adamla birlikte yaşamaya başlaması başa gelebilecek en büyük felaketmiş gibi karşılanır. Gördüğü bu ağır tepki karşısında Zembul'un sınırları bozulur, depresyona girer. Üstüne üstlük sevdiği adam Bilal'in de ona yüz çevirip kendisine akıl sağlığı bozuk biriymiş gibi davranması Zembul'u işin içinden çıkılmaz bir hale getirir. Bilal, Zembul'u aşırı duygusal olmakla, mantıklı davranmamakla suçlar. Bilal'in bu davranışları, kadınların sanki doğaları gereği mantıktan uzak duygusal varlıklarmış gibi görülüyor oluşunun bir örneğidir. Zembul'un hem toplum hem de ailesi tarafından gördüğü duygusal şiddetin sonucunda bu hale gelmiş olabileceği ihtimali, Bilal'in aklının köşesinden bile geçmez. Zembul, akıl hastası biri olarak adlandırılıp evin bir odasında yatağa mahkum edilip, kendisine biçilen rollerin dışına çıkıp yasakları deldiği için suçluluk duygusuyla baş başa bıkılırken hem aile hem de Bilal hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler. Zembul da artık diğerleri gibi düşünmeye, suçu toplumsal düzende görmek yerine kendinde aramaya başlar.

Yanık Saraylar'daki kadınların aksine, Sevgi Soysal *Tante Rosa*'da ana karakteri Rosa'nın çocukluğundan ölümüne dek geçirdiği süreci anlatırken, Rosa üzerinden, toplumsal düzenin kadınlar üzerindeki tüm baskılarına karşı sergilenen direnişin güçlü bir örneğini ortaya koyar. Soysal, kitabın başlarında henüz çocuk olan Rosa'nın, toplumsal cinsiyet rollerinin baskıcı yasalarına direnerek kendini, toplumsal formasyonun din, eğitim, aile gibi taşıyıcılarından azade, bağımsız bir kadın olarak inşa etme sürecine odaklanır. Rosa bir rahibe okulunda okumaktadır. Sıkı kurallarla örülü, kurallara uyulmadığında çocukların ağır bir şekilde cezalandırıldığı bir eğitim yeridir burası. Rosa'nın kaşılaştığı ilk engel, kızların koşmasının yasaklanmış olmasıdır. Kızların giydiği kıyafetlerin hareket etmeye elverişsizliği de koşmak için ayrıca bir engeldir. Fakat Rosa, o kıyafetlere ve yasağa rağmen soluk soluğa, ter içinde kalana dek koşar okulun bahçesinde. Koşarken bir yasağı delmenin hazzını da ayrıca yaşıyordur. Koşmak, Rosa için ilk direnme stratejilerinden birisi haline gelir. Ne var ki, bir yasağı delince karşısına başka yasaklar konması da hiç zor olmaz. Örneğin, koşuktan sonra susayıp musluğun başına gittiğinde, iştahla su içmeye başladığında küçük kız yeni bir yasakla tanışır. Rosa suyunu içerken omzuna sertçe vuran eli fark eder. Rahibelerden birisi, onun bu hallerine öfkelenmiştir, onu götürüp mahzene kapatma cezası vermeden önce şunları söyler: "'Durup dururken su içiyorsun,' [...] 'Su içiyorsun durup dururken, sen arzularına gem vuramayan günahkâr bir kızsın,' [...] 'içini öldürmeyi bilmiyorsun.'" (Soysal, 2015: 22).

Kitapta, kadınların bedenleri üzerindeki toplumsal denetimin bir örneğine de yer verilir. Rosa'ya rahibe okulunda bedeninin kötü bir şey olduğu öğretilir. Yıkanırken soyunmaları yasaktır. Hatta kadın bedenine dair o kadar yabancılaşmış ve katı tutumludurlar ki, bir gün Rosa düşüp de yaralandığında çorabını çıkarıp yarayı tedavi etmesine izin vermezler, yarasının iltihap kapmasına sebep olurlar. Bu da yetmezmiş gibi bir de ona, bunun Tanrı'nın bir cezası olduğunu söylerler. Vücudunu unutup,

kendisini Tanrı'ya adamayı ve arzularına gem vurmayı öğrenemediği için yaralarının iyileşmediğini anlatırlar. Yetişme çağındaki Rosa, katı kurallarla örülü bu okulda dini formasyondan geçirilerek iyice korkutulmaya ve sindirilmeye çalışılır. Fakat, Rosa diğer kızlar gibi değildir ve meraklı kişiliği ile içinden geldiği gibi sergilediği davranışları sayesinde buradan kurtulur; okuldan atılır. Kendisi açısından bir inandırıcılığı ve gerekliliği olmadığını düşündüğü bu rahibe okulu deneyimi de böylece son bulur. Ancak ne kadar çabalasa ve dirense de toplumun baskıcı yüzüyle karşılaşmaktan kaçamaz. Ailesiyle ve ailesinin himayesi altında kaldığı sürece, pek çok hemcinsinin yaşadıklarını yaşamaya devam eder. Genç bir kadın olunca ailesi tarafından evlendirilir. Üç çocuklu, vaktinin çoğunu, pencerenin önünde durup dışarıda akıp giden hayatı seyretmekle, bebek emzirmekle, kocasının gönlünü hoş tutmakla geçiren bir kadına dönüşür. Her gün, pencereden dışarıya bakarak eril düzenin küçük bir parçası olan mahallenin hiç aksamayan rutinlerini seyreder. Erkekler birahanelere gider kafa dağıtır, kadınlar evlerini ve çocuklarını çekip çevirir sonra da kocalarını birahanelerden toplayıp kiliseye götürür. Rosa'nın kocası Hans da sabah erken saatte evden çıkar, evin dışındaki kendisine ait, kimseye hesap vermediği hayatını yaşayıp eve gelir. Evde karısından sevdiği yemekleri yapmasını ve devamında -karısı istemese de- onunla sevişmeyi bir düzen haline getirmiştir. Ancak Rosa, bu düzene uyum sağlayıp, toplumun istediği gibi bir kadın olma rolünden artık sıkılır; toplumun kadınlara ve erkeklere biçtiği rollere dair eleştirel bir bakış açısı geliştirmeye başlamıştır. Bir gün Rosa, erkeğin kurduğu bu düzene isyan eder, her zaman yaptıkları gibi yemekten sonra kocasıyla sevişmeyi reddeder; bununla da yetinmeyip hem kocasını hem de çocuklarını terk edip gider. Bu gidişi mahalleli arasında çok konuşulur, Rosa kilise tarafından afroz edilir. Kocası Hans kahramanlaştırılırken Rosa, hem erkeklerce hem de kadınlarca rezil bir kadın olmakla itham edilir. Sevgi Soysal kitabın pek çok noktasında

yaptığı gibi, eril zihniyetle şekillenmiş olan anaakım romanlarda yaşananlara gönderme yapar ve anlatıcı olarak araya girip şunları söyler:

Şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür. Şimdi beklenen bir kocakarının günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkaramadan geberen bir günahkârın şen hayatı mıdır? Şimdi beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur? [...] Nedir? Bir pazar günü barışsever bir Katolik köyünde, Tante Rosa afroz edilmişse bu nedir, beklenen son nedir? (2015: 35).

Soysal bu satırlarda, ataerkil düzenin dışına çıkan, bu düzene isyan eden, başına buyruk davranıp "kötü yolu" seçen bir kadının sonunun hep trajedi olacağı genel yargısını hatırlatıp, Rosa'nın bundan sonraki hayatını okurun yorumuna bırakır. Soysal'ın burada ironi yaptığı açıktır. İroninin gücüyle, hem bir yandan erkekegemen zihniyetin beslediği edebiyat anlayışı içinden doğan edebiyat metinlerine gönderme yapar hem de bu metinlerin doğmasına sebep olan zihniyet üzerine okurunu düşünmeye çağırır. Toplumsal cinsiyet rollerinin kadınları ne hale getirdiğinin küçük bir örneğini ortaya koyar. Bu satırların devamındaysa bu cinsiyet rollerini tersine çeviren, bu rollere dair geliştirilen basmakalıp anlayışla alay eder nitelikteki sahneler gelir. Rosa, ailesini, kocasını ve çocuklarını terk ettikten sonraki yeni hayatını düzenlemeye çalışmaktadır. Yeni bir mahalleye taşınmış, yeni bir adamla evlenmiş ve gazete bayiliği yapmaya başlamıştır. Yeni kocası ona pencereden keman çalarken o da dükkânında para kazanır. Fakat bir müddet sonra işler durulur, Rosa eskisi gibi para kazanamaz olur. Dükkânında müşteri beklerken gazetelerdeki ilanlara bakar; bunların çoğu erkeksiz yapamayan, bir başına kalamayan, işleri çekip çeviremeyen kadınların kendilerine yardımcı olacak erkek çalışan arama ilanlarıdır. Rosa, bu kadınlara gülüp geçer: "Tante Rosa'nın doğrusu dükkânın işleri için böyle bir ilan vermesi gerekli değildi. Keman çalan kocası dükkânın işlerine hiç karışmamıştı, zaten dükkânı tek başına kurup satılana dek tek başına yürütmüştü Tante Rosa." (38). Kimsenin, hiçbir erkeğin himayesi altına girmeye artık niyeti yoktur Rosa'nın. Kendi işinin ve kendi düzeninin efendisidir, hayatını

kendisinden başka kimsenin kontrol etmesine izin vermez: "Eve para getiren erkekleri bilirdi o. 'Koca dediğin adamın gönlünü hoş tutmalı.' Böyle diyordu ona kocasının niçin dükkânın işlerinde yardımcı olmadığını soranlara. 'Akşamları dükkânı kapatıp yorgun argın eve gittiğimde bana hayatı kim sevdirecek?' diyordu." (38). Nitekim, Rosa birkaç ilişki ve başka bir evliliğin ona yaşattığı deneyimlerin ardından artık hayatta sadece kendi başına olmaya karar verir. Gündemini, yalnızca kendisini gerçekleştirmek adına yapacağı işler ve sosyal faaliyetler oluşturur. Erkekegemen toplumsal düzenin tüm öğelerinden arınmış, tam bağımsız bir kadın olarak yoluna devam etmeye çalışır.

Rosa, yaşı ilerlediğinde hem iş yaşantısında hem de sosyal hayatında eskisine kıyasla daha fazla çaba harcamaya başlar. Hem kadınlar hem de erkekler tarafından hor görülür. Böylece, bir kadının toplumda ne kadar kolayca ıskartaya çıkarıldığının da bir örneği sergilenir. Bir müddet sonra karakter her şeyden elini eteğini çekip evine kapanır. Dış dünyayla ilişkisini kaybetmeye ve kendi iç dünyasında kaybolmaya başlar. Sokağa her çıkışında erkeklerin sergilediği alaycı ve kaba tavırlardan rahatsız olur ve iyice içine kapanır. Kendisiyle yüzleşmeye başlar, daha doğrusu toplumun ağzından kendisini eleştirir: "Her şeyi birbirine karıştıran Rosa, hiçbir şeyin gerçek adını öğrenmeden yaşlanan Rosa. Kadın Rosa, aptal Rosa, [...]" (87). Tarihi şekillendiren erkekler, erkek kahramanlar aklına bir bir gelir; Hitler'i, Stalin'i, Napolyon'u görür düşlerinde. Belki de bir kadın tarihi olmayışı, tarihte adı geçenlerin hepsinin erkek oluşu ve kendi kişisel tarihinde edindiği deneyimleri onu iyice aciz hissettirir, zaten o hep, kadınların en baştan yenik başladıkları bir hayatta kendi başına ayakta durmaya çalışmıştır. Soysal bu durumu en iyi şu sözlerle özetler: "Tante Rosa bütün kadınca bilmeyişlerin tek adıdır." (88).

Sevgi Soysal, *Tante Rosa*'dan iki yıl sonra 1970 yılında yayımlanan *Yürümek*'te, bir kadın ve bir erkeğin çocukluklarından başlayıp yetişkinlik yıllarına uzanan

hikâyesini anlatırken yine diğer pek çok metninde olduğu gibi burada da kadın karaktere odaklanır. Bu iki kişinin aynı zamanları farklı mekânlarda nasıl geçirdiklerinin ve bir zaman sonra yollarının kesişip de birlikte oluşlarının hikâyesini anlatır. Baş kadın karakter Elâ, Ankara'da yaşıyordur ve henüz ilkokul öğrencisidir, bir yandan hayatı öğrenirken bir yandan da içine doğduğu ahlaki yapıyla çatışmalar yaşayarak büyümektedir. Ailesi, toplumsal düzenin sadık taşıyıcıları ve geleneklere sıkı sıkıya bağlı, orta sınıf mensubu insanlardır. Elâ'yı da doğru bildikleri, kendilerine doğru diye öğretilmiş ahlaki kalıplarla yetiştirmektedirler. Cinselliğinin, ahlaki doğrularının, değer yargılarının şekillenmesinde hem ailesi hem de toplum büyük rol oynamaktadır. Eş zamanlı bir şekilde ama Ankara değil de Tirebolu'da aynı formasyondan geçerek büyümekte olan Memet de erkek olmanın gereklilikleriyle, toplum tarafından dayatılan erkeklik kalıplarıyla boğuşmaktadır. Soysal, bu kitabında hem kadınlık hem de erkeklik rollerinin inşasını bütünlüklü bir bakış açısıyla ele alır. Romanda başlangıç Elâ karakterinin hikâye çizgisiyle yapılmıştır. Ankara, yaşadığı çevre, okulu, okuldaki arkadaşları üzerinden karaktere dair anlatılanlara paralel olarak Tirebolu'ya Memet'in habitatına geçilir. Soysal, iki karakter arasındaki bu geçişleri doğa betimlemeleriyle, doğaya dair kısa pasajlarla yapar. Bu kısa doğa anlatımları iki karakterin hikâye çizgileriyle uyumlu şekilde oluşturulmuştur. Diğer canlılar ile insanlar ve ortak noktaları üzerinden bir bağ kurulur. Bazen de insanlarla diğer canlıların birçok ortaklıklarının olmasına rağmen nasıl birbirlerinden farklılaştıkları da gösterilir. Ömer Türkeş, kitabın başında yer alan "*Yürümek Üzerine*" adlı yazısında, metnin ilerledikçe, doğanın çevrimi içerisinde olan fakat birbirlerine yabancılaşarak büyüyen, toplumla çatışan, kimliklerini arayıp hayatı sorgulayan bir kadın ve erkeğin hikâyesine dönüştüğünü söyler (Türkeş, 2014: 8).

Ergenlik çağında kız çocukları ile oğlan çocukları arasındaki sınırlar belirmeye başlar, artık birlikte oyun oynayamaz olurlar. Oğlan çocukları amaçsızca birbirleriyle

dövüşüp erkeklik yarışına, "kim daha iyi erkek olacak" kavgasına tutuşurken kız çocukları da çevrelerinde gözlemedikleri "ideal kadın" örneklerine özenir, kadınlık rollerine girmeye çalışırlar. Kız ve oğlan çocuklarının geçirmeye başladığı bu dönüşüme paralel olarak Soysal, yetişkinlerin dünyasında hiç değişmeden devam eden pratiklerin anlatıldığı yarı parodik bir pasaja yer verir:

Beş on metrelik, beş on bin liralık, yüzgörümlüklü, başlıklı, düğün yemekli, sünnetli, oruçlu, şeker ve kurban bayramlı, büyüklerin eli öpülesi ve yanlarında cigara içilmemesi, erkekten tat alınmayası ve kadının insandan sayılmayası, çünkü erkeklik gurulu ve aile namuslu, tüfekli, tabancalı bir sınırı. (Soysal, 2014: 33).

Bu pasajın devamında Memet, babasının ona getirdiği silahıyla kapının önünde oynamaktadır. Elindeki silahtan aldığı özgüvenle kavga eden iki kediye yaklaşır, kedilerden birine tekme savurur. Memet karşısına çıkan, üzerinde güç denemesi yapabileceği her fırsatı değerlendirir. Kedilerle ilgilenirken duvarın üzerine bıraktığı silahı, mahallede Gâvurkesen Paşa'dan gelmekle övünen bir ailenin çocuğu olan Nuri alır. Nuri, mahallenin erkeklerine korku salan dedesini ve babasını rol model alan, erkekliğiyle övünen bir çocuktur. Ailesinin erkeklerinin söylem ve davranışlarını taklit edip bunları mahallenin diğer oğlan çocuklarına sergilemektedir: "- Versene tabancamı.- Erkeksen kendin al.- Ver be!- Sıkıysa alsana muhallebici!" (34). Memet, Nuri'nin sergilediği bu zorba tavır karşısında çaresiz kalır ve ağlayarak annesine koşar. Fakat, annesinden beklediği şefkat ve desteği bulamadığı gibi üstüne bir de annesinden dayak yer. Bir şiddetten kaçarken başka bir şiddete yakalanır. Dahası, bir de babasından dayak yer. Böylece Memet, henüz küçük yaşta, erkekliğin bir parçasının da şiddetten geçtiğini görmüş olur. Bu sahnelerle, oğlan çocuklarının dayakla terbiye edilişi gösterilir. Soysal'ın kurgusu, bir yanda kadınlık inşa edilirken diğer yanda erkekliğin nasıl kurulduğunu ve işlediğini göstermesi açısından da önemlidir.

Soysal, kadınlık rollerini, kadınlığın inşasını anlamak için erkeklik rollerine, erkekliğin inşasına da bakmak gerektiğini hatırlatır. Bunları birbirini tamamlayan iki unsur gibi ilmek ilmek örür. Erkekliğe bakmadan ne kadınlığın ne de ataerkil toplum düzeninin anlaşılabilirliğini gösterir. "Erkeklik" üzerine çalışmalar yapan Çimen Günay Erkol, erkekler ve erkeklik üzerine yürütülen eleştirel çalışmaların, feminizmle uyummadığı gerekçesiyle feminist güzergâh içinden eleştiriliyor oluşuna değinir. Erkol'a göre, erkekler ve erkeklikler üzerine çalışmak kadınların görünürlüğünü azaltmak, onların yerini işgal etmek anlamına gelmemektedir. Aksine, erkeklerin erkeklikten nasıl etkilendiğinin araştırılması da feminist literatüre ayrıca katkı sağlayacaktır. Bu anlamda, erkekleri sorgulamak da bir feminist uğraştır (Erkol, 2019: 17). Benzeri şekilde Serpil Sancar da, feminist literatürde erkeklik çalışmalarına olan ilginin giderek arttığını belirtir (Sancar, 2013: 11).

Sevgi Soysal, Memet'in hikâye hattındaki bu erkeklikle örülü sahnelerin ardından hemen kadınlık formasyonuna geçer. Kadınlardan beklenen bir yandan güzel ve hoş olmaları, erkeklerin gözlerine hitap etmeleri iken, diğer yandan da iffetli, namuslu, oturmasını kalkmasını bilmeleridir. Kadınlardan aynı anda pek çok şey olmaları beklenmektedir. Elâ, arkadaşı Şenel'in evinde, Şenel'in direktifleri doğrultusunda "kadın gibi" nasıl olunacağını öğrenmektedir:

Şenel, bir elinde *Yıldız* dergisi, buyruklar yağdırıyor yine, o her şeyi daha iyi bilen halk kraliçeleri gibi. Diana Durbin'in bir resmi var dergide. Eteklerini açıp yatağa yatmış, saçları yastığa yayılmış, gözler baygın. Aynı pozu Elâ'ya verdirmeye çabalıyor (2014: 35-36).

Bu sahnede, Elâ ile birlikte okur da farklı bir kadın profiliyle karşılaşır. Elâ, Şenel'in ve annesinin toplumsal değerleri çok da dikkate almayan "rahat" tavırları karşısında şaşkındır. Ne Şenel kendisine banzemektedir ne de Şenel'in annesi kendi annesi gibi davranmaktadır. Şeneller, bodrum katı bir dairede otururlar. Evde bir baba

figürü yoktur, anne bakanlıklardan birinde daktilocudur. Şenel ile annesi arasındaki ilişki, Elâ ile annesi arasındaki ilişkiye benzememektedir. Şenel'in annesi, Elâ'nın annesinin aksine, kızı üzerinde baskı kuran, kızının toplumsal değerler doğrultusunda, toplumun istediği kadın profiline uygun biri olarak yetişmesini isteyen anne tipi değildir. Şenel, toplumun kalıplaşmış ahlak değerlerine itibar etmez, annesi de kızının bu tavrını eleştirmez çünkü kendisi de bu değerleri umursamaz. Şenel kendi kararlarını kendi verir, istediği gibi oturup kalkar, hatta ilk cinsel uyanışlarına da gönlünce refleks gösterir, annesinden ne bir ayıplama gelir ne de bir karşı çıkış. Elâ, Şenel'in direktifleri doğrultusunda yatakta arzulu bir kadın gibi pozlar verirken odaya Şenel'in annesi girer. Elâ korkuya kapılıp bir anda panikler. Kendi annesinden gördüğü tepkiyi, bağırışları-çığlıkları, "demedim mi"leri, "sokak kızı mı oldun"ları bekler. Fakat Şenel'in annesi bu tepkileri vermek bir yana, Elâ'ya bakmaz bile. "[K]üçük bir kızın yatakta, sevişme öncesi tavırlar taşıması çok gündelik bir olaymışçasına [...]" umursamaz bir tavır takınır (36). Halbuki Elâ'nın annesi olsa neyin yapılmaması gerektiğini her daim bilen ve hatırlatan tavırlarıyla Elâ'nın üstüne korku salarak yürürdü:

Elâ da bütün anaların, aynı şeylere kızdıklarını, aynı şeyleri söylediklerini sanıyordu; çünkü doğruydular onlar, gerçektir, kesindi. Bütün çocuklar gibi, anasınca konan yasakların, dünyanın yasakları olduğunu sanıyordu, Tanrı yasakları olduğunu. Aynaya, göğüslerinin nice büyüdüğünü anlamak için bakarken yakalanma, doktorculuk oynarken yakalanmak, bütün çocuklar için aynı önemde suçlardır sanıyordu. Bütün bu suçları bilerek, yine de işleyerek, o hak edilmiş cezalardan korkarak Diana Durbin olmak nasıl zor. [...] [B]ir ananın yüreğe salabileceği bunca korkuyla kimseler Diana Durbin olamaz. (36-37).

Elâ ve annesi arasındaki ilişki, Şenel ve annesi arasındaki ilişkinin aksine, toplumun ezici bir çoğunluğunu temsil eder. Anneler daha önce kendi annelerinden ne gördülerse görev duygusuyla üzerine biraz daha katarak, kuralları daha da katılaştırarak kendi kızlarına aktarırlar, kendilerine öğretilen neyse kızlarının da sorgulamadan bunları uygulamasını isterler. Tıpkı yukarıdaki alıntıda Elâ'nın annesinin kızının yüreğine

saldığı korku gibi çoğu kız çocuğu bütün yaşamlarını etkileyecek olan bu şartlanmalara teslim olurlar.

Kitabın sonlarına doğru artık yetişkin bir kadın olan, evlenip boşanmış, çocuk sahibi olmuş bir Elâ karakteri ortaya çıkar. Boşanmayla birlikte, Elâ'nın gözüne her şey gülünç görünmeye başlamıştır. Elâ artık, aile kurumunu ve bu kurumun basmakalıp bileşenlerini tiye alır. Bu tiye almalarının vücut bulmuş hali ise boşanmada mal paylaşımı sonrası evliliğinden kendi payına düşen büyük, hantal bir büfedir. O büfenin yedi yıl boyunca taksitlerini ödemekle uğraşmışlardır, yedi yıl boyunca cilası bile çizilmeden kullanmışlardır o hantal eşyayı. Fakat büfenin geldiği son nokta Elâ'nın yeni hayatında yeni evine düşük bir ücret karşılığında hamallarca özensizce taşınması olmuştur. Büfe hantal olduğu kadar işlevsizdir de; zamanında onca fedakârlıkta bulunarak edinlikleri bu eşya ve daha pek çok şey, boş ve anlamsız görünür artık Elâ'ya. Yeni hayatında bir devlet kurumunda çalışmaya başlar. Bu kurumdaki odasını kendisi gibi çalışan üç memurla paylaşmaktadır. Bunlardan ikisi kadın, biri de erkektir. Üç kadın arasında kalan Memur Rıdvan, kendisini odanın diğer üyelerinden farklı bir yere, daha yüce bir konuma yerleştirir. Odadaki en büyük masa ondadır, etrafına en çok emir veren odur; çok az çalıştığı halde en çok çalışan ve yorulan kişi kendisiymiş gibi davranan da odur. Soysal, yine bir erkeklik krizinin vücut bulmuş halini gösterir okurlara. Başka deyişle, Rıdvan karakteri "erkeklik illeti"yle baş etmeye çalışan erkek tipinin bir çeşit güldürüsüdür:

[D]aha büyük, eski masasından daha büyük masayı dört odacıya taşıtarak girdi odaya. Elleri beline dayalı. Büyük bir meydan savaşını yönetir gibi masanın yerleştirilmesini "harekâtı"nı yönetti. Öyle bir yere konmalıydı ki masa, odaya giren, en önemli kişinin o olduğunu sansın; öyle bir yere konmalıydı ki masa, en önemli evrak ona gelsin, en önemli terfiler ve siciller. (114).

Tıpkı Elâ gibi Memet için de hayat zor ilerler. Memet, kadınlarla sağlıklı ilişkiler yaşamak bir yana, iletişim bile kurmakta zorluk çekiyordur. Çocukluğundaki

eksiklik hissi, yarım erkekliği peşini bırakmamıştır hâlâ, sürekli olarak kendisini ispatlama telaşındadır. Hâlâ arkadaşlarıyla bir araya geldiğinde kadınlarla geçirdiğini iddia ettiği uydurma cinsel deneyimler üzerinden erkeklik gururunu okşamaktadır. Bir gün yolda yürürken Gâvurkesen Paşa'nın Nuri'yle karşılaşır. Nuri de tıpkı yıllar önce genelev kapısında gördüğü eli tespihli kendinden emin, Soysal'ın tabiriyle "her kapıdan eli boş girip dolu çıkan" erkeklerden biri olmuştur. Nuri geleneklere bağlı, vatansever, güçlü, kısacası ataerkil toplumun tam da istediği ve ihtiyaç duyduğu erkek tipidir. İktidar partisine üye olmuştur, imrenilecek bir işi vardır, ekonomik durumu iyidir: "Şişmanlamıştı Nuri, güçlüydü, 'dışarı'nın bütün oyunlarını, çelmelerini biliyor, tanıyordu." (108). Böylece Soysal, toplumun kahramanlaştırdığı ideal erkek tipiyle, yine toplumun kendi elleriyle kastre ettiği erkek tipini yan yana getirip bir karşılaştırma yapar. Toplumsal cinsiyet rollerinin hem kadınlar hem de erkekler üzerinde yarattığı tahribatı sergileyerek tamamlayıcı bir hat kurduğunu gösterir.

Kadınlık ve erkeklik rollerinin inşa sürecinin birlikte ele alınışının bir başka güçlü örneği de Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'idir. Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*'ta, bu tez çalışmasında ele alınan diğer eserlerde olduğu gibi yine toplumun geleneksel değerlerine sıkı sıkıya bağlı bir ailenin baskıcı kuralları altında yetişen bir kadın karakteri merkezine alır. Ana karakter Aysel, başta "geri kafalı" babası olmak üzere ailesinin tüm baskılarına rağmen okuyup tahsilli biri olmakta kararlı bir genç kadındır. Aysel'in tahsilli biri olma isteği ve kararlılığı karşısında duran babası Salim Efendi, aşılması güç bir duvar gibidir. Oğlu İlhan'ı tek başına Ankara'ya okumaya gönderirken hiçbir tereddüt yaşamayan Salim, sıra kızına geldiğinde razı olmaz, Aysel'in "kız başına" hiçbir yere gidemeyeceğini söyler. Sonunda araya giren birileri sayesinde Aysel, teyzesinin yanında kalması şartıyla Ankara'ya ortaokulu bitirmeye gönderilir. Ağaoğlu kadın olmaya dair pek çok şey söylerken bunu tamamlayan bir şekilde erkeklikle alakalı konulara da değinir. Oğlan çocuklarının kız çocuklarına kıyasla daha özgür ve kendi

ayakları üzerinde durabilecek şekilde yetiştirilişlerine, tıpkı Aysel ve ağabeyi İlhan örneğinde olduğu gibi bu çifte standartlı duruma değinirken aynı zamanda oğlan çocuklarına "erkek ol" diyen tahakküm biçimlerine, erkekliğin ne denli ezici bir yük olduğuna da yer verir. Ağaoğlu da tıpkı Sevgi Soysal'ın *Yürümek*'te yaptığı gibi toplumsal cinsiyet rollerinin hem kadınlar hem de erkeklerde yarattığı travmatik boyuta dikkat çeker. Bir bütünün, kapsamlı bir toplum tasvirinin içinden kadınlığa ve erkekliğe, kadınlığın ve erkekliğin inşa süreçlerine bakmaktadır. Örneğin, yazar, "Dar Kapı" adında, ismi de son derece manidar olan on altı yaşındaki Ertürk karakteri üzerinden erkekliğin inşasına dair ironik bir bölüm oluşturur:

Ertürk, Bursa Askeri Lisesi'nde sert adımlarla yürümeyi, sert bakmayı ve sert yataklarda yatmayı öğrendi. [...] Kız adı anmamayı, ağlamamayı, anasına değil de babasına mektup yazması gerektiğini... (140). Tatillerde ilçeye döndükçe, "Aslan oğlum" diyor büyükler. Sırtını Ertürk'e yaraşır biçimde sıvazlıyorlar: Küt kütleyerek. Kız kardeşlerinin hiçbir şeye hiçbir nedenle gülmelerine izin vermiyor. Babası Emin Efendi'nin Yemen anılarını sabırla dinliyor ve abisi Remzi'nin anasız oğluna sofada yat-kalk talimi yaptırıyor (140).

Ertürk, kendisine dayatılan bu kuralların bir nebze olsun dışına çıktığında cezası yine "erkekçe" olur. Mesela, eril militarist düşünceyle çelişen bir kitap okurken yakalandığında "vatan haini", "ibne Ertürk" diye anılmaya başlar. Ertürk tüm bu sorumluluklardan ve yaftalamalardan kurtulabilmek için canına kıymaya, intihar etmeye karar verir. Ne var ki, askeri okul sınırları içinde istese de ölmeyi başaramaz. Kendi isteğiyle, kendisi için ölmesi söz konusu bile olamaz; ona izin vermezler. Eğer ölecekse bir tek vatan uğruna "erkekçe" ölmek zorundadır. En sonunda, Ertürk tamamen onlardan biri haline dönüşür, onlara tam tâbi olur. Başka türlüünün mümkün olmadığını deneyimleyerek, zorla öğrenir. O da diğer pek çok oğlan çocuğu gibi korkuyla, şiddetle terbiye edilmiştir. Ağaoğlu, erkekliği farklı karakterler üzerinden, farklı erkeklik halleriyle çeşitlendirir. Erkekler kendi ideolojileri, inançları ve meşrepleri içinden kadınları şekillendirmeye çalışırlar, onlar için roller tasarlarlar. Kaymakam'ın oğlu, Galatasaray lisesi öğrencisi, frankofon, Batı hayranı Aydın,

kadınların kılık kıyafetlerini, davranışlarını, erkeklerle çekinerek iletişim kurmalarını hakir görüp, Batılılar gibi olamamalarından yakınıp onlarla arkadaşlık kurmayı kendisine yakıştıramamaktadır: "Sevil'in [Alman] yengesini işte o romandaki çamaşırcı kadına benzetiyordu Aydın. Yine de Batılı çamaşırcı kadınların kendi ülkesindeki en soylu hanımefendilerden daha ince olduklarına inanıyordu." (126). Aysel'in ağabeyi İlhan ise Aydın'ınkilerden daha farklı nedenlerden ötürü kadınları küçük görmektedir. Ona göre kadın evinde oturup kocasına karılık, çocuğuna annelik yapmalı ve başını örtmelidir. Genç adamın bu düşüncelerinin arkasındaki isim olan İlhan'ın ülkücü dernekten rol model aldığı büyüklerinden Fethi Bey'in sözleri bunun en somut örneklerinden birisidir: "Bu da yeni moda oldu işte! Kızlar okuyormuş... Öyle. Bizimki de okuyor. Hâkim olacakmış. Vay, vay... Kadının en kutsal görevi, analıktır, analık!" (162). Herhâlükarda, neredeyse tüm erkek karakterler, kadınlara aciz yaratıklarımız gibi davranırlar ve onlara bir şekil verilip eğitilmeleri gerektiğine inanırlar. Erkeklerin kadınlık tasarımları birbiriyle çarpışmaktadır, olan yine kadınlara olmaktadır. Hikâye evreninde, Batılılaşmış uygar bir kadın olup, çağdaş evlatlar yetiştirme ülküsü de sıklıkla tekrarlanır. Hatta bunun bir tekrarını da Aysel kendisi yapar, şu sözleri söyler: "Ne demiş Atamız? 'Kadınlarımız, erkeklerimizden daha kültürlü, bilgili, uyanık olmak mecburiyetindedirler. Şayet gerçekten, bu milletin anası olmak istiyorlarsa böyle olmalıdırlar' demiş." (107). Böylece, Ağaoglu, anneliğe atfedilen kutsallığın, her ideoloji içinde ve bu ideolojilerin ürettiği kadınlık tasarımlarında kendine yer bulduğunu da hatırlatır.

Aysel hem böylesi sağlıksız bir toplumsal formasyondan geçmiş olmasının hem de bu denli baskıcı ve geleneksel bir aileden gelmenin etkilerini ilerleyen yaşlarında, onlardan bağımsız bir şekilde kendi hayatını kurduğunda bile taşır. Bu durumu, kendisini kapattığı otel odasında yetiştiği aile ortamı ile olmak istediği kadının yaşam tarzları arasında yaşadığı sıkışmışlığı, fikirleri üzerinde yarattığı ikiliklerden ve

tutarsızlıklardan görmek mümkündür. Örneğin, hâlâ regl olmamasını "acaba kadınlığım mı bitti?" diye yorumlayıp geleneksel değerlerdeki aybaşı olmakla kadınlığın devam ettirildiği düşüncesini istese de istemese de zihninin bir köşesinde taşır: "Çoktan aybaşı olmam gerekirdi. Neden olmadım? Kadınlığım mı bitti? Bunu da bilemeyeceğim işte. Yine de her ay şarıl şarıl kan akıtırken kadınlıktan böyle birden kesilmiş olduğumu sanmıyorum." (Ağaoğlu, 2019: 48). Öte yandan, geleneksel değerlerle hiç örtüşmeyecek şekilde, evliyken kendinden epeyce genç bir erkekle birlikte olur. Fakat Aysel için sonuç yine araftır; genç kadın bir ikilemin içine düşüp arada kalır:

Evet. Bir kez yattım öğrencimle. Bu yatıştan kısa süren, değişik bir tat aldım. Burası gerçek. Bedenimden çok, beynimde kurulan bir imparatorluğun şehvetiydi belki. İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır (2019: 49).

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, Aysel'in öğrencisi Engin'le yatmasının sebebi pür bir cinsel istek değildir. Aysel'in bu eylemi aslında, hem her şeye bir isyandır hem de hayatında ilk defa görev bilinciyle yapmadığı bir şey olması açısından önemlidir. O güne dek hep, kendi kuşağından pek çok gençte olduğu gibi, eylemlerini Cumhuriyet'in onlara dikte ettiği şekilde "ilerici bir Türk genci olmak birinci vazifesi"yle gerçekleştirmiştir. Erkek figürlerin ona çizdiği yollarda ilerlemiştir. Çocukluğunda babası ve sonraki yıllarında babasından da önemli ve yüce bir yere konumlandığı baba figürü, "Atatürk Babamız" diye adlandırdığı Atatürk'ün dediklerini yapmaya çalışmış, Atatürk'e yaraşır bir "Türk kızı" olmak için çabalamıştır. Bu sefer ilk defa hayatındaki baba figürlerinden azade bir eylemde bulunur. O nedenle, Engin'le yatmasına özgürleştirici bir anlam da yüklemiştir.

Romanda Aysel karakteri dışında pek çok farklı kadın karakter yer alır. Bu kadın karakterlerin neredeyse tamamı, toplumsal yaşamda, ataerkil değerleri benimsemiş ve bu değerlerin devam ettirilmesinde rol üstlenmiş kadınların birer kurmaca örneğidir.

Ağaoğlu bu kadınları zaman zaman karikatürize ederek anlatır. Bu kadınlardan biri Aysel'i namussuzlukla itham eden arkadaşı Behire'dir. Eril bir bakış açısıyla oluşturulmuş ahlaki değerlere göre kadınları yargılayan, kadınlık bilincinde olmayan biridir Behire. Arkadaşı Aysel'e bir mektubunda yazdığı şu sözler kadınların bazen erkeklerden daha ateşli bir ataerkil değerler savunucusu olabildiğini somutlaştırır: "Yolda oğlanlarla dolaştığımı öğrenince de sana kızdım doğrusu. [...] Yakışık almaz.", "İstikbalde sana da namuslu bir hayat temenni eder, selamlarımı bildiririm Aysel." (289). Eril zihniyeti içselleştirmiş bir başka kadın karakter örneği de Aysel'in ilkokuldan sınıf arkadaşı olan Aydın'ın annesidir. Aydın "hariciyecilik" sınavına hazırlanırken "daktilocu bir kadın"la birlikte olmuştur ve bu birliktelik sonrası kadın hamile kalmıştır. Bu durum karşısında annesi, oğlunun "bir süprüntü" tarafından baştan çıkarıldığını söyler, çok gözyaşı döker. Kocasıyla birlikte, "cahil, alaturka, yol yordam bilmeyen, ahlaksız ve pek de güzel olmayan daktilo kızıdan" ve bebeğinden oğlu Aydın'ı kurtarmak için elinden geleni yapar. Burada Ağaoğlu iki farklı duruma işaret eder. Biri babaların, oğullarını ne yaparsa yapsın hoşgörüyü karşılayıp haklı görmeleri ve yaptıkları şeyleri ödüllendirircesine onların yanında durup içine sıkıştıkları durumdan kurtarmalarıdır. Diğer de, kadınların bazen en çok da kadınlara karşı böylesi düşmanca bir tutum içine girebildiklerini göstermektir. Kadınlar birbirleriyle dayanışmaya girmek yerine birbirlerine düşmanca tavırlar sergilerler; bu onların ataerkil toplumun mağdurları oldukları gerçeğini bilmedikleri ya da bu gerçeği görmek istemediklerinin somut bir örneğidir. Bir başka örnek ise, Aysel'in yetişkinlik döneminde, DPT'deki işinden kovulmasına sebep olan müsteşarın karısıdır. Bir yaz tatili kampında garsonun, müsteşarın karısından evvel Aysel'e çay vermesi, Aysel'in garsonlarla ve kamp bekçileriyle yeni kurulan parti hakkında konuşması başta müsteşarın karısı ve diğer katılımcılar tarafından nahoş karşılanır. Müsteşarın karısı, Aysel'in "aile terbiyesinden mahrum" ve dolayısıyla "komünist" olduğuna karar vermiştir (388). Diğer taraftan,

Aysel'in kız kardeşi Tezel ise romanda anlatılan diğer tüm kadınlardan farklı bir kadın temsilidir. Tezel, ablası ve ağabeyinin kuşaklarının yaşadıklarını gördükten sonra onlara hiçbir şekilde benzememeye çalışır. Özellikle, modern Türk kadını imgesine dair kendisinden önceki kuşakta yaşanan hayal kırıklıkları onun, kendi bildiğini okuyan, hiçbir ideolojiye bağlanmayan, her türlü toplumsal değerden bağımsız bir kadın olmasına sebep olur.

Roman, kadınların toplum içinde mütemadiyen kontrollü bir şekilde davranması, kendilerine biçilen davranış kalıplarının dışına çıkmaması noktasındaki baskıya dair de örnekler sunar. Aysel, içinde bulunduğu topluma ve bu toplumda kadın olmaya dair bilinç geliştirmiş, kendini ayakları üzerinde duran bağımsız bir kadın olarak inşa etmeye çalışmış olmasına rağmen, tıpkı regl kanamasının durmasından dolayı kadınlığının sona erdiği düşüncesine kapıldığında olduğu gibi, zihninde beliren arkaik düşünceleri bastırmakta zorluk yaşar. Mesela Aysel, sabahın köründe bir otele gittiğinde resepsiyondakilerin, otel çalışanlarının kendisiyle alakalı neler düşünmüş olabileceklerini geçirir aklından:

İlk bakışta bir erkekle buluşacağımı sanmıştır resepsiyondaki. Ya da bir müşteriden döndüğümü. Otele kibar bir fahişe gibi girdim. Erken saatte. Yorgun. Elimde bir leylak dalıyla. Pörsümüş bir leylak dalı, kibar fahişelerin eline yaraşmaz. Yine de belli olmaz ki. Her fahişe gecelerden ucuz bir anı taşıyabilir (70).

Aysel de zihinlere yerleştirilmiş birtakım önyargıları taşımaktan kendini alıkoyamamaktadır. Bu sahne aslında Aysel'in de, bir otele sabah tek başına gelen bir kadın gördüğünde o kadın için aynı şeyleri düşüneceğinin, eleştirdiği zihniyetin tuzağına düşeceğini bir göstergesi olarak okunabilir. Tüm direnişine rağmen bulduğu çatlaklardan zihnine sızan, farkına varmadan özümselediği bu gibi fikirler zaman zaman ayyuka çıkar. Ağaoğlu, ana karakterine dair verdiği bu detaylarda aslında gerçeğe de ne denli sadık kaldığının ipuçlarını verir. Amacı, idealize edilmiş, bir kadın kahraman

yaratmak değildir; bundan ziyade eril bir toplumda kendini her türlü geleneksel değere karşı bağımsız bir şekilde var etmeye çalışan bir kadının artıları ve eksileriyle profilini çıkarmaktır. Aysel, iç dünyasında yaşadığı tüm bu gitgeller ve içine sıkıştığı ikiliklerden boğulmaya başlar. Kendisine bir çıkış yolu bulamayacağına inandığı bir noktada -tıpkı *Yanık Saraylar*'daki kadınlar gibi- intiharı düşünmeye başlar. İntihar ona, hem yaptığı şeyin bir türlü kaçınamadağı utancını silmek ve arınmak için hem de içine düştüğü bunalımdan kaçmak için makul bir yol olarak görünür. Böylece, ölmeye yatarak her şeye son vermeyi düşünmeye başlar. Diğer taraftan, bu intihar eylemine de tıpkı öğrencisi Engin'le yattığında hissettiğine benzer şekilde özgürleştirici bir anlam da yükler; en azından bu toplumun diğer kadınlarının başaramadığı bir şeyi, "Türkiye'nin ayrıcalıklı aydın kadını" olarak ölümünü kendisi seçmiş olacaktır ve sadece kendisi için, kendisi uğruna ölecektir.

Ölmeye Yatmak'ta ve *Yanık Saraylar*'da olduğu gibi ölüm ve intihar temasına yer verilen bir diğer eser ise Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanıdır. Tezer Özlü'nün ana karakterinin de zihni ölüm ve intihar düşüncesiyle meşguldür. Özlü'nün karakterinin intihara olan eğilimi, daha çok varoluşsal sıkıntılarla, karakterin kendi varlığına dair sorduğu sorulara yanıt bulamayışından doğan bir tatminsizlikle ilişkilidir. Kendisi uğruna kendi iradesiyle hayatına son vererek bir anlamda eylemine özgürleştirici bir anlam yüklemesi açısından Aysel'e daha yakın bir yerde durur. Diğer taraftan, bu kitaplardaki ölüm ve intihar temasına yapılan vurgunun aksine Sevgi Soysal'ın Rosa ve Nezihe Meriç'in Meli karakterlerinde inadına devam ettirilen bir yaşama sevinci ve neşe vardır.

Tezer Özlü *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde bir insanın tüm yaşamını etkileyen, sürekli geri dönülen bir döneme, çocukluğa odaklanır. Aynı zamanda anlatıcı olan ana karakter çocukluğundan başlayıp yetişkinlik dönemine dek uzanan hayatından kesitleri

aktarır. Karakterin anlatımına, ev içi iktidarın belirleyicilerinin neler olduğunu sorgulayan bir zihniyet eşlik eder. Karakter romanın başında okurlara ilk olarak beden eğitimi öğretmeni olan ve evde askeri bir disiplin sağlamaya çalışan babasını tanıtır. Babası üzerinden, erkeklere dair düşüncelerini ortaya koyar: "Babamın kuşağındaki Türk erkekleri ne büyük bir ordu ve askerlik sevgisi besliyorlar..." (Özlu, 2015: 7). Erkekliğin inşası, erkeklik hallerine dair tespitlerdir bunlar bir yanıyla. Babanın kurucu rolüne, ailenin yaşam şeklindeki belirleyiciliğine işaret eder. Baba karakterinin de bir rol modeli, bir "kurucu baba"sı vardır ve bu kişi Atatürk'tür. Evin bir köşesini Atatürk köşesi yapmıştır, altın yaldızlı bir Atatürk büstü koymuştur buraya. Ulusal bayramlarda ev halkını bu köşenin önünde toplar ve hazırol vaziyette onlara İstiklal Marşı'nı okutur. Oturdıkları ev de babanın tercihi olan bir semttedir: "Çocukluğunda oynadığı bu yangın mahallelerine yerleşmemiz, anlayamayacağımız bir mutluluk veriyor babama." (2015: 7). Ailenin geri kalan üyelerinin, babanın, yerleştikleri evdeki mutluluğunu anlamamaları baba açısından pek bir anlam ifade etmez. O uygun görüp karar vermiştir ve bu karar doğrultusunda aile bu semte yerleşmiştir. Tıpkı askeri zihniyetle disipline etmeye çalıştığı ailesi gibi oturdıkları evin de her şeyini kendisi belirler: "Yangın yerleri üzerine özlediği evini yaptırıyor babam. Temel kazılırken, kum, kireç gelirken, tuğla duvarlar örülürken hep işçilerin başında..." (8). Yapılan eve isim koyma işini de kendisi üstlenir, "Çelebi Apartmanı" tabelasını kapıya astırır. Bunlar dışında, baba, çocuklarının ders çalışma pratiğini de kendisi oluşturmak istemiştir. Bir çalışma masası yaptırır ve hemen karşısındaki duvara şu direktiflerin yazdığı bir pano asar:

1. Işık soldan gelmeli. 2. Kitap gözünüzden 30-40 cm uzaklıkta durmalı. 3. Çalışma biter bitmez ışıklar kapatılmalı vb..... Bu vatana hayırlı evlatlar olmanız isteği ile başarılar dilerim. Sevgili ve cefakâr babanız (10).

Aslında baba karakteri tüm bu yapıp ettikleriyle-düzenlemeleriyle, yaşadıkları evin-mekânın cinsiyetini de belirler; mekânın cinsiyetini erkek kılar. Ailesinin hayatını eril-militarist bir disiplin anlayışıyla kontrol etmeye çalışır.

Hem evde hem de okulda sıkı disiplin altında olan ve daha da ötesi evden uzaklaşıp sokaklara çıktığında da aynı manzarayla karşılaşması bir noktadan sonra ana karakteri isyana sürükler. Ana karakter çocukluğunu, büyüme ve gelişme çağını bütünüyle gözden geçirirken bir öfke patlaması yaşar. Aile ve eğitim kurumunun onda bıraktığı etkilere, toplumsallaşma sürecine ve bu süreci baskıcı hale getiren resmi ideolojinin dayatmalarına isyan eder; öğrendiği her şeyi hafızasından silmek ister: "Birbirini sevmeyen, sevişmeyen anne babalar. Tanrısıyla evlenen rahibeler. Kanımıza işletilen aile bağları. Kanımıza işletilen vatan sevgisi, vatan. Kanımıza işletilen vatan, vatan, vatan..." (30). Bu öfke patlamasıyla birlikte tüm öğrendiklerini, daha doğrusu zorla öğretilenleri unutmaya; okulun önünden geçmemeye ve öğretmen olan annesi ve babasına bir daha dönmemeye karar verir. Bu gibi kararlar alan pek çok genç kadın gibi çareyi bir erkekle evlenip evi terk etmekte görür. Bu çıkış yolu da, yine o isyan ettiği toplumsal düzenin bir parçası olmanın çok uzağında olmadığından evlilikte çare aramayı bırakır ve başka yollar düşünür. Fakat bu düzenin bir parçası olmaktan kaçmaya çabaladıkça yalnızlaşır, tek başına kalır. Kendisine biçilen rollere uyum gösteremeyen, başkaldıran, kendi bildiğini okuyan bu genç kadının "normal" olmadığına karar verilir ve yerinin ruh ve sinir hastanesi olduğuna inanılır. Beş yılını burada geçirir. Onu en çok mutsuz eden şey, hastanenin o sevimsiz odasına kapatılması ve özgürlüğünün elinden alınması olur: "Yirmi dört yaşında girdiğim bu odada büyük coşkularım, duyarlılığım, düşüncelerimin sınır tanımaz özgürlüğü, korkusuzluğum beş yıl süreyle elimden alınacaktı." (37).

Öyle zamanlar gelir ki bu genç kadını "iyileştirmek", "normalleştirmek" için elektroşok gibi tedavi yöntemleri de denerler. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki bu ana karakter ile, Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* kitabındaki bir öyküsünde akıl sağlığı bozulduğu gerekçesiyle odaya kapatılan kadın karakter arasında kader ortaklığı olduğunu görmek zor değildir. "Kader ortaklığı"dır çünkü, toplum nezdinde uyum gösteremeyen, "normal" olamayan kadınlara hep "deli", "histerik kadın" gözüyle bakılmaktadır. Bu durumu, tez çalışmasının kuramsal ayağında bahsi geçen edebiyatta "deli kadın" karakterler bahsiyle yeniden değerlendirmekte fayda vardır. *Tavanarasındaki Deli Kadın*'da Gilbert ve Gubar'ın 19. yüzyıl kadın yazarları için sarf ettikleri sözleri hatırlamak gerekir. Gilbert ve Gubar, bu dönemin yazarlarının erkekegemen topluma ve edebiyata duydukları isyanı en üstü kapalı şekilde "deli kadın" karakterler aracılığıyla sergilediklerini söylemişlerdir (Gilbert ve Gubar, 2016: 100). Elaine Showalter da, "19. yüzyılın kendine has tarihi çerçevesi bağlamında histeriyi bir tür bilinçdışı feminist protesto olarak görmek mümkündür," demektedir (aktaran Sakman, 2018: 23). Nil Sakman, Showalter'ın bu sözlerinden hareketle, "kadın deliliği"nin ataerkil toplumda, eril normlara karşı çıkan bunlara uyum sağlayamayan, ehlileştirilemeyen, kısacası başa çıkılamayan ve tüm bunları yıkma potansiyeli taşıyan kadınları itibarsızlaştırmak için yürütülen bir yöntem olduğunu belirtir (Sakman, 2018: 23). Tüm bunları düşünerek, Tezer Özlü'nün karakterini ve Özlü'nün bu karakterle ne yaptığına yeni bir yorum getirmek mümkündür. Buradaki ana karakter, zaten çocukluğundan itibaren toplumsal düzenle ve toplumun ona bir kadın olarak yüklediği ve yükleyeceği şeylere itaat etmeyeceğinin sinyallerini vermiştir. Etrafındaki insanlar ise onu anlayıp, onu bu denli rahatsız eden durumu sorgulamak yerine onu tecrit etmeyi tercih etmişlerdir. Düzen değiştirilemeyeceğine göre tek bir kişi, tek bir kadın değiştirilecek, normalleştirilecek ya da düzenin korunması uğruna feda edilecektir.

Yukarıda belirtilen bu kader ortaklığının bir diğer örneği ise, Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ında mevcuttur. Toplum nezdinde uyum gösteremeyen, "normal" olamayan bir başka kadının hikâyesi anlatılır Erbil'in bu romanında. Kitabın adı ironik bir şekilde, *Tuhaf Bir Kadın*'dir. Erbil hikâye evrenini, asıl tuhaf olanın anlatılan kadın karakterin değil de aslında toplumun olduğunu gösterecek biçimde kurar; fakat bunu doğrudan didaktik bir anlatım diliyle değil de asıl tuhaflığın ve çarpıklığın tespitini okura bırakarak yapar. Bunca normalleştirilmiş, "normal" gibi gösterilmiş tuhaflığın içinde tuhafaştırılmış bir kadının hikâyesini anlatır. Hikâyenin ana karakteri Nermin'in etrafı, annesinin koyduğu yasaklarla örülüdür. Zihniyet olarak erkekleşmiş, hatta belki de erkekten daha erkek, kadın kimliğinden kopmuş, kendisinin bir kadın olduğunu unutarak kadını değersizleştiren, son derece baskıcı bir anne profili ortaya koyulur. Bu anne, kızını da kendisine benzetmeye çalışmaktadır. Kendisine "doğru" ve "olması gereken" diye öğretilen her şeyi kızına aktarmakla uğraşır. Ancak, Nermin bu duruma direnç gösterir, annesinin kurallarına uyuyormuş gibi davransa da aslında onu ve otoritesini yok saymaktadır. Bildiğini okur, başına buyruktur, içinden geldiği gibi hareket eder. Özellikle okuluna (üniversiteye) gitmek bahanesiyle sokağa adımını attığı an artık annesinin koyduğu yasaklar işlerliğini tamamen kaybeder. Ancak, evin dışına çıktığında onu bekleyen yeni kurallar vardır. Aslında, pek de yeni sayılmaz bu kurallar. Ev içi bir nevi ataerkil toplum alegorisi gibidir. Sokağa çıktığında, annesinin üzerine düşen gölgenin sahibi patriyarkayla burun buruna gelir. Artık gölgesi değil aslı vardır karşısında. Nermin yine de hazırlıklıdır; gölgesinde yaptığı antrenman "aslı"nda işe yarar ve Nermin evde annesine gösterdiği direnci dışarıda ataerkil düzenin tüm taşıyıcılarına karşı sergiler.

Nermin, rıza gösterip uyum sağlayan ve hatta bu düzen içinde bir fazlalıkmiş-sığıntıymış gibi yaşayan pek çok hemcinsinin aksine, o bu düzeni değiştirmenin yollarını arar. Leylâ Erbil edebiyatı üzerine çalışıp emek vermiş bir akademisyen olan

Elmas Şahin, kızları annelerin, anneleri de babaların yarattığına değinir: "Yani erkekler kadınları yaratır, kadınlar da kızlarını; kendilerine benzer varlıklara ne kadar dönüştürebilirse o kadar iyi olacaktır toplumun düzeni için." Şahin, Leylâ Erbil'in eserlerinde, "[ö]zellikle anneler ataerkil sistem ve toplumsal gelenek ve görenekler, toplumsal tabular içerisinde yetişmiş ve eril sistemin düzenine alışmış kadınlar olarak erkeğe büyük değer verirler" der. Ancak, tıpkı Nermin gibi kızların üniversiteye gitmenin ayrıcalığı içinde daha bağımsız hareket edebilmekte ve erkeklere kendi kurallarını kabul ettirebilmekte olduklarını da ekler (Şahin, 2015: 255).

Nermin'in annesi Nuriye Hanım, kendisine doğru diye öğretilen tüm geleneklere bağlı ve eril toplumun cinsiyet rolleri çerçevesinde tüm buyruklarına itaat etmekte kararlı bir kadındır. Her şeyden yakını: yoksulluktan, kocası Hasan Bey'in işsiz kalmasından, kocasının "işe yaramaz bir erkek" oluşundan, kızından ve kızının isyankâr hallerinden. Ama hiçbir zaman toplumsal düzeni, kadınların sıkıştırılmışlığını sorgulama yoluna gitmez. Sanki işin o boyutu gayet olması gerektiği şekilde, tüm doğallığında gerçekleşmektedir. Asıl mutsuzluk sebebinin, içinde bulunduğu düzen olduğu düşüncesi aklına gelmez; ya da belki gelir ama o düşünceyi öteler, önemsemez. Onun açısından asıl önemli olan kocasının çalışıp eve para getirmesi, kızının bekâretini koruyan namuslu biri olması ve kendisinin ev içinde her daim sözünün dinlenmesidir.

Erkekegemen düzen, kadınların her şeyine karar vermektedir. Bunlardan biri de, kadınların nasıl giyinmeleri gerektiği konusudur. Semavi dinlerin ortaya çıkmasıyla birlikte, Osmanlı'ya, Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine ve günümüze dek kadınların giyim kuşamları toplumun üzerinde durduğu konulardan birisi olmuştur. Ne yazık ki erkeklerin yanısıra, eril zihniyete sahip, geleneklere bağlı kadınlar da bunun bir parçası olmuş, kadının giyinme şekline müdahale edilmesini üstlenmişlerdir. Nermin'in annesi Nuriye Hanım da geleneklere bağlı bu kadınlardan birisi olduğu için kızının nerede ve

nasıl giyineceğine karar verme hakkını kendinde görür. Etraftan laf işitmekten kaçınır, bakışları ailesinin üzerine çekmekten korkar. Kendisi de o düzenin mağduru bir kadın olarak, kızını değil de toplumu eleştirmesi gerekirken, kızını o düzene uydurmayı yeğler. Erbil'in, Nermin'in ağzından anlattığı bu sahne, durumun gülünçlüğünü sergiler:

Burayı annem keşfetmiştir. Yazın haftada bir gün geliriz. [...] Annem koca bir havluyla silindir biçiminde sarar beni, soyunurum, mayomu giyerim. Mayom annemin örmesi, renk renk, gırtlığa kadar kapalı, yarım paçalı acayip bir şeydir. Denize koşarım işte öyle annemin yarattığı bir deniz hayvanı gibi. (Erbil, 2015: 54).

Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'da yarattığı, kızının tüm hayatını kendi kontrolü altında tutmaya çalışan Nuriye Hanım karakterinin bir muadili de Füzuran'ın *Kırk Yedi'liler* romanında görülür. Füzuran bu romanında 12 Mart dönemini derinlemesine bir şekilde ele alır, o dönem Türkiye'sinin sosyo-kültürel ve politik atmosferini etraflıca tasvir eder. Füzuran'ın romandaki asıl odak noktası aktif solcu kimliğiyle ön plana çıkan Emine Semra Kozlu isimli genç bir kadın karakterdir. Emine karakteri de, diğer metinlerde olduğu gibi geleneksel değerlere bağlı, baskıcı bir aile içinde yetişmiştir. Baskı unsuru özellikle anne karakteri, Nüveyre Öğretmen üzerinden verilmiştir. Buradaki anne tipi, diğer kitaplardakinden aldığı yüksek eğitim, meslek sahibi olması, "Cumhuriyet'in ilerici ilkeleri"ne bağlılık göstermesi ve geleneksel değerlerinin dinî unsurlardan arınmış olması açısından ayrılır. Fakat, tıpkı diğer anneler gibi o da, erkekegemen toplum düzeninin kadınlara biçtiği rollerin ve bakış açısının taşıyıcılığını yapmaktan geri kalmaz. Sözde ilerici düşünceleri yine eril bir söylemin uzantısı olmaktan öteye geçmez. Nüveyre, aslında Cumhuriyet'in ilk kuşağını temsil eder. İdealist bir öğretmendir, ülkücüdür, toplumun yüzünü Batı'ya dönmesi gerektiğine inanır, bu nedenle Erzurum'da öğretmenlik yaparken "Batıcı", "yüzü Batı'ya dönük" faaliyetlerde bulunmaya özen gösterir. Ancak, Nüveyre kızları konusunda hâlâ geleneksel değerleri devam ettirmektedir; iki kızının da varlıklı ve iyi meslek sahibi adamlarla evlenmesini,

kocalarının yanına yakışan kadınlar olmasını istemektedir. Kızlarına yönelik sergilediği tavrın aksine, oğlu Kubilay'ı rahat bırakır, onun üzerinde baskı kurmaz; oğlunu başına buyruk, bağımsız bir birey olarak yetiştirmeye çalışır. Geleneksel pek çok ailede yaşanan, kız ve oğlan çocuklarının yetiştirilmesinde görülen çifte standart bu ailede de yinelenir:

Kubilay ilkokul öğrencisi olduğu o yıl bile hâlâ bebek çocuk yüzünü yitirmemişti. Evin tek oğlu olmasının büyüklerce alttan alta kesintisiz sürdürülen kayırma, hoşgörü dolu bir tutumla karşılandığını bilmek, çocukta her aklına geleni yapıveren bir şımarıklığı büyütüp geliştirmişti (Füruzan, 2015: 17).

Füruzan da yukarıda ele alınan diğer eserlerde olduğu gibi, eril zihniyetin şekillendirdiği toplumsal değerlere ve bu değerleri kızlarına dayatan annelere isyan eden bir karakter ortaya koyar; Emine Semra Kozlu karakteriyle alışılmışın dışında bir kadın karakter örneği sergiler. Emine, içine doğduğu bu baskıcı ailenin değerlerine ve kalıp ahlak yargılarına karşı çıkar. Kendisine doğru diye öğretilenleri daha çocuk yaşta sorgulamaya başlamıştır; etrafındaki insanların samimiyetsizliğinin, düşüncelerindeki yüzeyselliğin, ilişkilerinin yapaylığının farkındadır. O, sürekli soru soran, her şeye şüpheyle yaklaşan bir çocuktur: "Ahlak için yalan söylenmesi gerekir mi? Söylenince ahlaklı mı olunur?" (2015: 22). Emine'nin önündeki en önemli örnek ise ablası Seçil'dir. Seçil adeta annesinin elinde şekillenen bir hamur gibidir. Kendisi olamaz, olmasına izin verilmez. Emine tüm bunları yakından gözlemler, ablasına yapılanların kendisine yapılmasına izin vermemekte kararlıdır; o bir şekilde kendisini gerçekleştirmek, özgür ve bağımsız bir kadın olmak için çabalar. Tüm ağır sorumluluklarını da üstüne alarak, toplumda söz sahibi aktif bir özne olmak ister. Anne karakteri Nüveyre Öğretmen, bir yandan gençlerin okumasını Cumhuriyet'e yakışır insanlar olmasını dilinden düşürmezken bir yandan da kızı Seçil'in geleneksel değerlerden oluşan kabuğunu kırmasına müsaade etmez, onun okumasını bile gereksiz görür; ona göre, sonuçta çok

güzel bir kız okuyup da ne yapacaktır? En nihayetinde okusa da iyi bir mesleğe sahip, toplumda statü sahibi, saygın bir adamın ona yaraşır güzel karısı rolünden ötesi yoktur Nüveyre Öğretmen'in zihninde. Batılı değerlerin benimsenmesi gerektiğini, kadın-erkek eşitliğini dile getirirken bir yandan da hâlâ kadınların cinselliği konusunda, bekâret ve namus kavramları hakkında bağnaz düşünceleri taşımaya devam eder. Ona göre, kızı Seçil ne olursa olsun kendisini evleneceği adama saklamalıdır: "Yoksa kız değil misin? diye bağıırıyordu annesi Seçil'e, yoksa yattın mı o adamla? O zaman ne yaparız! Bu rezaleti nasıl temizleriz!" (47). Füzuzan, bu farklı kadın karakterler arasında kurduğu karşıtlık ile ataerkil toplumda kadın olmaya dair taşınması gereken bilince işaret eder. Bir sahnede, Emine annesinin tutumunu onaylamadığını alaycı bir soruyla belli eder. Anne ile kızı arasında şu diyalog geçmektedir:

— Evlenecekse niçin okutuyorsun?

— Laf işte, tam çocuk aklı. Bir yüksek mühendis ya da uzman doktor ya da Dışişleri mensubu olan birinin karısı bazı şeyleri bilmek zorundadır. Nemide teyzenin okul arkadaşı Sara Amerika'ya giden bir doktorla evlenirken tahsili de önemliydi. Yani Sara okumamış olsaydı, kocasının yanında sosyal faaliyetlere falan giremezdi. [...] Bir kadın ne olursa olsun evlenmelidir. [...] Güzellik kalıcı değil, değerini zamanında vermeli (55).

Füzuzan, bu sözleri sarf edenin bir kadın olmasının traji-komikliğini, tüm çıplaklığıyla sergiler. Kozlu ailesini küçük bir Türkiye alegorisi olarak görmek mümkündür. Anne karakteri, bu küçük Türkiye'nin iktidar konumuna sahip kişisidir. Ataerkil toplum değerlerini aile kuralları haline getirir, benimsetir; benimsemedikleri takdirde gerekirse gücünü kullanır, şiddete de varan ceza yöntemleri uygular. Diğer taraftan, Emine karakteri aracılığıyla bu iktidarın yörüngesinden çıkılabileceği, çıkmak için imkânların olduğu da sergilenir. Annesinin üzerinde kurduğu iktidarı kademe kademe aşmayı başarır. Çocukluğundan itibaren sorduğu sorularla, karşı düşünceleriyle hep diremiştir Emine. Annesinin düşüncelerine katılmadığı noktalarda karşı argümanlar geliştirip onunla tartışmaktan, annesinin fikirlerini çürütmekten hiç

vazgeçmemiştir. Bunu ilerleyen yaşlarında da, ailesinin tahakkümünden çıkıp kendi başına yaşamaya başladığında da sürdürmüştür. Örneğin, genç bir kadın olduğunda, sosyalist hareket içinde yer alıp da sorguya çekildiğinde işkencecilerine karşı aynı tavrı sergilemiş, karşısındaki insanların kendisi üzerinde iktidar kurmasına kendi direniş stratejileriyle engel olmuştur.

Emine, ablası Seçil'in hayatının kontrolünü eline geçiren, onu intihardan başka bir şey düşünemeyen biri haline getiren annesi Nüveyre'den uzaklaşabildiği kadar uzaklaşır. Üniversiteye giriş sınavından çok yüksek puan aldığı halde annesinin istediği bölümü okumayı reddeder; kendi arzu ettiği bölüm olan sosyolojiye kaydolar. Seçil ise kardeşinin aksine, sadece bir erkeğin karısı, yanında gezdirdiği övünç kaynağı olarak kalmakla yetinebilmektedir. Kadın olmayı, başarılı ve varlıklı bir erkeğe tâbi olmakla eş tutar. Başkalarının ona biçtiği rolleri üstlenir, bu yüzden de hep mutsuz olur. Bir meslek sahibi olmadığı, özgürlüğünden feragat ettiği ve en önemlisi hep başkalarına tâbi olmaktan kendi başına yaşamayı beceremediği için, kendisini defalarca aldatan kocasını terk edememektedir. Seçil de tıpkı annesi gibi eril zihniyetin şekillendirdiği bir düşünce yapısına sahiptir. Öyle ki, kadınlığa ve erkeklığe dair sarf ettiği sözler, onun bu düşünce yapısını somutlaştırır; kızkardeşi Emine'yle aralarında kadın ve erkek olmaya dair ilginç bir sohbet gerçekleşir. Bu sohbette Seçil'in Emine'ye yönelttiği "bir erkek gibi olmaya heves ediyorsun" sözlerine Emine şu yanıtı verir:

— Eh... bak en iyi sözü ettin, "bir erkek gibi" lafının alaylı yükünü çocukluğumuzdan beri biliriz. Bir kadın gibi olmak, bir erkek gibi olmak... bunlar iki cinsin sınırlarına çekilmiş çok kurnazca düzlemler Seçil. [...]

— Erkeği ise duyarlılığındaki olabilir insanca inceliklerinden çekindirip, ezici yönetici vasfını geliştirmek için de "kadın gibiliğin" aşağılayıcı umacısını dikmek yasadır karşısına. Bunlar kökleşmiş yaşama hileleridir. Kadınları ürkütmenin, çocukça kalmasına çalışılmış bilinçlerini sarsmanın, onları kendilerine çirkin, beğenilmez saydırmanın en ucuz yolunu taşır bu laf. "Erkek gibi kadın canım," deyip ezivermek, cinsiyetini yaralayıp yetersizleştirmek kurnazlığıdır bu (Füruzan, 2015: 261-262).

Fürüzan, farklı kadınlıkları sergilerken karşılıklı sadece Nüveyre ile kızı Emine ya da Seçil arasında kurmaz. Toplumun neredeyse çoğunluğunu oluşturan, erkek zihniyle hareket etmeyi benimsemiş diğer pek çok kadını da ele alır. Yazar, bu ele alışta, Emine aracılığıyla eleştirel bir dil kullanmayı tercih eder. Bir öğlen buluşmasında Nüveyre ile kadın konukları, İclâl Öğretmen hakkında konuşmaya başlarlar. Ahlaksızlıkla itham ettikleri İclâl'in yaşadıkları üzerine alaycı ve kınayıcı bir sohbet başlatırlar. İclâl evli bir adamla ilişki yaşamaktadır. Sevgililer bir gün oteldeyken odalarına polis baskını gerçekleşir. Kadın konuklar aralarında, bu baskının detaylarını abartarak konuşuyorlardır: "'Çırılçıplak.' 'Göğüs bağı açık, hatta şeyi bile yok.' 'Düşünün, bir otelde.' 'Erkek de öyle.'" (94). İşin daha da vahim tarafı, İclâl Öğretmen'le ilişki yaşayan adamın karısının bu olay karşısında sergilediği tavrıdır. Kadın, kocasına muzaffer bir komutanı karşılar gibi saygıyla yaklaşırken; bunun tam aksine, İclâl'e karşı aşağılayıcı bir tavır takınır: "'Karısı 'Davacı değilim,' diyor. 'Kocam evine bağlıdır. Peş peşe üç çocuğumuz oldu. Bunca yıllık ev bark. Biri neredeyse liseye gidecek. Davacı değilim. Hem erkek o. Öbürü düşünsün. [...]" (94).

Konuklar da tıpkı adamın karısı gibi düşünüyorlardır. Ortada, İclâl Öğretmen'den başka suçlu yoktur. Bir erkeğin bu gibi şeyler yapması son derece normaldir, kaldı ki zaten onun hakkı da vardır bunları yapmaya. Erkek yaptığı şey ödüllendirilirdesine, hayatına kaldığı yerden devam eder ama kadınlardan biri bunu sineye çekip erkeğini kabullenirken diğeri de toplum tarafından yaftalanıp dışlanarak cezalandırılır, bir çeşit lince maruz bırakılır. Öte yandan Fürüzan, bu konuk kadınların ve Nüveyre'nin aksine kadınlık bilinci taşıyan, ataerkil değerlerin baskıcılığına karşı hemcinsleriyle birlikte direnç göstermeyi savunan, kadın dayanışması içine giren bir başka örnek de yaratır. Böylece bu iki tip kadınlık durumu arasındaki karşıtlığı daha da berraklaştırır. Saide Öğretmen, İclâl'e destek olur. İclâl'in ne yaptığıyla, yaptığının doğru ya da yanlış oluşuyla ilgilenmez; kaldı ki, bunun kimseyi ilgilendirmemesi

gerektiğini düşünür. İclâl'in, kadınlar tarafından suçlanmasına itiraz eder. Zaten ona göre ortada bir suç da yoktur; Saide konuk kadınlara şu sözleri söyler:

[S]iz bana demek ki içimize almamızı, sevmemizi istediğiniz bir insanın suçluluğunu ispata geldiniz. Dedikleriniz doğru bile olsa, Lamia Hanım, aslında suçlu yok ortada. Asıl suçlu olsa olsa adamla karısıdır diyorum. Onların bile bu yargıma hak kazandıklarına yürekten inanamıyorum. Yine de kadını alalım, kocasını seviyorsa nasıl adileşebiliyor. Erkekse malum, sevmeyi kolay iş sanmış. Oysa değil. [...] İclâl kızıma gelince düşünün kızım diyorum ona. Yürekten sevmiş adamı (98).

Saide bunları söyledikten sonra karşısındaki kadınlara İclâl'in kendi sözleriyle ders vermeye başlar. İclâl, Saide'ye, baskından sonra karakola götürüldüklerinde sevgilisinin karısının, kocasına takdir edilesi bir davranış sergilemiş gibi destek çıkarken kendisine yönelik kötü tutumundan bahsetmiştir. Sevgilisinin karısı, ısrarla ve sürekli olarak aynı şeyleri yinelemiştir: "Kadın odur, o suçlu", "Odur suçlu", "kadındır madem". Bir kadın tarafından başka bir kadın, sadece kadın olduğu için bile suçlu olarak görülmüştür. Kadın olmak başlı başına bir suçtur ona göre. İclâl tüm bunlar karşısında derin bir mutsuzluk yaşarken, utanç duyarken öte yandan da kendisi üzerinden kadınların durumunu sorgulamayı da ihmal etmiyordur: "Namus, dürüstlük, ülkücülük denilen şeylerin kalıplarını kırıp yeniden araştırıyorum." (101). İclâl, Saide ve Emine karakterleri bu romanın, kalıpları yıkan ya da en azından bu kalıplar üzerine eleştirel yaklaşan, ataerkil toplumda kadın olmanın ne demek olduğunu bilen, bu bilinci taşıyan kadınlarıdır. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi romanda da bu kadınlar çok az sayıdadırlar. Çoğunluğu yine kalıp değerlere teslim olmuş ve onu devam ettirenler oluşturmaktadır. Saide Öğretmen'in söylediği şu sözler ise, romandan seçilebilecek, kadın dayanışmasına dair iyi bir örnek olarak okunabilir: "Ricum şudur ki, görüyorsunuz bütün bu söylediklerimi sanki ben o insanmışım gibi size anlattım. Görüyorsunuz. Bir genç ülkücü öğretmenin hikâyesini dinlediniz. Arkadaşlarınıza anlatırken istediğim şudur ki, aynı sözcüklerle siz sanki İclâl'mişsiniz gibi konuşun (103)." Saide, diğer kadınlardan da tıpkı kendi yaptığı gibi davranmalarını ister; olayları

başkalarının ağzından ve en önemlisi eril söylem içinden anlatmamalarını rica eder. Kadınlardan birbirlerinin sesleri olmalarını ister. Saide'nin bu sözleri karşısında kadınlar birdenbire aydınlanmazlar ama etkilenirler. Az da olsa kendilerine dönük bir utanç duyarlar; İclâl hakkındaki "linç" konuşmalarına son verirler.

Romanda, Emine'nin ablası Seçil de evli bir adamla ilişki yaşamıştır. Adam, Seçil'le yaşadığı kısa ve gizli ilişkiyi sonlandırırken şunları söyler: "Beni unutacaktır. Bir erkekteki serkeşliğin nedenlerini aramadan onu silivermek kadınlar için çok kolaydır. Çünkü onlar erkeğe dayanmaya bir alışıyorlar ki. Erkeklerin açıkça çekinmeden yaptıkları şeyleri anca aileyi yıkıcı olursa uyumsuz sayıyorlar." (139). Burada Füzûzan, kadınların erkeklere gösterdikleri taviz ve sonsuz hoşgörüyü, kinayeli bir biçimde bir erkeğin ağzından söyletir. Diğer taraftan, ailenin yıkımına sebep olacak bir erkek asla affedilemezdir; erkek her şeyi yapabilir ama en sonunda ailesine geri dönmek zorundadır. Yazar burada, "kutsal aile kurumu"nun altını oymaktadır. Bunun devamını ise, ana karakteri Emine aracılığıyla getirir: Ailenin kutsallığının hayattan soyutlanmasını, "kutsal aile"nin doğal kabul edilen ve değişmeyen yasalarını Emine ile sorgular. Emine'nin, toplumun en küçük bileşeni olan aileye ve aileye yüklenen yüce anlamlarla bir meselesi vardır. Aile içinde "mahrem" denilip üstü örtülen pek çok yanlışla, kocaları için kadınların verdiği tavizlere, evlatlar arasında sırf cinsiyetten dolayı yapılan ayrıma ve daha nicesine itiraz eder Emine.

Ele alınan tüm eserlerde toplumsal cinsiyet rollerinin taşınması ve aktarılması noktasında annelerin etkisine yapılan vurgu dikkat çekicidir. Anne-kız ilişkileri ön plana çıkan temalardan biri olarak yer almıştır. Metinlerin neredeyse hepsinde anneler aracılığıyla bu geleneksel değerlerin nasıl büyük bir ciddiyetle devam ettirildiği ve gerekirse zorla kız çocuklarına aktarıldığı görülür. Anneler bir anlamda bu değerlerin devamlılığında hayati unsurlardan biri olarak tasvir edilir. Yazarlar arasında ağırlıklı

olarak Erbil, Soysal, Ağaoğlu, Füzuran ve Meriç romanlarında, ataerkil değerlerin kadınlar arasındaki aktarımını anlatırlar. Bu kurmacalardaki anneler, kendilerinin de kadın ve sistemin birer mağduru olduğunu unutarak, kendilerine öğretilen, doğru diye dayatılan her şeyi herhangi bir sorgulama yapmaksızın kızlarına aktarırlar. Özlü ise anne figürüne ve ana karakter kadınla annesi arasındaki ilişkiye pek odaklanmaz. Keza, Burak da aynı şeyi yapar ama bir farkla; Burak'ın karakterlerinin hayatlarında anneler yoktur. Ana karakterler annelerinden küçük yaşta koparılıp başka ailelere verilmişlerdir. Burada, Burak'ın metni ile diğer metinler kıyaslandığında şöyle bir fark da ortaya çıkar: Diğer eserlerdeki kadınların hayatlarında anne figürünün olması aynı zamanda onların nasıl kadınlar olmak istemediklerini görerek kendilerini özgür kadınlar olarak inşa etmelerine de yardımcı olmuştur. Bundan kaynaklı, Burak'ın karakterleri çocuk yaşta içine bırakıldıkları evlerde sıkışan, dışarıya çıkıp da kendi hayatlarını kuramayan kadınlar olurlar. Bu yüzden de diğer metinlerdeki kadınlar hep annelerinden kaçıp uzaklaşmak isterlerken, Burak'ın kadınları sürekli olarak anneye kavuşma arzusunu, anneye duyulan özlemi taşırlar.

Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'ndaki anne karakteri ile, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'taki anne karakteri gündelik yaşam pratikleri bakımından birbirlerine çok benzerler. Her ikisi de kucağında bebek emzirirken maltızda patlıcan kızartan, meslek sahibi olmayan, hayatları sadece evden ibaret olan geleneksel kadın tiplerine örnek oluşturmaktadır. Bu iki tip anne karakterine yakın bir diğer örnek de Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ın da vardır. *Tuhaf Bir Kadın*'daki anne ile *Kırk Yedi'liler'deki* anne arasında ayrıca bir benzerlik daha görülür; her ikisi de ev içi alanda, aile fertleri üzerinde söz sahibi olmuşlardır. Kamusal alanda istedikleri gücü elde edemeyince, aile fertlerine yönelmişlerdir ve en çok da kızları üzerinde hâkimiyet kurmuşlardır. Bu durum, ataerkil toplumun en küçük parçası olan aile kurumunun, ev içi iktidar ilişkilerinin ne denli güçlü bir taşıyıcısı olduğunu da gösterir. Anneler, kamusal hayatta

ve erkekler üzerinde kuramadıkları otoriteyi kendilerinden daha güçsüz gördükleri kızları üzerinde kurmaya çalışırlar.

Ele alınan metinlerdeki hiçbir anne karakteri, geleneksel değerlere bağlı anne örneğinin dışında değildir. Bunun bir sebebi, romanların yayım tarihinin aşağı yukarı aynı oluşu ve benzeri yılları konu almaları olarak görülebilir. Genelde bu anneler ya cumhuriyetin ilanından hemen önceki ya da sonraki kuşaktan geliyordurlar. Bu annelerin kızları ise beklenenin aksine geleneksel değerlerden uzaklaşmaya çalışan, birer etkin fail olarak hayatın içinde yer almak isteyen, bağımsız ve özgür kadınlar olmak için çabalayan kişilerdir. Annelerine benzememek ve onların yaşadıkları hayatları yaşamamak için ellerinden geleni yaparlar. Bu genç kadınlardan bazıları, ilk kuşaktaki "ideal Türk kadını" mefhumunun dışına çıkmak, bu idealle yetinmemek istemişlerdir. Kamusal alanda kadınlara yer açma girişimlerinde genellikle onlara biçilen öğretmen ya da sekreter gibi "klişe" mesleklerin ötesini hayal etmişlerdir. Mesela Fûruzan'ın Emine karakteri sosyoloji okur, toplumsal düzeni değiştirme motivasyonu ile siyasete yönelir; sol mücadele içinde kendisine bir yer ediniş devrimci pratikten yana olur. Leylâ Erbil'in Nermin karakteri de Emine kadar kararlı bir duruş sergileyemese de siyasetle ilgilenmek, "devrimci" olmak ister. Bir başka örnek ise, Sevgi Soysal'ın Rosa karakteridir. Rosa meslek ayırt etmeksizin her türlü işi dener; gazete bayisi olur, pansiyon işletir, mezarlıklarda çevre düzenlemesi gibi alışılmışın dışında iş kollarıyla ilgilenir. Diğer taraftan, pek çok anaakım edebiyat metninde kadın karakterlerin hikâye çizgilerinde yer almayan, daha çok erkeklerin mesele edindiği, erkekleri ilgilendireceği düşünülen, "toplumsal"a dair konuların bu metinlerdeki kadınların zihinlerini meşgul etmesi de tıpkı kendilerine biçilen mesleklerin dışında farklı meslek gruplarına gösterdikleri ilgiye benzer. Bunlar açlık, savaş, geri kalmışlık, yozlaşma ve daha pek çok toplumsal meseleyi kapsar. Kadın karakterlerin gündelik hayatın sıradan konularının ötesine geçen, toplumsal meselelere dair ilgileri en çok *Kırk Yedi'liler*,

Ölmeye Yatmak, *Korsan Çıkmazı* ve *Tuhaf Bir Kadın*'da işlenir. Hatta bazen bu durum, karakteri ve kurmaca evreni de aşar. Örneğin, Leylâ Erbil *Tuhaf Bir Kadın*'ın bazı sayfalarında siyasi bir meseleye dair rapora yer vererek kurmaca evreni sekteye uğratıp, okura doğrudan bir şeyler göstermek ister, belgeler üzerinden konuşarak okurunu ülkedeki siyasi atmosfere dair bilinç geliştirmeye davet eder.

Ele alınan metinlerin hepsinde aile kurumu eleştirisi de ayrıca dikkat çekici bir unsurdur. Bu eleştiri bazen Adalet Ağaoğlu ve Füruzan'ın yaptığı gibi uzun ve etraflı bir anlatımla, bir ailenin kendi tarihi akışı içinde yer bulmuştur. Bazen de Tezer Özlü'nün, Sevgi Soysal'ın, Nezihe Meriç'in ve Leylâ Erbil'in kısa ve anaakım roman geleneğini kesintiye uğratan novella türü kısa metinleriyle gerçekleştirilir. Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde aile kurumunu daha çok baba karakteri üzerinden eleştirir. Babanın ev içinde, resmî ideolojinin bir uzantısı şeklinde kurduğu iktidarını yarı parodik bir anlatımla ele alır. Leylâ Erbil ise bunu daha çok anne karakterinin ev içindeki hâkimiyeti ve ataerkil değerlerden beslenen baskıcı otoritesi ile anlatmayı tercih eder. Sevgi Soysal, *Yürümek*'te ailenin ne denli yapay ilişkiler üzerine kurulu olduğunu ve bu kurumun kimi zaman sadece toplum tarafından kabul görmek dışında başka bir işleve sahip olmadığını gözler önüne serer. Nezihe Meriç ise aileyi zaman zaman bir tiyatro gösterisine benzetip eleştirirken; öte yandan aileyi dağıtmaktan kaçınır, aile kurumunu sevapları ve günahlarıyla kabul eder. Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'ndaki, aile hayatını seven, bu şekilde mutlu olabilen kadın karakterlerinin aksine, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde, Sevgi Soysal'ın *Yürümek*'te ve *Tante Rosa*'da aileyi terk edip ve aileye dair her şeyi geride bırakarak uzaklara giden kadın karakterleri vardır. Bu anlamda *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, *Yürümek* ve *Tante Rosa*'daki karakterlerin toplum tarafından kadınlara biçilen rollere dair daha uzlaşsınız, daha kararlı bir tutum sergiledikleri söylenebilir. Keza, *Kırk Yedi'liler*'deki Emine ve *Tuhaf Bir Kadın*'daki Nermin de bu tutumun diğer örnekleridir. *Yanık Saraylar*'da ise Sevim

Burak, zaten en baştan köklerinden koparılmış, kendilerini hiçbir yere ve hiç kimseye ait hissetmeyen kadınları anlatır. Ortada zaten aile diye tanımlanabilecek bir şey yoktur; Sevim Burak için "aile", içinde kirli sırların olduğu bir kutu gibi tüm öykülerin bir köşesinde durur: "AİLE KUTSAL BİR SIRDIR SİZE BUNLARDAN BAHSEDECEK DEĞİLİM BAZI SIRLAR AİLENİN KUTSALLIĞINI ARTIRIR" (Burak, 2015: 34).

Yazarlar, metinlerinde toplumsal cinsiyet rollerine sadece kadınlar üzerinden eğilmezler. Aynı zamanda, kadın kategorisini, kadınlığı tamamlayıcı bir şekilde erkeklığe, erkeklik hallerine de bakarlar. En az kadınlığın inşası kadar erkeklığın kurucu unsurlarına da yer verirler. Bunu yapan yazarlar, *Ölmeye Yatmak*'ta Adalet Ağaoğlu, *Kırk Yedi'liler*'de Füzûzan ve *Yürümek*'te Sevgi Soysal'dır. *Ölmeye Yatmak*'ta özellikle Aysel'in çocukluk arkadaşı Ali ve askerî liseye gönderilen Ertürk karakteri aracılığıyla bu durum sergilenir. *Kırk Yedi'liler*'de Emine'nin devrimci davadan olan erkek arkadaşlarının ağzından "erkeklik illeti" özdüşünümsel bir şekilde aktarılır. *Yürümek*'te ise Memet karakterinin, hem ailesi hem de çevresi tarafından "yarım erkek" olarak görülmesi yüzünden yaşadığı travmaya yer verilir. Burada tekrar, Çimen Günay Erkol'un erkeklığın eleştirisinin bir feminist uğraş olduğu yönündeki düşüncelerini hatırlamak gerekir. Bu eserlerde tamamlayıcı bir unsur olarak erkeklığın ele alınması; başka deyişle, erkeklik eleştirisi yapılmış olması bir feminist uğraşın izleri olarak okunabilir.

2. Mekân Kullanımı ve Mekânın Politikliği

Mekânın romanlardaki ve öykülerdeki kullanımı ve mekâna yüklenen anlamlar, kadınların toplum içindeki konumlarının, görünürlüklerinin temsili açısından ayrı bir önem taşır.

Ataerkil toplumun şekillendirdiği haliyle kadınlar ev içiyle, özel alanla özdeşleştirilirken; erkekler kamusal alana egemen taraf olarak işaret edilirler. Kamusal ve özel alan arasındaki fark; kamusal alanın genel yasalarca belirlendiği ve tanımlandığı yönüdeyken, özel alanın bireylerin özgürlüğüne bırakıldığı şeklindedir. Ne var ki, kamusal alandaki hiyerarşinin özel alanda da etkili olduğu ve bunun bir sonucu olarak kadınların kendilerine ait bir alanın eksikliğini çektikleri de bilinen bir gerçektir. Bu bağlamda, mekân kavramı altında sekiz esere kadın karakterlerin ağırlıklı olarak ev içinde mi yoksa kamusal alanda mı temsil edildiklerine bakılacaktır. Bununla birlikte, kamusal-özel alan ayrımının kadınların aleyhine işleyen yönlerinin seçilen eserlerde yansımaları nasıl bulunduğu; bu ayrım bağlamında mekânların hikâyeye evrenlerindeki belirleyiciliğine; karakterlerin mekânlarla kurdukları ilişkilere yükledikleri anlamlara odaklanılacaktır.

Ev içi mekâna en çok yer verilen ve dış mekânlarla iç mekânlar arasında en belirgin şekilde karşıtlık kurulan metin Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ıdır. Burak'ın karakterlerinin neredeyse tamamının hikâyeleri evlerde geçer, mekâna yapılan vurgu ön plana çıkar. Kadın karakterlerin çoğunda, evlerinin dışındaki dünyaya dair bir korku hâkimdir. Bu öykülerden birisi *Yanık Saraylar*'ın ilk öyküsü olan "Sedef Kakmalı Ev"dir. Ana karakter Nurperi Hanım'ın, kendisinden kırk yaş büyük olan kocası Ziya Bey'le yaşadığı evde geçen ömrüne odaklanılmaktadır. Nurperi, Ziya Bey'le birlikte yaşadığı bu eve geldiğinde on beş yaşındadır. Bütün hayatı bu ev ve Ziya Bey'den ibarettir. Dışarıyla-kamusal alanla yok denecek kadar az ilişki kurmuştur. Çocuk yaşta

geldiği bu ev onun bütün dünya görüşünü inşa etmiştir. Kendisine öğretilen, biçilen rollerle, bu evin içinde var olmaya çalışmıştır. Ancak, kamusal alandaki erkekegemen düzen ev içi hayatı da etkilemiş, şekillendirmiştir. Daha öykünün başında, ev içinin bile erkeklerin egemenliği altında oluşunun, kadınların onlara tâbi olduğunun altı çizilir:

"GELDİLER...

Çok yorgundular.

Sokağın başına dizildiler.

Sekiz on kişi vardılar.

Bunların ardından kadınlar görüldü.

Çok yavaş yürüyorlardı, yanyana sıralanmaları uzun sürdü bu yüzden.

Ayakları çıplaktı.

Erkeklerin önüne çömeldiler." (Burak, 2015: 7).

Nurperi, Ziya Bey'e o kadar tâbidir ve hayatı onunla o kadar çepeçevrelenmiştir ki, onun ölümüyle artık Nurperi'nin hayatta kalma amacı da sona ermiş gibidir. Kırk yıl boyunca ona hizmet etmiş, bu yaşlı adamı yedirip içirmiş, yıkayıp giydirmiştir. Bütün bu hizmeti kırk yıldır niye yaptığını hiç sorgulamamıştır: "Bazı şeyleri neden yaptığını, bazı şeyleri neden yapmadığını bilemiyordu hâlâ." (2015: 12) Kendisine öğretilenleri doğru bilmiş, dayatılan rolün ötesini hiç düşünmemiş, rutinin dışında başka neler yapılabileceğini tahayyül etmemiş, sadece önüne koyulanı ödev bilip yapmıştır. Ziya'nın ölümüyle Nurperi'nin hizmeti ve dolayısıyla var olma sebebi ortadan kalkar. Yıllarca hayalini kurduğu evi bile üstüne geçirtememiştir, "GELDİLER" diye bahsettiği kişiler evi parça parça almış, Nurperi'ye hiçbir şey bırakmamıştır. Sevim Burak'ın burada çizdiği Nurperi Hanım karakteri en çok evin mutfağında vakit geçirir. Belki kendisini en çok ait hissettiği daha doğru bir deyişle ait hissetmek zorunda bırakıldığı yer burası olduğu için kaçıp kaçıp sığındığı, gizli gizli rakı içtiği yer, evin mutfağı olmuştur. Nurperi, kendi ayakları üzerinde durabilen, kendi kararları doğrultusunda yaşayan özgür

bir kadın değildir. Ev içine ve kocasına o kadar bağımlıdır ki, ölen kocasının taşınan tabutunu bile uçurtmaya benzetir. Özgürlüğün sembolü olan uçurtma ile kocasının tabutu arasında bir ilişki kurar. Öte yandan, tabutun sağa sola yalpalayışını da kendisine benzetir. Nurperi de bir uçurtma gibidir, ama özgürce göklerde salınmak yerine evin içinde kapılara-pencerelelere çarpan, eşyalara takılan, ne kadar kaçmaya çalışsa da önüne çıkan bir duvarla yerine çakılıp kalan bir uçurtmadır o. Bunun bir başka örneği de şu satırlarda gizlidir:

Bir gece kalktı Nurperi Hanım, elektriği yakmadan tavan arasına çıktı. Ziya Bey'in bonjurunu, ayakkabılarını, saat kordonlarını, rahmetlilerin kılıçlarını, kalpaklarını, pelerinlerini toplayıp evden çıktı [...] Durduğu yer sallandı birden. Çevresindeki eşyalar ona düşmanca bakıyordu sanki. Ziya Bey'i gördü, yüzü, elleri tahtadandı. Nurperi Hanım birkaç adım attı. Sedef kakmalı sehpa, üzerine geliyordu. duvarda çerçevelerin içinden üç kumandan fırlamış Nurperi Hanım'a yaklaşıyorlardı (Burak, 2015: 13).

Öykü ilerledikçe görülür ki, Nurperi ile Ziya arasında alışlagelen bir karı-koca ilişkisi yoktur. Ziya, evin içinde, Nurperi'yle arasında bir duvar örmüş, hiyerarşik olarak kendisini Nurperi'nin üstünde konumlandırmıştır. Bu durum birlikte nadiren dışarıya çıktıkları zamanlarda da devam eder. Vapurla yolculuk yaptıkları vakitlerde, Ziya birinci mevkide otururken eşi ikincide oturur. Leyla Burcu Dünder, vapur yolculuğundaki bu hiyerarşiden, Nurperi'nin Ziya'nın karısı olmadığı, on beşinde bu eve alınmış bir cariye ya da besleme olduğu çıkarımını yapar ve Dünder, tam bu noktada Sevim Burak'ın öykü boyunca Nurperi'yi özenle "Nurperi Hanım" diye yazmasının altını çizer: Burak'ın "Nurperi Hanım" deyişi aslında Nurperi'nin "hanım" değil de sadece bir cariye oluşunu vurgulamaktan kaynaklanmaktadır (Dünder, 2001: 63). Nurperi, gördüğü muamele karşısında metanetini korur, alınmamaya çalışır; bu gibi anlarda kendisini ait hissettiği, yer olan mutfağında, bulaşıklarının karşındaymış gibi hayal eder. Evdeyken de kınandığında, dışlandığında, ötekileştirildiğinde hep en çok vakit geçirdiği şeylerin içine kaçar Nurperi. Bu bazen ayağındaki terliklerin ucu bazen de tencerenin siyah dibi olur (Burak, 2015: 14-15). Bu kaçış noktalarının gerçek hayatta

bir karşılığı yoktur ama en azından zihninde kendine ait bir alan oluşturmaya yardımcı olur; yaşamına devam edebilme gücünü bu hayali saklı mekânlarda bulur.

"Sedef Kakmalı Ev"de olduğu gibi bir diğer öykü "Pencere"de de bir kadının ev içine sıkışmışlığı vurgulanır. Ana karakter dış dünyayı, yoldan geçenleri, akıp giden trafiği, caddeleri ve kamusal alanda cereyan eden nice şeyi evinin penceresinden takip eder. En çok da karşı apartmandaki karşı pencerede kendisi gibi duran kadını izler. Ana karaktere göre, karşıdaki kadın iki gündür intihar edip etmeme arasında gidip geliyordur. Ana karakter ile karşı penceredeki bu kadın arasında bir özdeşlik kurulur. İkisi de ev içine mahkûmdur ve ikisinin de dış dünyaya açılan tek kanalı evlerinin pencereleridir. İkisi de çaresizdir, ikisi de mutsuzdur ve ikisi de hep bir ölüm düşüncesi içinde sıkışık kalmışlardır; intihara meyilli insanlardır. Aralarında kurulan bağı, özdeşliği en en iyi özetleyen cümle şudur: "İkimiz de iyi değiliz." (Burak, 2015: 18). Öte yandan Sevim Burak, kamusal alana dahil olan en azından bu alana bir çatlaktan sızıp yer bulabilmiş bir kadın karakter örneği de sunar. Bu örneği, kitaba ismini veren, "Yanık Saraylar" adlı öyküsünde ortaya koyar. Bu seferki kadın, Nebahat Hanım, kamusal alana dâhil olur ama dâhil oluş şekli kadınlara kamusal alanda biçilen klasik iş kollarından birisi olan daktilo yazmaktır. Nebahat, diğer pek çok öyküdekinin aksine çalışan, ev dışında vakit geçiren, kamusal alanda küçük de olsa kendisine yer edinebilmiş bir kadındır; ancak, kadın olmasının getirdiği arka planı ve motivasyonu da beraberinde taşımıştır bu alana. Bu yüzden zihninde bitmek bilmeyen git-geller yaşar. Henüz kundaktayken getirildiği sarayın gündelik meseleleri ve sarayın hanımı Fulya'ya dair düşünceler onu sürekli kesintiye uğratır. Ana karakter kamusal alanı-toplumsal düzeni "uğraş düzeni" şeklinde ifade eder ki bu da aslında kadının, kendisiyle özdeşleştirilen özel alandan beraberinde getirdiği düşünce şeklinin, dil alışkanlıklarının ve kendi geçmişinin de bir göstergesidir. Yine benzeri şekilde, başka bir yerde iş yeri sözcüğü yerine "çalışma yüzeyi" demesi de bunu pekiştirir. Bu sahne, imgesel alandan

simgesel alana geçişin kadın öznedeki farklı şekillerde işleyebileceğinin bir örneği olarak da okunabilir. Karakter, kamusal alanın, erkekegemen düzenin dil ve anlam kodlarını tam anlamıyla çözememiştir; bu nedenle, evde aile içinde konuşulan günlük sözcüklerle kendisini ifade eder. Bir diğer nokta da, işine odaklanması gerekirken zihninde hâlâ varoluşsal sorularla boğuşmasıdır. Bu da aslında Nebahat'in, ait olmadığını hissettirildiği bir alanda yer almasıyla alakalıdır. Öykünün erkek karakteri Baron Bahar cephesinde ise her şey tam tersidir. O tamamen işine odaklanır, zihni berraktır, onun için ortada karmaşık bir durum yoktur. Kendisini tamamiyle oraya ait hissetmektedir. İçinde bulunduğu yerin-mekânın cinsiyeti hiç tartışmasız erkektir. Nebahat Hanım ile Baron Bahar'ın ilk karşılaşmasını yazarın tasvir edişi de bunun somut bir örneği olarak okunabilir:

Kadını görmemiş gibi DALGINDI...
Kadınınsa onu görür görmez kalbi çıkacakmış gibi atmaya başladı
Tüyleri diken diken:
"BARON BAHAR," diye düşündü.
Bu eski bir çığlıktı...
Uğraş düzenlerinin bir numaralı kurucusu
Birkaç kere
Milyoner
Erkeklerin erkeği
TAM BİR TAÇSIZ KRAL
Diye düşündü. Makinesine çift kopya kâğıt geçirerek
"TAÇSIZ KRAL VE BEN"
Yazdı. (2015: 30).

Öykü, Erken Cumhuriyet döneminde geçmektedir. Cumhuriyet'in resmi ideolojisinin toplumsal hayatı yeni yeni disipline ve dizayn ettiği bir dönemdir. Burak, kahramanlıklara, resmi ideolojiye, toplumsal tasarıma vurgu yapar. Osmanlı'dan geriye

kalanlarla, Cumhuriyet'in getirdiği yenilikler bir aradadır. Nebahat bu saraya ve evin hanımı Fulya'ya zümrütlerle örülü bir sandık içinde hediye gibi getirilmiştir. Gözlerini bu sarayda açmış, burada yetişmiştir. Yüzü Batı'ya dönük bu saray ve saray "halkı"nın düzenine uyum sağlamaya çalışmıştır:

Altın harflerle yazılı unvanları - Türk Yılmaz şarkısını - Kâzım Karabekir'in kırmızı bayraklı siyah bir arabayla Saray'a geldiği, yanağını okşadığı günü - Büyük kumandanların bazı sözlerini - Ali Yaver Paşa'nın iki kız evladına yazdığı "İşte hayat işte Emel, Vatan için sağlam temel" şiirini [...] (2015:28).

Seher Özkök, Cumhuriyet ile bir devrin bittiğini, yeni bir devrin başladığını, Osmanlı kültürü içinde yer edinebilen azınlıkların, Türklük düşüncesiyle, içine girmeye maruz bırakıldıkları bu yeni düzene daha da yabancılaştıklarını, mekânsız kaldıklarını söyler. Geriye kalanlar, azınlıklar için artık bütün saraylar yanmıştır. Ana karakter Nebahat Hanım da bu kişilerden birisidir ve bu yanmış saraylarda yeni düzenin içinde tutunmaya çalışmaktadır (Özkök, 2015: 55). Öykünün bütününe bakıldığında şu iki ifadenin metni özetlediği söylenebilir: "Yanık saraylar-evler" ve "mekânsız kadınlar".

Kitabın bir diğer öyküsü "Ay Ya Rab Yehova"da ise iffetsiz olduğu gerekçesiyle ailesi tarafından dışlanan ve uğruna ailesini karşısına aldığı adam tarafından deli olduğu gerekçesiyle evin bir odasında yatağa mahkum edilen Zembul'un hikâyesi anlatılır. Ana karakter Zembul'un müstakbel eşi Bilal, toplumsal koşulların ona sunduğu özgüven ve rahatlıkla hayatını istediği şekilde yaşamaya devam ederken, Zembul hem ailesi hem de toplum tarafından ağır bir dışlamaya maruz kalır ve baskı görür. Hastalanır, yataklara düşer. Sinir krizleri geçirir. O öyle hasta ve mutsuz bir şekilde kıvrılırken Bilal onunla hiç ilgilenmez, onu evde bırakıp dışarıda hayatını yaşar. Evi bir tek yatmak, aşırı sosyal hayatının verdiği yorgunluğu atmak için kullanır. Bir nevi otel gibidir ev onun için. "Ev" in onun zihninde, Zembul'daki olduğu şekliyle "yuva" gibi çağrışımları yoktur. Erkek, sürekli olarak kamusal alanda devinim halinde, özgürce hayatını devam

ettirirken; kadın, özel alana-yatağa bağlı yaşamaktadır. Yüz karasıdır, lanetlenmiştir, artık mutluluğu hak etmemektedir, yaşaması ya da "kurtulması" imkânsızdır kadının. Yaptığı şeyin sonuçlarını görmeyen, görmezden gelen, sorumluluklarını üstlenmeyen Bilal, Zembul'un nikâhlanma isteğini de karnındaki çocuğunu da geri çevirir. Dahası, Bilal'in gözünde Zembul o kadar değersiz bir konumdadır ki, Bilal onunla oturup sohbet etmeye bile tenezzül etmez; onu deli olmakla, konuşulamaz, "anlaşılamaz bir manyak" olmakla itham eder. Kavramsal-kuramsal çerçevenin ele alındığı bölümde değinildiği gibi, tıpkı 19. yüzyıl romanlarındaki deli kadın karakterlerin tavanarasına kilitlemesi gibi Zembul da deliliği gerekçesiyle tecrit edilir.

Yanık Saraylar'da olduğu gibi kadın deliliği ve tecrit temasına yer verilen bir diğer eser ise Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'dir. Her iki kitapta da kadın karakterler akıl sağlıklarını yitirdikleri gerekçesiyle tecrite maruz kalırlar. Fakat bu iki metinde bu temalar açısından bir ortaklık olsa da, metinlerin mekân kullanımını açısından iki farklı uç olarak görülebileceklerini de belirtmek gerekir. *Yanık Saraylar*'daki karakterlerin çoğu daha çok ev içine hapsolürken; *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki ana karakter bunun aksine sürekli evin dışında, sokaklarda devinim halindedir. Özlü'nün kitabında, "dört duvar arası"na yöneltmiş yoğun bir öfke ve tahammülsüzlük söz konusudur; karakter artık kamusal-özel alan arasında bir fark görmeden yaşamaktadır. Burak'ın karakterleri ise bu sınırı bir türlü aşamazlar, hatta evin içinde bile kendilerine ait bir alan yaratmakta zorlanırlar. *Yanık Saraylar*'daki kadın karakterler kimi açılardan agorafobik olarak da tarif edilebilirler. Karakterlerin pek çoğunda, açık alanlara karşı duyulan korku hâkimdir. Sandra Gilbert ve Susan Gubar, agorafobi ve anoreksi gibi rahatsızlıkların, bu rahatsızlıkların temelinde yatan korkuların ataerkil sosyalleşmeden kaynaklandığını söylerler (Gilbert ve Gubar, 2016: 102). Özlü'de ise Burak'ınkinin tersi bir durum söz konusudur; onun yarattığı kadın karakter daha çok klostrifobik özellikler

sergiler; ev içine ve ev içinin sakin düzenine tahammül edemez; dışarıda, sokakta olmak nefes almakla neredeyse eş anlamlıdır Özlü'nün kurmaca evreninde.

Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde dış mekânlarla bağı çok güçlü bir kadın karakter ortaya koyar. Karakter, yaşadıkları yerin neredeyse tüm sokaklarını, dükkânlarını, apartmanlarını ve evlerini biliyor; evden ziyade dışarıda, sokakta vakit geçirmeyi, umursamazca yürümeyi, her yeri karış karış gezmeyi seviyordur. İstanbul'dan Ankara'ya giden, kendi deyişiyile "kesik burunlu otobüsler"i görünce seyahat eden, büyük kentlere gidip gelen insanlara imrenir ve özlemle, bir gün tıpkı onlar gibi uzak dünyaları tanıyacağını söyler.

Ana karakter eve, evdeki aile düzenine, evin eşyalarla dolu olmasına duyduğu nefreti sık sık dile getirir. Yaşamın yalnızca sokaklarda; güzel ve gerçek olanın aslında kentin insanları, kalabalıklar ve dış dünya olduğunu söyler. Dış dünyanın kulaklarına vuran uğultusuna hayranlığını belirtir: "Diğer ülkeleri aşan, batıda bir okyanusa, doğuda bir başka okyanusa varan uğultu" (Özlü, 2015: 23). Nitekim, karakter kendi kararlarını kendisinin alabileceği bir yaşa geldiğinde, eve ve evin yerleşik düzenine dair, artık içinde hiçbir aidiyet barındırmaz.

Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'ndaysa, yukarıdaki iki eserde görülen iki farklı ucun dışında; daha doğrusu uçlara gitmeden, kamusal alanla özel alan arasında "denge"nin vurgulandığı bir evren tasarımı karşımıza çıkar. Bu denge ise, iki karakterin farklı özelliklerinin bir çeşit sentezi aracılığıyla oluşturulur. Kitabın ilk satırlarında, İstanbul'un değişen çehresine, hızlı kentleşmeye dair betimlemeler yer alır. Bu satırlar, iki ana kadın karakterden biri olan ve daha çok dış mekânlarla özdeşleştirilen Meli'nin perspektifinden verilir. Meli daha atik, sosyal kabiliyetleri gelişkin ve kamusal alanla barışık bir karakterken; Berni daha evcimen, ev içinde kalmayı tercih eden, evin ve ailenin gündelik pratikleriyle meşgul olmayı seven biridir. Meriç'in, romanın ilerleyen

safhalarında iki karaktere dair verdiği detaylar bu iki kadının farklı yönlerini belirginleştirir niteliktedir. Berni hayvanlardan kediyi severken, Meli köpekleri tercih eder. Berni -canı zaman zaman çekse de- sigara içemez, içmeyi kendine yakıştıramaz; ona göre, sigara içilecekse Meli gibi içilmelidir: "Ona sigara içmek yakışıyor. [...] Sigara bir kişilik kazanıyor parmaklarının arasında. [...] Meli konuşurken onu parmaklarının arasında tutuyor. İnsan Meli'ye bakarken, şöyle düşünüyor: Sigara işte böyle tutulmalı, böyle de içilmeli." (Meriç, 2019: 71). Meli hayatının çoğunu dışarıda, kamusal alanda geçirir; dolayısıyla sokaklarla özdeşleşen ve daha başına buyruk bir hayvan olan köpeklere daha çok sempati duyar. Ya da sigara içmekteki hüneri, kamusal alanın herhangi bir uzantısında yapılan sohbet ve tartışmalarda, özellikle erkeklerin ellerinden düşmeyen sigarayı ustalıkla içiyor oluşu da Meli'nin kamusal alanla özdeşleştirilişini pekiştirir. İkili çocukken, Meli bıçkın, yaramaz, söz dinlemez, bildiğini okuyan birisidir; Berni ise tam da içinde buldukları çevrede bir kız çocuğundan beklendiği şekilde davranır; sakin, sabırlı, söz dinleyen ve narindir. Meli günlerce kendini okumaya verir; freni bozuk, kırık dökük bisikletlerden düşerek dizlerini, kollarını yara bere içinde bırakır; deli dolu ve hırçındır; çevresindekilere ilgiyle bakar ve konuşulanları hiç dinleliyormuş gibi görünürken aniden tartışmalara katılıveren; "dünya coğrafyasını su gibi bilen bir kız"dır (2019: 28). Oysa Berni, evin içinde kalıp arka odaya gidip annesinin sandığından bulduğu ipeklileri, kurdeleleri, kumaşları alıp periler ülkesinde kurduğu bebek evi için hazırlıklar yapmayı yeğler; oturduğu odanın her daim temiz ve düzenli olmasına özen gösterir; boş vakitlerinde saçını uzun uzun tarar, kurdelelerle süsler. Avluya kilim serip üzerinde evcilik oynarlarken Berni, küçük bir ev kurup içine oturma odası, yatak odası, konuk odası yapar. Meli ise, taşları üst üste dizip, beline ağaç dalından yapma tüfeğini asar; gözetleme kulesine oturur, Kraliçe Elizabet'e benzettiği Berni'ye, "Kraliçem, köleniz İsor, düşmanlarınıza karşı her zaman sizi koruyacaktır!" der (23). Yetişkinliklerinde de bu özelliklerini devam ettirirler. Bu

durum, zaman zaman Meli evin babası, Berni ise annesiymiş gibi bir tablo ortaya çıkmasına sebep olur. Meli öğretmendir, hayatının çoğunu dışarıda geçirir. Berni ise neredeyse tüm vaktini evinde, çocuklarla birlikte harcar; Meli'nin kızına da annelik yapar. Meli canı istediğinde arkadaşı Ahmet'le birlikte rakı içmeye gidebilir; Berni de çocuklarla birlikte evde kalıp Meli'nin dönüşünü bekler, yolunu gözler.

Meli'nin gündemini sıklıkla toplumsal meseleler, sokaklarda yaşanan olaylar, trafik sıkışıklığı, hızlı kentleşme gibi kamusal alana dair konular oluşturur. "Memleket meseleleri"ni önemser. Erkeklerle ayrılmış gibi görülen düşünce alanına girer; karşısındakilere hesap sorar, bazen onlarla uzun uzun ve sesini yükselterek tartışır:

Meli söylenirdi. Ama ne söylenmek! Mimar arkadaşlarıyla uzun tartışmalara girerdi. "Bu şehir böyle rezil edilmemelidir. Ne hakları var efendim..." Oturur konuşurlar; ilin o parçasını, kafalarındaki büyük il planına göre biçime sokmaya kalkarlar. Tartışma sürer gider. Meli, neden yazmıyorlar, neden gürültü etmiyorlar diye, hepsine çatar (2019:15).

Meli'nin her ne kadar mutlu ve yolunda giden bir aile hayatı olsa da, o, dört duvar arasında oturup kocası Adnan ve kızı Su ile olan yaşamından fazlasını istiyordur. Zaman zaman nükseden, kaçma ve özgür olma arzusu ona hayali ya da başka deyişle halüsinatif şeyler gördürür. Kitapta geçen bir sahnede Meli, çok uzaklarda beyaz bir at görür (19). Bu at ona, istediği zaman dörtnala ufka doğru uzaklaşıp oradan gökyüzüne uçabilecek kudrette görünür. Sanki gördüğü bu beyaz at, asla yapamayacağı bir şeyi dile getiriyordur. Bir atın bile uçup gökyüzüne çıkması, gözden kaybolması, Meli'nin kaçıp gitmesinden daha olasıdır. Fakat Meli ara sıra beliren bu arzusunu bastırmayı ve evinde ailesiyle birlikte kalmayı tercih eder; karakter perspektiflerini bölüp zaman zaman anlatıcı olarak araya giren Nezihe Meriç'in de bundan yana olduğu görülür:

Ne Berni, ne Meli. En iyisi yalnız kalmak. Oturup dinlenmek istiyorum ben. Ben ne Berni'nin sabır taşı yüreği, ne Meli'nin birden boşanan, kırıp geçiren, uçup yok olan siniri, taşmış ırmakları, fırtınalı denizleriyim. Ben duru bir suyum Korsan Çıkmazı'nda. Duru bir su.

Oturup kendime hikâyeler anlatırım en iyisi. Dinlenirim. Her hikâyenin sonuna bir, "Onlar ermiş muradına" koyarım, becerebilirim (20).

Nezihe Meriç burada, son derece farklı kişilik özelliklerine sahip iki kadını anlatırken aynı zamanda kendisine dair de bir şey söylüyordur: "Ben ne Meli'yim ne de Berni'yim". Meriç, diğer metinlerinde de yaptığı gibi okura ılımlı tarafını gösterir: Denge insanı olduğunu, ev içi hayatı sevdiği kadar kamusal alanda olup bitenlere de uzak kalmadığını aktarır. Aile hayatını ve aile evinin düzenini, düzenli bir hayattan duyduğu iç huzuru terk etmeden, kadın olmaya dair duyarlılıkların taşınabileceğini; ataerkil topluma dair eleştiride bulunulabileceğini; en azından kendisinin bunu yaptığını ya da yapabileceğini göstermek ister gibidir. Bir diğer nokta da, Meriç'in romanı mutlu ve güzel bir sonla bitirmesidir -ki bu durum da yazarın diğer pek çok metninde tekrar eder-. Karakterleri muratlarına ererler. İyicil, aydınlık ve umut dolu ama bir yanıyla da eleştirel bir metindir *Korsan Çıkmazı*.

Romanda, aileyle birlikte paylaşılan eve dair anlatım çok sıcak ve samimidir. Huzur ve güven vericidir, şefkat doludur. Meriç, haneleri, odaları betimlerken güzellmeler yapmayı ihmal etmez. Sanki yazar, en çok buraları tasvir ederken keyif alıyordu. "*Oda, çörek, çay, elma kabuğu kokuyor.*"⁶ (58). Karakterlerin ruh hallerine dair betimlemeleri de bazen bu ev içi unsurlardan yola çıkarak yapar: "*Yeni demlenmemiş ama, gene de taze ve kaynar bir çay kıvamındaydım.*" (131). Ev içi atmosferini bir huzur kaynağı olarak, hevesle anlatır. Ocakta kaynayan çayın fokurtusu, çayın odalara yaydığı rayihalar ev halkına huzur verir, düzenli aile hayatına cazibe katar: "*Raflardan çingır çingırdak, mungır mungırdak çay bardakları indi, masanın üstüne sıralandı. Küçük beyaz tabaklar, hemen çiçek açtılar. Çörekler ısındıkça gevredi. Mutfak elma kabuğu, susam, çay kokmaya başladı.*" (78). Aile evine dair

⁶ İtalikler özgün metne aittir.

yapılan bu huzur veren efsunlu anlatım ataerkil toplum düzeninin muhafazakâr anlayışını da besleyen bir yön barındırır. Ancak Meriç, her ne kadar aileyi, aile hayatının bireye yaşattığı dinginliğin muhafazasını kutsasa da temkinlidir; karakterlerinin içindeki her an her şeyi bırakıp gidebilme hissini, bir acil çıkış kapısı gibi açık tutmayı ihmal etmez.

Nezihe Meriç'in açık bıraktığı acil çıkış kapısını Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sında Rosa karakteri değerlendirir. Rosa, aldığı ani bir kararla kocasını ve çocuklarını terk edip kendi başına yeni ve sıfırdan bir hayat kuracak kadar özgürlüğüne düşkün, gözü kara bir kadındır. Soysal, *Tante Rosa*'da Rosa karakterinin çocukluğundan ölümüne dek geçirdiği süreçleri anlatırken Rosa'nın hiçbir zaman "ev", "yuva" gibi kavramlarla barışık olmadığını gösterir. Örneğin, karakter artık ergenlik çağına geldiğinde hayata, toplumsal düzene dair daha fazla bilgi sahibi olmuştur. Evlilik gibi kurumları yakından tanımaya ve ev-yuva kavramları üzerine eleştirel bir düşünce şekli geliştirmeye başlar. Sevgi Soysal, Rosa'nın yeni yeni şekillenen bu düşünce yapısını bir kaplumbağa üzerinden somutlaştırır. Rosa, Bir kaplumbağa görür ve ondan hiç hoşlanmaz, evini sırtında taşıyordur bu hayvan. Onu görmesiyle evin kişiden ayrı bir şey olması gerektiğine inanmaya başlar. Rosa, yırtıcı ve özgür orman hayvanlarını seviyordur. Sükûnet ve düzenden ziyade devinimi, uyumsuzluğu, karşıtlığı tercih ediyordur.

Rosa, hayatının sonuna dek hiç kimseye ve hiçbir şeye dair içinde en ufak bir aidiyet taşımadan yaşar. *Tante Rosa*'nın final kısmı, mekân ve aidiyet ilişkisi arasında bir bağ kurmak açısından önemlidir. Kitabın sonunda Rosa artık ölmüştür. Yaşarken - toplumsal düzenin değer ve normlarına itibar etmediği için- çemberin dışında tutulduğu gibi, cansız bedeni de bir yerde barındırılmaz. "Aidiyetsizlik" gerekçesiyle, cenazesinin önüne bir yığın bürokratik engel çıkarılır. Rosa ne bir ailenin ne de bir siyasi partinin

mensubudur; ne birisinin karısı ne de birilerinin annesi ya da kardeşidir; o sadece Rosa'dır. Diğer taraftan, kitap yayımlandığında kimi okur çevrelerince Rosa karakterinin yabancılığına dair yapılan eleştirileri de bu bağlamda ele almak gerekir. Rosa'ya hikâye evreninde yapılan muamelenin bir benzerini gerçek hayatta okurlar da sergilemiştir. Murat Belge, kitap ilk kez yayımlandığında, hikâyelerinden dolayı Sevgi Soysal'ın pek de "buralı", "yerli" bir yazar olmadığı sonucunun çıkarıldığını söyler (Belge, 2015: 7). Aslında Sevgi Soysal, ana karakteri olan kadına Tante Rosa ismini değil de "yerli" bir isim vermiş olsa, mekân olarak Türkiye'yi (o dönemin toplumsal gerçekçilik ve köy romanı akımına uyup Anadolu'nun bir köyünü) seçse belki de bu eleştirilerin hiçbiri yapılmayacaktı. Sevgi Soysal'ın burada ne yapmaya çalıştığı ıskalanır. Tante Rosa'nın milliyetinin ne olduğunun pek önemi yoktur. Kitabın sonunda cenazesinin bir türlü kaldırılamadığı ve küllerinin bir vazoya koyulduğu kısımlarda⁷ görülür ki Rosa aslında bir yere ait olmayandır, mekânsız bir kadındır, yersiz yurtsuzdur. Dünyanın herhangi bir köşesindeki herhangi bir kadın olarak düşünülebilir. "Yerli, yabancı, buralı olmayan" meselesi değildir bu. Rosa, tam da ülkesi olmayan, ülkesi tüm dünya olan bir kadındır.⁸ Murat Belge kitabın "Sunuş" yazısında, o yıllarda çoğunlukla kadın yazarların, edebi metinlerdeki içeriği köyden kente getirmeye çalıştıklarına değinir. Belge, 1950'lerde yazmaya başlayan hikâyeciler kuşağının, romanda ve hikâyede baskın durumda olan köy temalarının ve toplumsal gerçekçilik hegemonyasının ilk kırılmalarının örneklerini verdiklerini hatırlatır. 1960'larda da Sevgi Soysal gibi isimler bu kırılmaları derinleştiren metinler ortaya koymuştur. Belge, yerli-

⁷ "... ilçesi genel nakliyat idaresi dördüncü derece memurları Tante Rosa'nın tahta tabutuna şiddetle karşı koydular. "Genel nakliyat tüzüğü otuz beşinci nakliyat yönetmeliğinin (bir ölünün nakliyle ilgili hususlar) başlığı altındaki bölümün b fıkrası der ki: Herhangi bir yerde ölmüş herhangi bir kişi ya da şahıs (insan) aidiyet söz konusu olan (aidiyet o şehirde doğmuş olmak, akraba ya da yakınları bulunmak, ya da vasiyette belirtilmiş olmak gibi hususların belgelenmesiyle ortaya çıkar) herhangi bir şehre nakledilecek ise, aidiyet belgeleri yanı sıra tıbbi ve adli hususları aydınlatan belgelerin de tamam olmaları şartıyla, ölüm olayının vuku bulduğu yerden (bağlı hastaneden ölüm tespit belgesi alınarak) aidiyeti söz konusu olan yere nakli için çinko tabut kullanılması esastır." (Soysal, 2015: 99).

⁸ Virginia Woolf'un *Üç Gine*'sinde geçen "(...) Çünkü bir kadın olarak benim aslında bir ülkem yok. Bir kadın olarak ülke istemiyorum. Bir kadın olarak benim ülkem tüm dünyadır." (Woolf, 2010: 154) sözlerinden hareketle yazılmıştır.

buralı olmayan eleştirilerini de ele alır ve Soysal'ın öncelikle "dünyalı" olduğunun üstünde durur (Belge, 2015: 7-8). Sevgi Soysal'ın kızı Funda Soysal da, *Tante Rosa*'nın yabancılığı ve aykırılığı üzerinde gereğinden fazla durulduğuna dikkat çeker. Özellikle, kitabın ilk çıktığı dönemde, bu ülkenin kadınlarını ve onların sorunlarını anlatmak yerine niye yabancı bir kadının yabancı bir ülkedeki yaşadıklarını anlattığı yönünde eleştiriler getirilmiştir. Funda Soysal, büyükannesinin Alman olmasının da kitabı yabancılaştırdığını belirtir; temsillerin dışındaki kadınlık halleriyle karşılaşmak bile o dönemde birçok edebiyat çevresi ve okur için ürkütücüyken bir de yabancı bir kadınlıkla karşılaşmak sanki daha da ürkütücü olmuştur. Funda Soysal'a göre, normalde kadınlara böyle bir yaşam alanı tanımayan bir toplum için, Rosa karakteri aslında Alman olduğundan değil, özgürlüğünü sahiplenen bir kadın olduğundan yabancı gelir. Fakat bu yabancılığın vurgulanması yerine asıl yapılması gereken şey, *Tante Rosa*'daki, okuyan her kadına tanıdık gelen kadınlık halinin altının çizilmesidir. Funda Soysal, *Tante Rosa*'nın sanki kadınlığın kimliğe bürünmüş hali olduğunu söyler (F. Soysal, 2015: 12-13). Onun bu düşüncelerine ek olarak, Rosa'nın aslında, özgürlüğün vücut bulmuş bir hali olduğunu da söylemek mümkündür. Rosa, toplumsal olandan azade bir şekilde, kendi öznel kadınlığını inşa etmiştir.

Tante Rosa'yı yabancı bulanlarla ilgili Hatice Meryem'in getirdiği yorum da son derece dikkate değerdir. Meryem, Rosa'nın yabancılığının Alman ve Hıristiyan olmasıyla, rahibe okulunda okumasıyla alakalı olmadığını söyler. Ona göre, karakterin yabancı olmak, buralı olmamakla itham edilmesinin asıl sebepleri; Rosa'nın terk ettiği kocalarının tek tek karşısına çıkıp bıçakla onu tehdit etmemesi, olası bir erkek şiddetine maruz kalmamasıdır; aklının ocaktaki yemekte ve karnındaki çocukta olmamasıdır; cinselliğini yaşamakta istekli ve kararlı olup melankoliye veya intihara meyil göstermemesidir; ekonomik anlamda kimseye bağımlı olmayıp çalışmasıdır; başına gelen her türlü olumsuzluğun, başarısızlığın, düşüşün gayet insani olduğunu

göstermesidir; anneliğin kadının en kutsallaştırılması gereken hali olmadığına altını çizmiş olmasıdır; tüketici olmak yerine üretici olduğudur; en önemlisi her daim içinde neşeye yer vermesidir (Meryem, 2013: 72-73). Ne var ki, Meryem'in işaret ettiği, Rosa'nın her daim içinde yer verdiği neşe kitabın sonunda yok olur. Rosa, özgürlüğü için verdiği mücadelesinde artık yorgun düşmüştür; tüm direnişine rağmen üstüne üstüne gelen insanlardan yılmıştır ve kendisini her şeyden izole edip evine kapatır, ölümünü beklemeye başlar.

Sevgi Soysal'ın diğer kitabı *Yürümek*'teki Elâ karakteri, Rosa kadar özgür bir profil ortaya koyamaz. Elâ, Rosa gibi mekânsal sınırlardan kurtulmuş, aidiyetsizliğini ilan etmiş bir "dünyalı" değildir. Ankara'da yaşayan, etrafı toplumun ve ailesinin çizdiği sınırlarla örülü olan dünyasında kendi varlığına dair bitmek bilmeyen sorulara aradığı yanıtlarla zihni meşgul olan bir kadındır.

Yürümek'te de mekân üzerine tartışılabilir pek çok sahne yer alır. Bu sahnelerden özellikle biri oldukça özgündür. Soysal, çanta metaforu üzerinden kadınların mahremine, saklı köşelerine, yanlarında taşıdıkları kendi dünyalarına gönderme yapar. Romanın sonlarına doğru baş karakterler Elâ ile Memet'in yolları kesişir. Sevgi Soysal bu kesişmeyi, klasik anlatılardaki iki insanın çarpışmasıyla, yere saçılan eşyaların birlikte toplanırken âşık olunması klişesi üzerinden gerçekleştirir. Bu klişede genellikle kullanılan objeler kitaplar olur fakat Soysal burada Elâ'nın çantasını kullanmayı tercih eder. Elâ'nın çantası yere düşer ve içindeki, uzun zamandır bilinçsizce yanında taşıdığı eşyalar yere saçılır: "[Ö]yle bayağı bir alışkanlıkla sürdürdüklerimiz gibi, bir anda boşalabilir, bir anda toplanabilir oldukları bilinmeyen nice şey gibi, çantasının içindekiler yere saçıldı." (120). Elâ'nın "mahrem"i, bir anda hiç beklenmedik şekilde ortalığa saçılır. İçi dışına çıkar sanki. O anda orada bulunan insanlarla birlikte kendi içine bakar Elâ. Farkında olmadan biriktirdiklerine, hamallığını yaptığı -belki de

gerçekten ihtiyacı olmayan- onca şeye. Elâ'nın küçük seyyar özel alanı, kamusal alana saçılır, bu saçılmayla birlikte iki alan arasındaki sınırlar da ortadan kalkar ve böylece Elâ da rahatlar, gereksiz yüklerinden kurtulmuş olur. Memet, Elâ'nın içini görür, ona ortak olur ve ikili buldukları mekândan el ele tutuşup çıkarlar. Romanın sonunda ise Elâ artık hiçbir yere sığmaz olur. Yürümeye başlar. Artık önünde bir sınır yoktur, çantasını yere düşürdüğü noktada sınırlar da kaybolmuştur. Yol onu nereye götürürse oraya gidecek, yürüyerek her şeyi geride bırakacaktır. Romanın başından sonuna dek zihnini meşgul eden sorulara da yanıt aramaktan artık vazgeçecektir.

Sevgi Soysal'ın her iki eserinde birden, hem Rosa hem de Elâ üzerinden özel alanda birikenleri, "özel olan"ı kamusal taşıma, aradaki sınırları kaldırma isteği dikkat çeker. Soysal bu arzusunu *Tante Rosa*'da, Rosa'nın kişisel mektuplarından iş başvurularına gelen ret yanıtlarına kadar uzanan evinde birikmiş olan metinleri kamusal alanda paylaşmak, başka kadınlara sunmak istemesi üzerinden sergilerken; *Yürümek*'te, Elâ'nın kamusal alandayken yere düşen çantasıyla sembolize eder. Bu da aslında onun metinlerinin içinde saklı olan "kişisel olanın politikliği" duyarlılığının da bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Nitekim, Narin Bağdatlı da daha önce bir yazısında bu duyarlılığı fark edip Soysal'ın "kişisel olanın politik" olabileceğini göstererek öncü bir rol üstlendiğini dile getirmiştir (Bağdatlı, 2017: 268).

Leylâ Erbil ise, *Tuhaf Bir Kadın*'ın henüz ilk sayfasında, kamusal ve özel alana dair toplumun belirlediği sınır çizgilerini ironinin yardımıyla belirginleştirmeye başlar. Bu sınırların, namus ve bekâret kavramlarıyla harmanlanarak daha da katı hale getirildiğini gösterir. Kitap, ana karakter Nermin'in Bedri isimli arkadaşının *Varlık* dergisinde şiirinin yayımlanması şerefine meyhaneye gitmeleriyle başlamıştır. Yanlarında Nermin'le Bedri'nin ortak arkadaşı Meral de vardır. Meyhaneye gitmiş olduklarından aileleri haberdar değildir. Gizlice buluşmuşlardır. Nermin'in "Tabii

onların da benim de evlerimizden gizli. Duysalar kıyamet kopar." (Erbil, 2015: 13) sözlerindeki "tabii" sözcüğü başka türlüünün zaten mümkün olamayacağını göstergesidir. Ataerkil toplum düzeni içerisinde kadın ve erkeğin yeri keskin hatlarla belirlenmiştir. İçinde yaşadıkları düzende doğal olan budur, aksi düşünülemez. Eğer bu düzenin izin verdiğinin dışında bir şey yapılmışsa, bunun gizlice gerçekleştirildiği aşikârdır. Zaten ana karakter, ne zaman dışarıya çıkacak olsa annesine hep, annesinin güvendiği kız arkadaşlarının evine gittiği yönünde yalanlar söyler.

Romanda, ev içi ile dışarı arasında kurulan kontrast dikkat çekicidir. Daha doğrusu, Nermin'in annesinin bakış açısından yaratılan iki mekân arasındaki abartılı karşıtlık, okurun Nermin'e uygulanan baskının ciddiyetini görmesinde yardımcı olur. Ev, kadınların kontrol altında tutulabildiği en uygun alandır. Anneler -ve aslında annelerin dolayısıyla ataerkil toplum- kızlarını ev sınırlarının içinde tutmaya çalışır. Evin dışı kadınları bekleyen felaketlerle doludur. Bu felaketlerin en büyüğü de kız evladın bir erkekle birlikte olup bekâretini kaybetmesidir. Nitekim, Nermin ne zaman evin dışına çıksa annesinin içine, kızının kızlık zararına bir zarar geleceği korkusu düşer. Leylâ Erbil, Nermin karakterinin etrafındaki mekânsal sınırları adeta kızlık zarından yapılmış gibi tasvir eder; sanki Nermin o sınırları aştığı an zar delinecektir. Metnin başından sonuna kadar "zar" motifi tekrarlanır. Nermin, çocukluk ve gençlik yıllarını "zar"dan örülmüş bu sınırlar içerisinde geçirir. Fakat, bu sınırları, kendisine uygulanan kapatılmayı üniversiteye gitmek bahanesiyle aşmayı başarır. Üniversite bitip de elinde bahane kalmadığıdaysa bu sefer kendisine farklı çıkış yolları aramaya başlar. Annesinin tahakkümünden kurtulmak için elindeki yeteneklerini, yapabilirliklerini sonuna kadar dener. Özellikle edebiyatı çok seviyordur, iyi bir edebiyatçı olmak istiyordur. Diğer taraftan, siyasetle ilgilenmek, halkın yararına verilen bir mücadelenin parçası olmak için çabalıyordur. Ancak hiçbir çabası sonuç vermeyince, romanın başından sonuna dek vurgulanan sınırların peşini bırakmadığını görünce, pek çok genç

kadının aile evinden çıkabilmek için başvurduğu yolu seçer; bir adamla bir çeşit formalite evliliği yapar ve artık ailenin baskıcı vesayetinden kurtulmayı başarır. Fakat bu kurtuluş Nermin'in istediği özgürlüğü getirmez. Bu yüzden kitabın sonunda Nermin, *Yürüme*'in finalinde Elâ'nın yaptığı gibi, her şeyi ve herkesi geride bırakıp yollara koyulur.

Daha önce çalışmanın kavramsal-kuramsal ayağında yer verilen Hannah Arendt'in kamusal-özel alan diyalektiğine açıklama getirirken "mahrem" sözcüğüne yaptığı vurgudan bahsedilmişti. Arendt'e göre, mahremiyetin mahrum edici bir özelliği vardır ve bu sözcük "en yüksek ve en insani yeteneklerden yoksun olduğu anlamına" gelmektedir (Arendt, 2016: 78). Bu düşüncelerden hareket edip, eserlerin neredeyse tüm ana karakterlerinin kamusal alandaki yaşadığı bocalamalarının, özgür olma isteklerine tatmin edici karşılıklar bulamayışlarının, mahremiyet baskısıyla da ilişkili olduğu yorumuna gidilebilir. Mahrem sadece ev içinde de kalmaz, kadınlarla birlikte her yere taşınan bir gölge gibidir. Siyaset ya da edebiyatla ilgilenmek istediklerinde karşılıklarına başka mahremiyetin sınırları çıkar. Siyasetin ya da edebiyatın erkeklerin işi olduğu hatırlatılır. Nermin edebiyat ve siyasetle ilgilenmek istediğinde güçlü bir dirençle karşılaşır. Edebiyatı erkeklere bıraktığını söyleyip bir sol yapılanma içinde yer almak için çabaladığında "bacılık, yarenlik" rolünden fazlası verilmez kendisine. Aslında burada karşılaştığı şey, yeni bir mahrem alana girememek de değildir. Hâlihazırda bulunan, kendisine çizilen mahremiyet sınırlarının dışına çıkmış olmasıdır. Başlı başına o sınırlar zaten onu pek çok şeyden mahrum bırakmıştır; "en yüksek ve en insani yeteneklerden yoksun" kalmış ya da kılınmıştır. Dolayısıyla böylesi bir mahrumiyet ve yoksunluk alanının içinden çıkıp ait olmadığı bir alana gelince açıkta kalır. Bu alanın gerçek aktörleri (erkekler) tarafından geldiği yere geri gönderilir.

Tuhaf Bir Kadın'da Nermin'in yaşadığına benzer bir durumu Furüzan'ın *Kırk Yedi'liler*'inde Emine karakteri yaşar. Emine'nin, Nermin'den bir farkı vardır; Nermin

kadar kolay pes etmez, kendisine siyasette bir yer açmayı başarmıştır. Sol örgütlenme içine dahil olur ancak o da bu sefer göz altına alındığında kendisi için belirlenen mahremiyet sınırlarını aştığından dolayı cezalandırılır. Mahremiyetini koruyamadığı için namussuzlukla itham edilir. İşkencedeyken en çok kadınlığı ve cinselliği üzerinden cezalandırılır.

Füruzan'ın, *Kırk Yedi'liler*'inde Emine ana karakteri, çocukluk yıllarında ailesinin tahakkümü altında yaşarken bulduğu her fırsatta kendini evin dışına, sokaklara atan biri olarak tasvir edilir. Ablası Seçil'i eve ve kendisine bağlı kılan annesinin tüm kural ve yasaklarına, çocukluğundan itibaren karşı çıkmıştır. Evdeki iktidar figürü annedir. Ancak bu iktidar öznel değil, toplumsal düzenin her katmanına sirayet eden eril bir iktidar anlayışıdır. Anne, getirdiği kurallarla, yasaklarla evin dışındaki eril iktidarı eve taşımıştır. Kamusal alanın belirleyicilerinin ev içinde de hâkim olmasını sağlamıştır. Böylece aslında tuhaf bir şekilde anne karakteri üzerinden evin cinsiyeti de erkek kılınmıştır. Emine, üniversite çağına geldiğinde artık tamamen ailesinden, annesinin tabiiyetinden kurtulur, evden ayrılır; kendi kararlarını kendisi alan, hayatına kendisi şekil veren bir kadın olarak yoluna devam eder.

Emine üniversitede sosyoloji okurken, ilgi duyduğu siyasete aktif olarak katılmaya başlar. Sol örgütlenme içinde kendine etkin bir rol bulur. Ne yazık ki, annesinin erkekleştirdiği bir alandan kaçarken cinsiyeti erkek olan başka bir alana girer. Bunu her boyutuyla deneyimler. Emine, bulduğu bir delikten kamusal alana gizlice girmiş bir kaçak gibidir. Kaçak yollarla girdiği alanda yakalanır, göz altına alınıp demir parmaklıklar ardına kapatıldığında erkek dava arkadaşlarına kesilen cezanın aynısına maruz kalmakla birlikte, ek olarak bir de kadınlığı üzerinden cezalandırılır. Tamamen erkeklere ait olan bir dünyaya girmekle suç işlemiştir, o yüzden sürekli olarak "devrimci", "solcu", "anarşist" vb. sıfatlarla değil de "metres" gibi kadını erkeğe cinsel

anlamda tâbi kılan sıfatlarla çağrılır. Erkeklerce şekillendirilen ve kontrol edilen bir alan olan siyasete "haddini aşarak" el atmıştır; Emine hem kadınlığıyla aşağılanır hem de ağır fiziksel şiddete maruz kalır. Kamusal alanın aktif bir faili olmak için her şeyi yapsa da, ne yazık ki, bu alandaki konumu bir erkeğin metresi, cinsel partneri diye adlandırılmaktan öteye geçemez.

Son olarak, Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanına geçildiğindeyse, ele alınan diğer eserlerde işlenen benzeri temaların bu kitapta da yer aldığı görülür. *Ölmeye Yatmak*, kapalı bir mekânda, bir otel odasında başlar. Aslında romanın ana mekânı bu odadır, hikâye Aysel'in hatırlamalarıyla yanlara açılır. Ana karakter Aysel, otel odasında her şeyden arınmış olmak istercesine çıplak bir şekilde yatağa uzanmış, ölmeyi beklemektedir. *Yanık Saraylar* ve *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde yer verilen tecrit burada da karşımıza çıkar; ancak bu seferki dolaylı bir tecrittir. Aysel, bir noktadan sonra üstündeki baskılarla ve geçmişin verdiği ağır yorgunlukla ruhsal tahribatın sonucunda kendini bir otel odasına kapatıp ölümü beklemeye kalkıştığında tecritin farklı bir çeşidine tanık olunur. Bu daha çok *Tante Rosa*'dakine benzer; Rosa kimsenin zorlamasıyla bir yere kapatılmaz ama artık o da evinden her çıkışında üstüne üstüne gelen insanlardan bunalmıştır, bu yüzden kendini evine kapatır, o da Aysel karakteri gibi ölümü beklemeye başlar. Bu kadınların ortak noktası olan bu durumu, başka deyişle sonradan agorafobik ve histeri alameti sayılabilecek özellikler sergilemesini, Jale Parla'nın, *Tavanarasındaki Deli Kadın*'daki "evdeki melek" ifadesinden yola çıkarak söylediği sözlerle birlikte düşünmek zihin açıcı olacaktır. Parla, "Kadını, melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü psikosomatik hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmıştır. Histeri, anoreksi, agorafobi bunların en sık görülenleridir." der (Parla ve Irzık, 2011: 24-25). Her ne kadar bu tespit on dokuzuncu

yüzyıl kadın yazarları için yapılmış olsa da, yirminci yüzyılda da hâlâ bu durumun devam ettiği, bu eserler aracılığıyla da görülebilmektedir.

Aysel, ölmeye yattığı bu odada geçmişine yolculuk yapar, taşrada geçen çocukluk yıllarını düşünür. Ancak geçmişe dair yaptığı bu yolculuk, geçmişin güzel anılarını yâd etmekten ziyade bir sorgulama şeklinde gerçekleşir. Karakter, geleneksel değerlere bağlı tutucu ailesi, dönemin politik atmosferi, Erken Cumhuriyet döneminin resmi ideolojisi karşısında bocalayan toplumun aksayıları ve tüm bunların arasında kendini bulmaya çalışan "genç Aysel" in mücadelesini anımsar. En çok mücadele vermesi gereken şeylerden biri de evin sınırları dışına çıkabilmektir. Bir yanda babasıyla annesi, bir yanda ağabeyi onun gardiyanları olmuştur. Fakat Aysel bazen sonunun dayakla cezalandırma olacağını bildiği halde kendini evin dışına atmayı eline geçen her fırsatta başarmıştır. Yaptığı eylemin yanlış bir tarafı olmadığını bilecek kadar da farkındalığa sahiptir. Bunun güzel bir örneği şu sahnedir: Bir gün Aysel arkadaşı Ali ile buluşmuştur. Bu buluşmadan kimsenin haberi yoktur. Aile bireylerinden birine ya da herhangi bir tanıdığa rastlamaktan çekinerek, utana sıkıla Ali ile birlikte sokakta yürümektedir. Bir noktada durup düşünür Aysel, utanması ve gizli saklı iş yapması için bir neden olmadığını fark eder. Kendisine ahlak diye dayatılan şeylerin içinin ne kadar boş olduğunu düşünür ve kendisini baskı altında tutan ve tutmaya çalışan bütün herkese meydan okur; asıl korkması, utanması gerekenlerin onlar olduğunu dile getirir:

"Ne diye saklanacakmışım? Ne diye kıyı bucak dolaşacakmışım yollarda? [...] Güven Parkı'nın orta yerine oturalım. Oturacağım işte. Görürler... [...] Döverler, söverler. Söz ederler. Ölüm değil ya bütün bunlar. Canımızı da alacak değiller ya? Basıp yürüyeceğim bulvarın ortasında seninle. Havuzun başında da en gözünü yere oturacağım. Çekinecek bir şeyim yok benim. [...] O tüccar herifle de evlenmeyeceğim işte!" (Ağaoğlu, 2019: 329).

Aysel, bu kararlı tutumunu Ali ile birlikte geçirdikleri o günden sonra hep taşır, bu bilinci ve kararlılığı sayesinde de ailesiyle yollarını ayırıp kendi hayatını yaşamaya başlar. Ancak, bu yeni hayat da yine Aysel'in arzu ettiği gibi bağımsız bir

kadın olmasına izin vermez. Ailenin vesayetinden çıktığında bu sefer de devletin daha doğrusu mevcut iktidar rejiminin kadınlar üzerindeki vesayetine girer. "İdeal Türk kadını" imgesi Aysel için bir çeşit soyut duvarlarla örülü bir başka ev içi, kapalı bir mekân oluşturur. Bu noktada, Deniz Kandiyoti'nin, bu dönemin kadınlarının kamusal-özel alan ayrımındaki çetrefilli konumuna dair yaptığı yorumlara yer vermek, Aysel'in yaşadığı "sıkışma"ya daha derinlikli bir yorum getirme imkânı sunabilir. Deniz Kandiyoti, Carole Pateman'ın "Kardeşler Arası Toplumsal Sözleşme" ("The Fraternal Social Contract") adlı makalesine değinir. Kandiyoti, Pateman'ın, "[G]eleneksel dünyadan modern dünyaya geçişi 'ataerkilliğin geleneksel (babaya dayalı) biçiminden yeni, *özgül olarak modern* (ya da kardeşliğe dayalı) biçimine; ataerkillik sivil topluma geçiş' olarak" yorumladığını hatırlatır. Sonrasında, Pateman'dan Sylvia Walby'nin ataerkillik tanımına uzanan bir hat kurar. Walby'ye göre, ataerkillik de kendi içinde iki şekilde ayrılmaktadır: özel ve kamusal. Kandiyoti'nin aktarımıyla Walby, bu iki çeşit ataerkillik biçimini şu şekilde anlatır:

Özel ataerkillik, kadınların hizmetlerini ev halkına ve ev sınırları içindeki tek erkek ev reisine tahsis etmeleri dışında, toplumsal hayatın tüm alanlarından dışlanmaları üzerine kuruludur. Kamusal ataerkillik, istihdam ve devlet üzerine kuruludur; kadınlar artık kamusal alandan dışlanmazlar ama kamusal alanda ezilirler (Kandiyoti, 2015: 164).

Kandiyoti, bu ayrım üzerinden, modernleşme ülküsü taşıyan devletlerin özel ve kamusal ataerkillik arasında bir çekişme yarattığını belirtir. Öyle ki, bu iki hattın egemenleri Kandiyoti'nin ifadesiyle "kadınların ruhları (kadınların eğitilmesi konusundaki tartışmalar gibi) ve bedenleri (doğum kontrolü tartışmalarındaki gibi) üzerinde" bir rekabete girmektedirler (2015: 164). Diğer taraftan, Fatmagül Berktaş, modernleşme döneminin, kadınların hem "eğitilmesi" ve etkin olarak hayata katılımını desteklediğini hem de onları kendi amaçları doğrultusunda sınırlandırıp rehinelere haline getirdiğini söyler. Bunun da ister istemez ortaya çetrefilli ve çelişkili bir durum

çıkardığını dile getirir (Berktaş, 2018: 106). Kandiyoti'nin bu aktarımı ve değerlendirmelerinden ve de Berktaş'ın ifade ettiği düşüncelerden yola çıkarak, Aysel'in bu iki "hat" arasında sıkışıp, kendini gerçekleştirme mücadelesinde yorgun düştüğünü söylemek mümkündür. Nitekim, kendisini kapattığı otel odasında ölmek için yattığı yatağında, geçmişte gerçekleştirdiği eylemlerini düşünürken bunlar içinde küçük de olsa özgürleştirici, bu iki hattın, bu erkekler arası iki rekabet alanının kontrolü dışında yapılmış şeylerin izini sürer.

Mekân, beden, kadın, cinsellik, kimlik gibi konular etrafında çalışmalar yapan Serazer Pekerman'ın filmlerdeki farklı kadın temsilleri için söylediğini edebiyat özelinde de düşünmek mümkündür. Çalışmanın kavramsal-kuramsal ayağında da bahsedildiği gibi, Pekerman'ın ele aldığı örneklerde; anaakım medyada sıklıkla yer alan, kadın için en ideal yer olarak sunulan huzurlu evlere ve sonsuza dek mutlu olacak ailelere rastlanılmaz. Doğru bir erkek ve ev arzusu yerini farklı isteklere bırakır. Kendine ideal bir yuva kuramayan veya kurmak istemeyen kadının nerelerde hata yaptığına odaklanmak yerine erkekegemen düzenin ondan ne istediğine ve neden bunları istediğine odaklanılır (Pekerman, 2012: 13). Pekerman'ın filmler üzerinde yaptığı bu incelemesi oldukça ilham verici ve doğru tespitler barındırmaktadır. Bu tez çalışmasında ele alınan edebiyat metinlerinde de Pekerman'ın filmler üzerinden yaptığı mekânsal tespitlere benzer tespitlerle karşılaşmıştır. Yukarıda, bu metinlere tek tek değinirken görüldüğü gibi *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, *Korsan Çıkmazı*, *Tante Rosa*, *Yürümek*, *Tuhaf Bir Kadın*, *Kırk Yedi'liler* ve *Ölmeye Yatmak*'taki ana karakterlerde doğru bir erkek ve ev arzusu yerini farklı isteklere bırakmıştır. Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ında durum bundan biraz farklıdır. Burak, karakterlerini çoğunlukla ev içinde tutar ancak ev içinde de kadınların ev halkının baskıcı geleneksel değerlerine teslim olmak zorunda bırakılışını eleştirel bir dille anlatmaktan geri kalmaz. Burak'ın kadınları da en nihayetinde doğru bir erkek ve ev arzusu taşımaz; bunların üstünde daha genel bir

aidiyet isteğidir onlarınki. Onların en büyük sorunu köksüzlükleri, yerlerinden edilmiş olmalarıdır. Bunun yanında, kendilerini bulmanın, kim olduklarını bilmenin ve kendilerine ait bir alan oluşturmanın peşindedir bu kadınlar. Çekilebilecekleri veya kendileriyle baş başa kalabilecekleri, kendilerine ait bir yerlerinin olmayışı onları derin bir bunalıma sürükler. O yüzden Burak'ın karakterleri sık sık mutfağa, metaforik bir şekilde tencere diplerine, ayakkabılarının uçlarına sığınmışlar; kendi kendileriyle baş başa kalabilmek, kendilerini oluşturabilmek ve kendilerinden hareketle kendilerine ait bir şey yaratabilmek için her zaman ayrı bir çaba harcamak zorunda kalmışlardır.

Ele alınan metinlerdeki mekân kullanımının, özel alan-kamusal alan ayrımı üzerinden kadınların failliğine dair inceleme yapmak açısından oldukça verimli olduğu görülmüştür. Yazarların mekânlara yükledikleri anlamlar, mekânın politik boyutlarına dair taşıdıkları bilinç, yarattıkları hikâyeye evrenlerindeki mekân kullanımına bariz şekilde yansımıştır.

Şimdi ise, bir diğer kavramsal başlık altında, bu failliğin ve özne konumlarının daha detaylı olarak ele alınacağı bölüme geçilecektir.

3. Kadın Karakterlerin "Özne" Olarak Konumu

Bu kavramsal analiz kategorisi altında temel olarak amaçlanan, kadın karakterlerin hikâyelerde yaratılan evrenlerde etkin mi yoksa edilgen bir konuma mı sahip olduklarının, özne konumlarının nasıl sergilendiğinin ve bununla ilişkili olarak öznel kadınlık deneyimlerine ne kadar yer verildiğinin izini sürmektir. Bu karakterlerin ne tür bir söylem içinden konuştuklarına, eril düzen içinde kadın özneler olarak taşıdıkları bilince odaklanarak failliklerine bakılacaktır. Öte yandan, karakterlerin faillikleri tarih yazımıyla da ilişkilendirilerek ele alınacaktır.

Özne kavramı çerçevesinde yapılacak bu analiz kısmında en başta tezin giriş kısmında da belirtilen, eserlerin seçilmesinde temel ölçütlerden biri olan *bildungsroman* türü bu başlık altında ayrıca vurgulanması gereken bir konudur. Özellikle, kadınların etkin tarihsel failler olduğu gerçeğinin somut örneklerini ortaya çıkarmak açısından bu türün önemini altını çizmek gerekir. Bununla birlikte, kadın *bildungsroman*'ının da ayrıca bir tanımına yer vermekte fayda vardır. Aslında *bildungsroman* türü Batı romanında on dokuzuncu yüzyılda yaygın bir şekilde tercih edilen anlatılara verilen addır. Bu romanların hemen hemen tümü erkek anlatılarıdır ve bu metinlerde "düzzamansal" bir yapıyla, ana karakterin çocukluğundan başlayıp olgun bir erkek olana dek geçirdikleri sürece yer verilir (Parla ve Irzık, 2011: 179-180). Tıpkı Fuderer'in işaret ettiği gibi, ağırlıklı olarak 1960'lı yıllardan itibaren feminizmin de etkisiyle, feminizmin yansımalarını da taşıyan kadın *bildungsroman*ları ortaya çıkmaya başlar (Fuderer, 1990). Dolayısıyla, kadınlar tarafından, alışlageldik *bildungsroman* türünün dışında anlatı örnekleri ortaya koyulduğu için bunlar kadın *bildungsroman*ları olarak anılırlar. Parla, kadın yazarların, kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak onların hangi etkiler altında, nelere direnip direnemediğini, ne tür kimlik bunalımları geçirdiklerini gösterip nasıl olgunlaştıklarını anlatırlarken, erkek yazarların erkek kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki olgunluk veya serüvenleri içinde ele almış

olduklarını belirterek aradaki farka işaret eder. Parla'ya göre, bu erkek hikâyeleri, sanki bu erkeklerin hesaplaşacak kişisel tarihleri ve doğru ya da yanlış tercihleri yokmuş gibi sergilenmişlerdir. Üstelik, erkek kahramanların hikâyelerinin sonu ezici bir çoğunlukla mutlu sonla, uzlaşmayla bitmektedir. Kadınlarınkinde ise, çok azının sonunda karakterin gelişiminin istediği şekilde gerçekleştiği görülür. Genelde tüm direnişine rağmen kadınlar yenik düşmektedir. Parla, bu yenik düşüşün erkekegemen kültürün kadınlara sunduğu olanaklardan kaynaklandığının altını çizer (2011: 179-180). Parla'nın da vurguladığı gibi, tez çalışmasında ele alınan eserlerin ana karakterleri olan kadınları mutlu sonlar beklememektedir. Ataerkil toplum düzeninin zorlukları karşısında tüm direniş ve mücadelelerine rağmen bu kadınlar, arzu ettikleri özgürlüğü tam anlamıyla elde edememektedirler. Bu yüzden de kitapların sonunda kadınlar hâlâ bir mücadele içinde, devinim halinde bırakılırlar.

Özne kavramı çerçevesindeki analizlere ilk olarak, Parla'nın da Türkçe edebiyatta kadın *bildungsroman*ları arasındaki en yetkin örneklerden biri olarak andığı (2004: 181) Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanıyla başlanabilir. Adalet Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak*'ta Aysel karakteri üzerinden, aslında bir tasarım olan Cumhuriyet kadınına ya da başka deyişle Cumhuriyet döneminin Türk kadını idealini ele alır. Bunun yanı sıra, hâlâ Osmanlı döneminden-İslam anlayışından kalan geleneksel mirasın devam ettirildiği bir ailede yetişen bu genç kadının bu iki farklı zihniyetin arasında sıkışmış olmasına da odaklanır. Türkiye toplumunun bu geçiş döneminde yaşadığı ikilikler, bocalamalar Aysel'le vücut bulmuş gibidir. Özel alanda da kamusal alanda da, hem aile hem de toplum tarafından kısacası her halükârda kadına şekillendirilebilir bir nesne gözüyle bakılmaktadır. Tüm bu kuşatılmışlık içinde Aysel kendisi olabilmenin, özgürlüğünün peşindedir.

Romanda aynı zamanda toplumun, çocukların yetiştirilmesinde ve özne olarak inşa süreçlerinde ne denli çifte standartlı davrandığı da ortaya koyulur. Oğlan çocukları, toplumun etkin birer faili olduğu hissiyle yetiştirilirken, kız çocuklarına yapılan muamele bir eşyaya yapılandan çok da farklı değildir. Aysel'in ağabeyi İlhan'a kendisine ait özel bir oda ayrılırken evin kızları aynı odayı paylaşmak zorunda bırakılırlar. Keza, İlhan'ın yaptığı aşırılıklara pek çok kez hoşgörüyü yaklaşılr. Kız çocukları evin her işine koşturulurken oğlan çocukları kendi çamaşırlarını bile dikemeyecek kadar şımartılarak büyütülürler. Ailenin ahlak yargılarına ters düşen en ufak bir davranış sergilemesi Aysel'in cezalandırılmasına yetmektedir. Bu cezaları kesen ve uygulayan aile bireyleri arasında başı çeken İlhan, kendi yaptığı onca hatalı davranışın üstünü örtmek istercesine ailenin öfke oklarını Aysel'in üzerine çekmektedir. Aysel her zaman konuşmalarına ve davranışlarına dikkat ederek hareket etmek zorundadır. Toplum içinde yüksek sesle gülememesi de buna bir örnektir. Bir gün evde ağabeyi İlhan'dan kaynaklı büyük bir tartışma çıkar. Bu tartışmada yine ağabeyini kayıran annesinin, "Ne olsa tek oğlumuz. Tek umudumuz..." sözlerine Aysel çok içerler, kendisini evin kıyısında köşesinde unutulmuş bir eşya gibi hisseder fakat aynı zamanda erkek ve kadına karşı sergilenen bu çifte standartlı davranış karşısında öfkelenir. "Kendisinin de bir 'kişi' olduğu"nu akıllara kazımaya karar verir. Tüm bu aile içi ilişkiler, ilişkilerdeki dinamikler erkeklerin ev halkı üzerindeki iktidarını sergiler. Diğer taraftan, evin her türlü işine koşturan kadınlar da bu ailenin kişisel tarihinin en önemli parçalarıdır. Bu aile tarihinin etkin failleridir. Her ne kadar bu eril iktidara tam tâbi olup bu sınırlar dışına çıkıp ortaya irade koyamasalar da eyleyen konumundadırlar. Belki iktidarın sahipleri değildirler ama gündelik hayat pratiklerinde en çok rol üstlenenler onlardır.

Evdeki erkek iktidarına karşı direniş stratejileri geliştiren tek aile bireyi Aysel'dir. Ailesinden gördüğü baskıyı hafifletmek ve onların dikkatini çekmeden,

onlarla karşı karşıya gelmeden bildiğini okuyabilmesi için Aysel bir süre ev halkına karşı "hanım kız" rolünü oynar. "Ahlaklı", ailesinin sözünden çıkmayan, oturup kalkmasını bilen kız evlat rolünü bir kılıf gibi kuşanır. Onlardan birisiymiş gibi davranır, sessiz kalır; ama vakti gelince de, bir melek olmadığını tüm aile bireyelerine gösterir. Kendisine farklı, yeni bir hayat kurar. "Evdeki melek" onun için sadece bir araç görevi görmüştür. Aysel'in kendini bir özne olarak inşa etme sürecinde ve kimliğini bulma yolunda verdiği mücadelede sergilediği performans, son derece çatışmalı bir özne konumuna işaret etmektedir. Aysel, aslında tüm bu çatışmalardan doğan kendine özgü, öznel bir konum elde eder; öznel bir kadınlık deneyimi sergiler.

Ölmeye Yatmak, yarı tarihi bir belgesel gibi ilerledikçe görülür ki, Türkiye'nin yeni yazılan tarihinde de kadınlar yoktur. Her ne kadar kadın-erkek eşitliği dillerden düşürülme de, pratikte sadece erkekler vardır. Erkekler tartışmakta, karar vermekte ve bu kararları uygulamaktadırlar. Ağaoğlu romanda zaman zaman daha makro bir bakış açısı kullanır. Aslında her şeyi çıkarlar, ekonomi-politik unsurlar belirlemektedir. İlk başta, fiilen dâhil olmasalar da Türkler, savaşı galibiyetlerle sürdüren Almanların tarafındayken ve buna paralel bir şekilde gençler arasında, Nazi Rejiminin de etkisiyle ırkçılık ve faşizm hızla yayılırken, Almanya'nın savaşın ilerleyen yıllarında yenilgiye uğramaya başlamasıyla Türklerin de tarafı ve tavrı değişir. Bu büyük siyasi rota değişikliklerinin halka yansımaları da trajikomik sonuçlar doğurur. Savaşın başlarında Hitler'i örnek alıp, daha doğru dürüst neye karşı öfke duyduklarını bile bilmeden kendilerini ırkçılığa adayan gençler, savaşın sonlarına doğru bu yaptıklarından dolayı göz altına alınmaya başlarlar. Ağaoğlu, pek çok şeyi bir sonuç olarak ele almaktadır. Meselelere tarihsel bakar; tarihsel koşulların bazı sonuçlar doğurduğunu bir roman kurgusu içinden anlatır. Öte yandan, Ağaoğlu koca bir dönemi, tarihsel olaylarla birlikte anlatırken resmi tarihe kadınların tarihini eklemiştir. Bir yandan kurduğu makro bakış açısında kadınların resmi tarih anlatılarının dışında bırakılışını, onlara yer verilmeyişini

sergilerken bir yandan da eş zamanlı olarak mikro bir kadın tarihi gibi resmi tarih anlatısı içine kadınları yerleştirir. Jale Parla'nın da dediği gibi, "*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." (181).

Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'ta kurduğu bu girift hattın benzer bir örneği de Füzuran'ın *Kırk Yedi'liler*'inde görülür. Füzuran da tıpkı Ağaoğlu gibi, romanında hem kadınlığı hem de dönemin siyasi ve toplumsal olaylarını tarihsel bir bakış açısıyla ele almıştır. Bütün meseleleri karakterlerinin ağzından derinlikli çözümler şeklinde aktarır. Hülya Soyşekerci, *Kırk Yedi'liler*'deki Emine karakterinin, bir kuşağı simgelemek gibi ağır bir yükü omuzlamasına rağmen inandırıcı, derinlikli ve canlı bir kişilik sergilediğine değinir. Soyşekerci, Emine'nin bütün bir kuşağı davranış, dünya görüşü ve yaşama tarzı açısından temsil ettiği gibi aynı zamanda kendine özgü bir kişilik olarak da hayat kazandığını söyler ve bu durumun Füzuran'ın toplumsallık içinde var olan ama kendi bireyselliğini de yaşayan karakterler yaratmaya özen göstermesinden ve karakterlerin, romanda tarihsel dönemi içselleştirirken aynı zamanda kendine özgü, bağımsız bir varoluş sergilemesine önem vermesinden kaynaklandığını da ekler. Soyşekerci'ye göre, Emine, "diyalektik bir yazınsal bakışla yaratılmış dinamik bir karakterdir."⁹

Füzuran'ın, romanda kadınların özne olarak konumlarını sorgulama noktasında yoğun bir çaba harcadığı dikkat çeker. Bunu bazen didaktizmin sınırlarına gelmeyi göze alacak kadar önemsemiştir. Öyle ki, doğrudan karakterlerinin ağzından kadınların failliğine dair öğretici ifadeler kullanmaktan geri durmamıştır. Füzuran, devrimci, mücadelenin her türlü faaliyetinde aktif rol üstlenen, dirençli, güçlü bir kadın karakter

⁹ Hülya Soyşekerci'nin 23 Mayıs 2014'te *Cumhuriyet*'te yayımlanan "Kırk Yedi'liler kırk yaşında" isimli yazısından alınmıştır.

yaratır. Emine, en ağır işkencelerde bile direnç göstermeye devam eder, davadan vazgeçmez, iradesini ortaya koyar. Kendisine işkence yapan bu erkeklerin karşısında zayıf gözükmemek için hem bedenen hem de fikirlerinden taviz vermeden sarf ettiği sözleriyle direnir. Keza, Emine gibi diğer dava arkadaşı Şerife de aynı şeyleri yapar. Şerife'nin işkencecilere sarf ettiği sözler bu duruma dair önemli bir örnektir: "Sizin için kadın nesnedir, canlı bile sayılmaz." (Füruzan, 2015: 377).

Romanda bir taraftan Türkiye'nin o dönemki siyasi ve toplumsal atmosferi anlatılıp resmi tarih anlatısı içinde kadınların görünmezliği sergilenirken; bir taraftan da, toplumsal düzeni değiştirme amacı güden, eşitlik ve özgürlük gibi motivasyonlarla hareket eden "sol örgütlenme" içinde bile kadınların arka planda tutulduklarının görülebileceği denli geniş bir tablo da ortaya çıkar. Bu örgütlenme ve ideolojilerin temelinde de erkekegemen söylemin hâkim olduğu görülür. Roman aracılığıyla, sol örgütlenmeler içinde, topluluktaki erkekler ve kadınlar arasındaki egemenlik ilişkilerine dair çıkarımlar yapmak mümkündür. *Kırk Yedi'liler* aynı zamanda, sol hareketin, sosyalizmin toplumun her kesiminin kurtuluşu olacağı ülküsü içinde kaybolan kadınların görünür kılındığı bir metindir. Bu hikâyenin ana karakterinin Emine olması bile başlı başına önemlidir; okur için hareketin öznesi de otomatik olarak Emine olmaktadır. Daha önce pek çok "yoldaş" erkeğin ana karakter olduğu edebiyat metinlerini okumuş olan okur bu sefer bir kadın yoldaşı baş karakter olarak görür. Böylece, Emine sadece bir romanın kahramanı olmaktan çıkar. Emine gibi kadınların verdiği mücadelenin ve ortaya koydukları iradenin de hakkının teslim edilmesini sağlar. Tıpkı resmi tarih anlatılarındaki kadınların görmezden gelinişi gibi, sol mücadele içinde emek vermiş olan isimsiz pek çok kadının ete kemiğe bürünmüş halidir Emine karakteri. Etkin tarihsel bir faildir.

Sevgi Soysal da, *Tante Rosa*'da ataerkil toplum düzeninde kadınların failliğine dair bir sorgulama imkânı sunar. Soysal, kitabın sonlarına doğru, Rosa karakterinin ilerleyen yaşıyla birlikte "ıskartaya çıkarılmış" bir kadın olarak içine düştüğü bunalımı anlatırken bir noktada anlatıcı olarak okura döner ve herkese Rosa'nın bu hayatın etkin bir öznesi, tarihsel bir faili olduğunu hatırlatır. Rosa, evinde tek başına bir koltukta oturup kapısının altından atılan pusulaları, faturaları, köpek-kedi-papağan vergilerini, taksitleri, *Sizlerle Başbaşa* dergilerini, gazeteleri, geri çevrilmiş dilekçelerini, adresini bulamayıp geri dönen mektuplarını, çeşitli iş ilanlarına yapılmış müracaatlara verilen ret yanıtlarını seyretmektedir. Kapının altından gönderilen tüm bu kâğıtlar-metinler bir süre sonra bir yığına dönüşür ve üzerleri tozla kaplanır:

[T]oz yeni bir toprak örtüsü olmalı, eski yaşanmışlık belgelerinden yeni bir doğuşa filizlenmeliydi. [...] [Y]eniden genç, yeni yanlışlıkların başında olmak. O tozların bir diplerinde belki kalmış herhangi bir doğru bütün o yanlışları yenerek fişkırmalı, fişkırmalı... Yeni bir Tante Rosa, bilen, taniyan, anlayan bir Tante Rosa yaşamalı, gerçekten yaşamalı... (Soysal, 2015: 93-94).

Rosa'yı var eden, bu hayattan gelip geçtiğini ispatlayan belgelerdir bunlar ve aslında Rosa'dan sonraki gelecek kuşağın kadınlarının hayatını da etkileyen bir özne olduğunun göstergeleridir. Onun kişisel tarihinin, tarihî belgeleridir her biri. *Granit ve Gökkuşağı*'nda Virginia Woolf'un da dediği gibi, erkekler hakkında pek çok şey bilinir. Onlar asker olarak *şanlı* görevleri yerine getirmiş, yasaları çıkarmış ve düzenlemişlerdir. Ancak, kadınlara dair her şey tarihin karanlık koridorlarında kalmıştır: "[...] [A]nnelerimizden, büyükannelerimizden, büyük büyükannelerimizden geriye ne kaldı? Bir gelenek dışında hiçbir şey..." (Woolf, 2010: 95-96). Rosa'nın arzusu, kendi yaşanmışlıklarının bir işe yaraması, genç Tante Rosalara ulaşması, doğruları ve yanlışlarıyla onlara kendi hayatlarında yardımcı olmasıdır. Onun düştüğü hatalara kendisinden sonrakilerin düşmemesi ve Rosa'nın hayatı boyunca sergilediği dirayetin, özgürlüğünden taviz vermeyen duruşunun onlara cesaret vermesidir. Kendisinin

öncüleri olmamıştır belki ama sonraki nesillerin pekâlâ olabilir. Fakat izin vermezler, birileri evine girer ve Rosa'nın yaşanmışlıklarının saklı olduğu o kâğıtları çöpe atarlar, "yeni filizlenmeye hazırlanan toprak örtüsünü süpürerek, yaşamını tek başına belgeleyen kâğıtları yok ederek [...]" gelirler (2015: 94). Kitabın bu kısımlarını, kadın tarihinin inkârına, küçümsenişine, itibarsızlaştırılışına, resmi tarih anlatısının dışında bırakılışına ve kadınların birer etkin tarihsel failer olarak görülmeyişine bir gönderme olarak okumak yanlış olmayacaktır.

Soysal, *Yürümek* romanında ise başlı başına bir kız ve oğlan çocuğunun özne olarak inşa sürecine, onların yetişme koşullarına odaklanır. Baştan sona toplumun ve onun en küçük birimi olan ailenin çocuklara ne yaptığıyla, onları nasıl şekillendirdiğiyle ilgilenir. Bunu özellikle ana karakterleri Elâ ve Memet üzerinden anlatır. Arka planda da bu iki karakterin ailelerindeki kadınların ve erkeklerin konumları verilerek ileride bu çocukların nasıl bireyler olabileceğine dair de bir tablo çıkarır. Elâ'nın ailesindeki kadınlar kendi hayatlarının bile kontrolünü ellerinde tutamıyorlardır. Elâ'nın babası öldüğünde evin kadınlarının ne yapacağını bilememesi bunun en büyük örneğidir. Sevdikleri birinin ölümünden ziyade erkeksiz kalmak daha çok üzüntü verir onlara. "Evin erkeği"ne o kadar tâbi olmuşlardır ki onun gidişiyle ne yapacaklarını, artık nasıl yaşayacaklarını bilemez hale gelirler. Soysal, diğer tarafta da, Memet'in yaşadığı Tirabolu'daki kadınlara dair betimlemelere yer verir:

Tirebolu kadınları da, Tirebolu'nun tahtaları arasında, karınca yuvalarının diplerinde, örümcek ağları arasında gizli, ev içi canlılıklarını sürdürüyorlar; kabul günlerinde, şube reisinin karısından mal müdürününkine sıraya diziliyorlardı elbet, döşeme tahtaları arasında. (Soysal, 2014: 26).

Bu gibi sahneler, okuru, kadınların henüz kendi yaşamlarının bile faili olamazken toplumsal düzenin nasıl etkin birer parçası olabilecekleri sorusuyla baş başa bırakır. Bu betimlemelerdeki "ev içi canlılık" ifadesi onların dışarıda akıp giden

hayattan kopuk, toplumsal düzenden ve bu düzene dair alınan kararlardan bihaber yaşayıp gidişlerinin bir özeti gibidir. Öte yandan, her ne kadar Soysal bu kadınların yaşamlarını yarı alaycı ve karikatürize ederek betimlese de farklı coğrafyalarda farklı hayatlar yaşayan ve farklı koşullarda kendi yaşama pratiklerini geliştiren kadınların deneyimlerine dair de bir okuma imkânı sunar. Farklı kadınlık deneyimlerine yer verir.

Yürümek'te dikkat çeken, onu çalışmada ele alınan diğer metinlerden ayıran bir özellik vardır: Soysal, hem Elâ karakterine hem de Memet karakterine iki ayrı büyüme-gelişme çizgisi oluşturur. Bu da tek bir metinde iki *bildungsroman* doğurur. Elâ hikâye hattı kadın *bildungsromanı* örneği iken, Memet hikâye hattı erkek *bildungsromanı* örneği olur. Güzel Zeynep Tunçok, *Yürümek*'i *bildungsroman* ve kadın *bildungsromanı* bağlamında ele alır. Tunçok'a göre, "burjuva sınıfı"na mensup Elâ ve Memet'in gelenek, cinsiyet ve anlamlandırma özelinde izledikleri ruhsal dönüşüm bu iki insanı farklı biçimde etkilemiş ve onları farklı şekillendirmiştir; öte yandan Memet, yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen geleneksel *bildungsroman*larda olduğu gibi toplumla uyum içinde yaşamaya devam etmiştir. Elâ ise bu uyumdan uzak bir halde, yürümeye başlamıştır (Tunçok, 2019: 54-55). Elâ'nın hikâyesi, karakterin zihnindeki, hem kendi yaşamına hem de toplumsal düzene dair yanıtlanmamış bir yığın soruyla bir bilinmezliğe doğru yol alınarak sonlandırılır. Memet hikâye hattı ise, Memet'in çocukluğundan beri eksikliğini çektiği, büyük bir problem olarak gördüğü, tüm sosyal ilişkilerini sekteye uğratan kendi cinselliğindeki sorunları aşmasıyla ve doyasıya bir cinsel deneyim yaşamaya başlamasıyla bitirilir.

Ölmeye Yatmak, *Kırk Yedi'liler*, *Tante Rosa* ve *Yürümek*'te yazarlar karakterlerini mutlu sonun biraz uzağında, hâlâ toplumsal gerçeklerle baş etmeye çalışan, arayış halindeki kadınlar olarak tasvir ederlerken; Nezihe Meriç,

*bildungsroman*ların genel özelliklerinde olduğu gibi karakterlerine mutlu bir sonu tercih edip, finalde karakterleri açısından bir uzlaşmaya yer verir.

Nezihe Meriç, *Korsan Çıkmazı*'nda Meli ile Berni isimli iki kadının çocukluktan yetişkinliğe uzanan, birbirlerinden zaman zaman ayrı düşmeleri dışında hep yan yana durarak, omuz omuza büyüme hikâyelerini anlatır. Geçen bu süre zarfında hem İkinci Dünya Savaşı hem de sonrasında modernleşmekte olan Türkiye, hikâyenin arka fonunu oluşturur. Meli ile Berni kardeş değillerdir, farklı ebeveynlere sahiplerdir. Ancak, ikisinin de hayatında anne-babalarından ziyade akrabaları olan Neyyire hala ve Mahir amca etkili birer figür olmuşlardır. Bu yaşlı çift, bu iki kadının karakterlerinin oluşmasında önemli rol oynamışlardır; bu kadınların aile kurumuna yükledikleri anlamların değişmesini sağlamışlardır. Bir yanıyla, bu iki kadın, çocukluklarından yetişkinlik dönemlerine dek uzanan süreçte birbirlerinin ailesi olmuşlardır. İki kadın için de aile kavramı, kan bağından insanlarla değil de sonradan seçilmiş kişilerle kurulan bir birliktelik anlamına gelmektedir.

Korsan Çıkmazı'nda, Cumhuriyet ruhu, Cumhuriyet'le birlikte kadınların toplum içindeki konumlarının değişip dönüşmesine de yer verilir. Meli ve Berni'de Cumhuriyet'in getirilerine karşı büyük bir heyecan ve minnet duygusu gözlemlenir. Özellikle Meli, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki feminist duruşun tipik örneklerini sergileyen bir kadındır. Batılı toplumlara olan ilgisi de fark edilir derecededir: "[...] Çevremizde olup bitenler, memleketin geriliği, devrimlerin yozlaşması karşısında, kendimi çok küçük, toplumu çok büyük, kocaman görünce... İnsanlar, evler, ağaçlar, üstüme üstüme geliyor o zaman." (Meriç, 2019: 75). Meli'nin arzu ettiği ve görmek istediği toplum, Batı toplumlarına benzemektir. Mustafa Kemal'in devrimlerini anlamış ve sindirmiş, ilerici bir toplum tahayyülüne sahiptir. Geçmişin İslam kültürü ve yönetim biçiminden kopamamış insanlardan haz etmez, onları ve yaşam şekillerini eleştirir.

Özellikle, kendisine gelen "inanıyor musun?", "dindar mısınız?" minvalindeki sorulara tepkilidir:

Ne yapalım ki ben dinsizim, dedim. Sizin anladığınız anlamda, o biçim dindarlardan da nefret ederim. Muhammed'e gelince... O günden sonra, onunla ne zaman bir araya gelsek, ne yapar yapar, bir konu bulur başlardım: Hazreti Atatürk bence... (2019: 143).

Meli kendini dinle örülü geleneksel değerlerden soyutlamış, seküler ve bağımsız bir kadın olarak inşa eder. Kendisinden sonra gelen kuşakların kadınlarının da bu yolda yetiştirilmesi gerektiğine inanır. Öğrencisi olan genç kızların ileride yurt dışında eğitim alıp iyi yerlere gelmelerine de ayrıca sevinir, onların öğretmenleri olarak göğsü kabarıp, onların yollarını aydınlattığına inanan idealist bir öğretmen olduğunun altını çizer. Mesela, öğrencisi Selçuk'un Amerika'da toplumbilim öğrenimi görmeye gittiği haberi, onu hayatta en mutlu eden şeylerden biri olur: "[...] Selçuk bu dengesizlik içinde dengesini kurmuş bir kızsaa, memlekete gerekli, faydalı bir insan olarak dönecekse, onun yolunu aydınlatan ben oldum." (74). Bu öğrencinin sosyoloji okuyacak olmasının ayrıca bir önemi vardır, toplumsal düzene dair söz sahibi olacak bir kadın olarak ülkeye dönmesi, Meli'nin mutluluğunu ikiye katlar.

Nezihe Meriç, karakterler aracılığıyla Cumhuriyet değerlerini özümseyen kadınlar ile hâlâ eski, geleneksel değerleri devam ettiren kadınlar arasında da bir karşıtlık kurar. Örneğin bir sahnede, bu iki tip kadın karşılaştırması somutlaşır. Çocukluk yıllarında Meli ve Berni yabancı uyruklu birisi hakkında konuşmaktadır. Hakkında konuştukları o kişiye "gâvur" derler. "Gâvur" sözcüğünün anlamını bilmeseler de onlar açısından çok iyi çağrışımlar taşımadığı bellidir bu sözcüğün. Meli gidip annesine "gâvur"un anlamını sorar. Bir yandan maltızda patlıcan kızartan annesi bir yandan da kucağındaki bebeğini emzirirken kulaktan dolma bilgisiyle kızına cevap verir:

- Anne, gâvur ne demek?
- Gâvurlar puta taparlar.
- Puta tapmak ne demek?
- Hıristiyan demek. Hıristiyanlar puta taparlar. Haç biçiminde olur, göğüslerine takarlar.
- Kim Hıristiyanlar?
- Hıristiyanlar işte. Rumlar, Ermeniler falan.
- Ee?
- Aman çekilin başımdan şimdi! (100).

Meli, annesinden tatmin edici bir yanıt alamayınca Macit amcasının yanına gider ve aynı soruyu ona da yöneltir. Macit, o esnada tavla oynamaktadır; meraklı çocuğa hızlıca verdiği yanıtlarda doğruluk payı vardır ama o da oyunundan başını kaldırmak istemediğinden cevabı geçirir. Meli en sonunda Neyyire halasına gider. En tatmin edici yanıt veren kişi o olur. Küçük kıza verdiği cevap, sağduyu yüklü ve aydınlatıcıdır. Nezihe Meriç, bu diyalogun hemen devamında, hiç ara vermeden Meli'nin çocukluğundan yetişkinliğine geçer; öğretmen Meli, sınıfta öğrencilerinin karşısında anlatmaya başlar. Neyyire halasından öğrendiklerini geliştirerek sonraki nesillere aktarır; zamanında sabırla ve sevgiyle kendisini aydınlatan kadın gibi şimdi o da başka çocukları bilgilendirir:

- Çocuklar, bu böyle çabucak anlatılabilecek, kolay bir iş değil. Toplumbilim bilmemiz, tarih bilmemiz gerekiyor. İnsanı yaratılışından bugüne değin izlememiz, uygarlık gelişmesi içinde görmemiz gerekli. Ben size kısaca anlatmaya çalışayım. Din bir yönetim yoludur. Çok eski yıllarda..." (101).

Metnin pek çok yerinde olduğu gibi burada da toplumbilim ve tarih vurgusu yapılır. Meli, öğrencilerinden hem içinde yaşadıkları toplumsal düzeni anlayabilmeleri ve bu düzene dair eleştirel bir düşünce geliştirmelerini hem de meselelere tarihsel yaklaşımlarını ister. Onlara kalıplaşmış düşünceleri aşılardan, kestirme yanıtlar vermekten kaçınır. Meselelere karşı analitik bir yaklaşım geliştirmelerini bekler. Tıpkı,

bu sahnenin hemen öncesindeki "gâvur" sözcüğüne dair merakını giderirken çocukluğunda yaptığı gibi doğru bilginin peşine düşmelerini, ona ulaşana dek şüpheyle hareket etmelerini ister. Böylece öğrencileri, hem düzeni anlayacak hem de bu düzen içinde özne olarak nerede konumlandıklarını göreceklerdir.

Meli, geleneksel değerleri benimsemiş olan ailesiyle çok fazla vakit geçirmez. Vaktinin çoğunu sokakta yeni keşiflerin peşinde, Neyyire hala ve Macit amcayla sohbet ederek, okuyarak, farklı farklı insanların konuşmalarına kulak kesilerek ve hatta zaman zaman bu sohbetlere katılarak geçirir. Karakter gelişiminde, dünya görüşünün oluşumunda, aileden ziyade başka faktörler etkili olmuştur. Kimsenin vesayetinde olmadan, kamusal alanda devinim halinde kalarak, yaşayarak ve okuyarak kendini inşa eder. Bu yüzden, annesinin ve ailenin diğer kadın üyelerinin olduğu gibi ev içine bağlı, ailenin erkeklerinin tahakkümü altında hareket eden bir kadın olmamıştır. Kendini ve dünyayı bilen, özgüvenli bir kadın olmuştur. Meli, hem kamusal alanda, iş hayatında ve sosyal ilişkilerinde başarılı ve aktif; hem de özel alanda ailesiyle mutlu bir kadın olarak tasvir edilir. Zaman zaman yaşadığı aksaklıklara rağmen kendisini hem kamusal hem de özel alanda gerçekleştirebilmiş aktif bir özne, gerçek bir fail olarak hisseder. Bu durum beraberinde mutlu bir sonu getirir.

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ında ise *Korsan Çıkmazı*'ndaki örnekten farklı kadınlık durumları görülür. *Yanık Saraylar*'da, kadınlar kendilerini özne olarak var edemezler, kendilerini toplum düzeninin etkin birer faili olarak yeniden konumlandıramazlar. Öte yandan, bu kadınlar sadece ev dışında değil ev içinde de kendilerine ait bir alanın eksikliğini, aktif birer fail olamayışın sancısını çekerler. Kadınlar iki dünya arasında sıkışmışlardır. Daha doğrusu iki dünyada da kendilerini var edememişler; arafta kalmışlardır. Kitaptaki "Pencere" isimli öykü bu durumun en bariz örneğidir. Örneğin, bir sahnede ana karakter kadın, pencerenin ardından gördüğü,

caddede yürüyen yeşil şapkalı adama imrenerek bakar. Yeşil şapkalı adam, başını alıp gider, *derin uykulardan, paslı merdivenlerden, pencerelerden, kapı zillerinden kaçır* (Burak, 2015: 21). Adam, ona bakıp da "Sen de gelsene," dediğinde kadın kendisini ancak pencereden dışarıya yarı beline kadar sarkıtabilir, ötesi onun için karanlıktır, kaotiktir, ait olmadığı bir alandır, yapamaz. Öte yandan, evin içine de giremez; onun o penceredeki yarı beline kadar sarkık hali arafının en somut halidir.

Sevim Burak, kitaptaki bir diğer öyküsü "Büyük Kuş"ta ise bir kadın ve kişileştirdiği kent arasındaki çatışmalı ilişkiyi anlatır. Burada tasvir edilen Kent karakteri, toplumsal düzenin egemeni, iktidar sahibi kişisi olarak okunabilir. Kent'in cinsiyeti erkektir ve dolayısıyla kadının hayatına hükmeden ataerkil düzeni simgeler. Burak'ın öykününün bir noktasında dediği gibi: "Koskoca bir adamdı"(r) o. (2015: 49). Erkek, düzenin sağlayıcı ve taşıyıcı bir öznesi iken kadın ancak nesnesidir. Kent'in yarattığı bütün zorluklara rağmen kadın karakter ona meydan okur, direnir, ancak direnip de zar zor alabildiği tek şey onu uyuşturan, içinde sıkıştığı toplumda yaşamaya devam etmesine yardımcı olan votkadır. Kadın ve kent arasında şöyle bir diyalog geçer:

-Senin de canın cehenneme hepinizin canı cehenneme, diye bağırdı, yüzünde kızgınlık belirtisiyle.

-Bana votkalarımı ver, yetişir...

Kent, kadının hırslı ve çetin yüzünü görünce

-Sen ne çetin şeysin böyle? diye sordu. Beni rahat bırak, uyumam gerek çünkü, diye ekledi. (46).

Kent aslında kendisiyle uğraşan tüm kadınları bir şekilde alt etmeye, sindirmeye alışkıdır. Kadının, ona karşı sergilediği bir parça direnç ve sorgulama cüreti, "küçük istekler"inin peşine düşmesi bile, kent açısından çetin bir direniş olarak görülür. Kent, otorite figürüdür, erkekegemen düzenin somutlaşmış halidir. O yüzden çoğu zaman kadın, karşısında tek bir iktidar yerine yüzlerce, binlercesi varmış gibi konuşur: "-Ben

yalnız votkalarım için yaşıyorum. Sense derilerimi yüzüyorsun... Ben tekim... Siz bir sürüsünüz." (46). Kentin dili ve üslubu son derece erildir, ona her hitap edişinde erkeklğini hissettirir ve onu küçümsediğini belli eden alaycı bir tavır takınır. Onunla konuşurken kendisini gülmekten alıkoyamaz, karşısında kahkahalar atar. Kadının acizliğı, ona muhtaç oluşu hoşuna gidiyordur. Kadının onunla konuşma şekliyse daha çok hezeyanı andırır; fazlasıyla duygusaldır, hassastır ve aslında anlaşılmazdır. Kadın, bir ara karşısına dikilen bu otoriteyle başa çıkamayacağını anladığında şiddete başvurur ve Kent'e yumruk atar. Kent bu davranış karşısında biraz bozulsa ve öfkelenirse de toparlanır ve alaycı tavrını devam ettirir:

EY GÜZEL KIZ

EY KÜÇÜK KIZ

SENİ GÖRÜYORUM ORDASIN - KÜÇÜCÜKSÜN, SANDIĞIN ARKASINDASIN - AĞLIYORSUN - [...] - KURTULUŞ YOLU OLMAYAN BİR KENDİ ÜLKENDESİN

SANA YOLU GÖSTERİYOR VE KAPIYI AÇIYORLAR

ORAYA YALNIZ SEN GİDEBİLİRSİN

ALNINDA GÜNAH İŞARETİN VAR

SENİ YARGILAYACAKLAR (47).

Kent'in burada kastettiğı şeyi, karşısındaki kadına gösterdiği yolu intihar olarak yorumlamak makuldür. Daha da ötesi, kadının öldükten sonra gideceğı yerin de kendisi gibi bir zihniyete sahip erkekegemen bir alan olduğunu iddia etmektedir. "Alnında günah işareti" demesi, kadınların namusları üzerinden şekillendirilen ahlak anlayışına bir gönderme olarak okunabilir. Nitekim bu günahkâr kadın da "öteki dünya"ya gittiğinde yargılanacaktır. Kadının kaçacak, sığınacak hiçbir yeri yoktur. Ölüp bu dünyadaki varlığına son verme çabası bile boşunadır. Kent'in (erkeğın) dediğı gibi kadın, kurtuluş yolu olmayan kendi ülkesindedir. Kadın, karşısındakiyle eşit konuma gelmek için zaman zaman onu taklit eder, ona benzemeye çalışır, erkleşir. Tıpkı karşısındaki gibi umursamaz-görmezden gelen bir tavır sergilemeye çalışır, onunla aynı

dili, eril dili konuşmaya çalışır. Fakat, karşısındakinin kendisine dair yargıları o kadar kesindir ki bu çabalar da işe yaramaz: "Kimseden bir şey beklemem dedi. Senden de... Ben erkekleri sevmem... Bir hayat yolcusuyum. Nereden gelip nereye gittiğimi söyleyemeyeceğim... Sadece koşuyorum yolu ben kendim bulurum" (52). Kadın ve Kent arasında ölümüne bir mücadele yaşanır. Zaman zaman inatlaşırlar, "KİM ÖNCE ÖLECEK?" tartışmasına girerler. Kadın, toplumun onu içine sıkıştırdığı dişiliğini kullanmaya kalkar. Kent'in önüne çıkar, saç örgülerini çözer, elbisesini çıkarıp soyunur, onunla yatağa girer. Bu da işe yaramaz; zaten kaderi çoktan yazılmıştır, boşa kürek çekmektedir: "-Sen her şeyi biliyorsun. SEN BENİM SONUMU DA BİLİYORSUN diye kuşkuyla baktı Kent'e" (53). Kişileştirilen Kent ile ana karakter kadın hiçbir şekilde uzlaşamazlar. Kadın, karşısındaki duvarı aşamaz; toplumsal hayata ne kadar çabalarsa çabalasın dâhil olamaz, bu düzende etkin bir fail olarak bir türlü kabul görmez, dışlanır, değersizleştirilir. Öykünün sonunda beklenen final gerçekleşir, Kent elindeki atkıyla kadını boğar. Kadının boynuna doladığı atkıyı sıkılaştırdıkça, ilmek sayısını artırdıkça kadının karşısında büyür, çoğalır; içinden yüz binlerce erkek, erkeklik çıkar ve kadını öldürür:

DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM, İKİ SESLİ BİR ADAM? [...]

YÜZ SESLİ BİR ADAM

ON BİN SESLİ BİR ADAM

YÜZ BİN SESLİ BİR ADAM

Kent'in sesi kalabalıkta yankılanmaya başlamıştı. sabah olmuştu. (56-57).

Kitaptaki bir başka öykü "Ölüm Saati"nde de yine kendisini simgesel düzen içerisinde yeterince inşa edemeyen bir kadın karakter vardır. Bu öykü, ana karakter olan kadınla bir erkek arasında gerçekleşen diyalogla başlar. Bu diyalogda, kadın, ataerkil toplum düzeninin davranış ve dil kodlarının dışında kalmıştır. Bu düzenin yarattığı zaman ve tarih algısının kadın karakterde karşılığı yoktur. Karşısındaki erkeğe sürekli

saati, günü, ayın kaç olduğunu sorar ama aldığı tüm yanıtlar muğlak, tutarsız ve anlaşılmazdır. Kadının karşısındaki adam, bilinmeyen bir dilde konuşuyor gibidir. Kadın, onu anlayabilmek için epeyce çaba sarfeder; ona zamanı söylemesi için yalvarır ama hiçbir şekilde aynı dili konuşamazlar. Kadın, modern dünya düzeninin en önemli belirleyicilerinden biri olan zaman dilimlerinin, doğrusal bir şekilde ilerleyen zamanın dışında kalmış ya da bilinçli olarak dışında bırakılmıştır. Kadın, "Yalvarırım Beyefendi, saatiniz kaç gösteriyor?" diye sorduğunda aldığı yanıt: "Saatim 1'dir - 2'dir - 2 buçuktur Üçü çeyrek geçiyor 4.30 Dörde çeyrek var 5'tir Altıdır [...] 12'dir" olur.

Bu alaycı tavır karşısından kadın da artık kendisini iyiden iyiye karşısındaki adamın sergilediği ve benimsetmeye çalıştığı düşünceye inandırır. Hiçbir şeyi anlamadığı, aciz bir kadın olduğu düşüncesini içselleştirir: "Ben tamamıyla aksamış bir kadını artık" (87). Kadın kendisini aksayan bir mekanizma, bir eşya, kısacası bir nesne gibi görür. Her şeyden geri, tüm düzenin dışında kaldığını dile getirir. Zamanın, tarihin, gündelik hayatın, her şeyin dışındadır. Bu düzen içerisinde kadına hiçbir şekilde yer yoktur. Eğer bir yer varsa da, orası bu zamanın dışında, gairde, bilinmeyen bir yerdir.

Yanık Saraylar'daki kadın karakterler tez çalışmasında ele alınan diğer yedi eserdeki karakterlere kıyasla daha edilgenlerdir. Bu anlamda, Sevim Burak'ın kadınları, bu çalışmada peşine düşülen "feminist özellikler sergileyen" kadın karakterler arasında bir çeşit negatif kutba düşerler. Fakat Sevim Burak, bu karakterleri erkekegemen söylemden beslenen bir anlatımla ele almadığı ve eleştirel bir dil kullanarak, sıklıkla ironiye başvurarak anlattığı için yine eril ana akım edebiyat metinlerindeki klişe kadın stereotiplerinin uzağına düşen karakterler ortaya koyar. Her ne kadar, bu kadınlar özne olarak kendilerini tam anlamıyla inşa edememiş, kendilerini bir alana ait hissedemedikleri gibi kendilerine ait bir alan da yaratamamış karakterler olsa da, Burak bu kadınları eril söylemin negatifi bir söylem içinden sergilemiştir. Bu yüzden, *Yanık*

Saraylar, bu tez çalışmasında tamamlayıcı bir tablo ortaya çıkarılmasında önemli bir işleve sahiptir. Burak'ın kadınları için farklı imkânlar ve koşullar söz konusudur. Buradaki kadınlar, imgeselden simgesel düzene geçerken aksaklıklar yaşayan, bu geçiş süreci sekteye uğrayan çocukluklar yaşamışlardır. Her şeyleri yarım kalmıştır. Kendi ailelerinden koparılıp başka ailelere verilmiş olmaları; yabancısı oldukları bir düzenin ve kültürün içine bırakılmaları onları etkisiz kılar. Dolayısıyla bu durum farklı öznel deneyimler doğurur; farklı koşullar ve imkânlarda farklı bir mücadeleyi, farklı direniş stratejilerini ortaya çıkarır. Çalışmada ele alınan diğer kitaplardaki kadınlara göre, Burak'ın kadınları için arafın da arafı bir durum söz konusudur.

Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanında da simgesel düzenin; başka deyişle, toplumun dil ve anlam kodlarının öznenin inşasında oynadığı rol vurgulanır. Özlü, öznenin inşasında en önemli yılları kapsayan çocukluk dönemine odaklanmaktadır. Roman ilerledikçe çocuk karakterin yetişkinliğe uzanan yolculuğu da sergilenir. Metin, Lacancı psikanalitik teori doğrultusunda imgesel düzenden simgesele geçiş aşamasına dair pek çok şey söylediği gibi toplumsal düzen içerisinde bir kadının, kadın rolünün inşa edilmesine de bir örnek oluşturmaktadır. Dil ve anlam sistemleri dolayısıyla ana karakterin çocukluğundan itibaren nasıl şekillendiği görülür. Ana karakterin yaşadığı evde baskın karakterler baba ve babaannedir. Baba daha çok Cumhuriyet dönemi resmi ideolojisinden beslenen bir söylem içinden konuşurken babaanne Cumhuriyet öncesinden, Müslüman kültürden beslenen bir söylem içinden kendisini ifade eder. Baba ve babaanne karakteri evdeki düzenin sağlanmasında ve kendi görüşleri çerçevesinde benimsedikleri değerlerin muhafazasında başı çeken kişilerdir. Tez çalışmasında ele alınan diğer kitaplardaki erkekegemen geleneksel değerlerin taşınması ve aktarımı noktasında rol oynayan anneye yapılan vurgu Tezer Özlü'nün bu kitabında pek yer almaz. O daha çok bu rolü babaanne karakterine, Bunni'ye bırakır. Evde birlikte yaşadıkları büyükanne Bunni, eski kuşak kadın

stereotipidir. Kendi halinde sessiz bir kadındır. Cinsellikle alakası kalmamış, kendisini tamamen dini vecibelere vakfetmiştir. Bütün dünyası çamaşır bulaşık yıkamak, namaz kılmak, oruç tutmak ve Çarşamba Pazarı'na gitmekten ibaret olan, kaldı ki bunlardan fazlasını da istemeyen bir kadındır. Ana karakter çocukla aynı odayı paylaşırlar, çocuk onun namaz vakitlerine, "Allah!" ve "Rabbim!" nidalarına tanık olur. Yaşlı kadın, özellikle din ve Allah'la ilgili şakalar yapıldığında asabileşir, "Tövbe deyin, yanacaksınız" diye çıkarır. Sennur Sezer, ana karaktere kaçma duygusunu veren kişinin Bunni olduğu tespitinde bulunur. Bunni, evin en zor ve istenmeyen işlerini yapmaktadır. Altmış yaşına basmış olan oğlunun bile koruyuculuğunu üstlenmiştir (Sezer, 2014: 57). Sabahları dondurucu soğukta ilk olarak o kalkar, sobayı yakar, kahvaltıyı hazırlar, torunlarına banyo yaptırır. Ölen kocasından sonra hayatına hiç bir erkeği almamıştır. Obsesif bir biçimde, öldüğünde kendisi için yapılacak olan cenaze törenini düşünür. Sennur Sezer, Bunni karakterini, evde kalmaya yazgılıymışçasına yaşayan Türk kadını olarak yorumlar ve bu kadının ölümü tıpkı bir silah gibi, özlediği insanları görebilmek için kullandığını söyler. Ama Sezer'in en önemli tespiti, Tezer Özlü'nün karakterlerini hep bir "gitmek" isteğiyle doldurmasının arkasında yatan nedenin bu kadına benzememek olduğu yönündedir (2014: 57).

Çocukluğun Soğuk Geceleri'ndeki ana karakter, tüm bu aile bireylerinin formasyonundan fazla geçmeyerek, toplumun kalıp değerlerine pek de itibar etmeyerek ve aslında özne olarak inşa sürecini en çok kendisi belirleyerek kendisini ortaya koyar. Toplumun alışlageldik, sıradan bireylerinden biri olmadığını gösterir. Fakat, toplum nezdinde "farklı" olmanın, "normal" olmamanın sonuçlarının da ağır olduğu görülür. Karakter derin bir yalnızlığa sürüklenir. "Farklı" olmanın cezasını çeker. Özlü, okuruna, farklılıklara pek de izin vermeyen bir dünyada var olmanın çok zor bir uğraş olduğuna tanıklık ettirir. Öte yandan, karakterin toplumsal düzeni de aşan, bunların ötesinde daha başka varoluşsal sıkıntılarla boğuştuğunu da gösterir. Karakter, sadece var olmanın

kendisinin bile başlı başına bir mesele olduğunu düşünür ve bu meseleyi ancak gündelik hayatın rutinlerinden, basmakalıp yaşam biçimlerinden sıyrılıp daha fazla farklı coğrafya ve insan, insan hayatı görerek derinleştirebileceğine ve belki de "hakikat"e biraz daha yaklaşılabileceğine inanır. Gerçekten yaşadığını, var olduğunu hissetmek, kim olduğunu bulmak için yollara koyulur. Özlü, böylece, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nden dört yıl sonra yayımlanacak olan kitabı *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta yaratacağı *flanöz* karakterin de temellerini atmış olur. Edebiyatta, neredeyse tamamı erkek yazarlarca yaratılan "aylak adam" imgesini ters yüz eder; edebiyattaki aylaklık ve flanörlük kavrayışının değişmesi ve gelişmesi yönünde önemli bir "kahraman" yaratır. Aylaklık ve flanörlüğün öznesinin cinsiyetini erkek olmaktan çıkarır.

Son olarak, Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ına geçildiğindeyse, ana karakteri Nermin'in hayatının her evresinde kendini bulmak için verdiği çabaya tanık olunur. Nermin, kendini bulup, etkin bir özne olarak, siyasetin, ekonominin, kültürün ve toplumsala dair daha başka ne varsa hepsinin kesiştiği bir alana yerleşmek ister. Kendisine hiçbir işe yaramadığı, hiçbir değerinin ve öneminin olmadığı hissini yaşatıldığı bunaltıcı aile evinden dışarıya, sokağa bir patika açmanın çabası içindedir. Bu bir çeşit "meydan"a çıkıp halkın arasına karışma ve sonra da o halkın etkin figürlerinden biri konumuna gelme, halka yön veren isimlerden biri olma arzusudur. Nermin bu yolda ilk olarak çok sevdiği edebiyat aracılığıyla bir patika açmaya koyulur. Çoğunlukla yazarların bir araya gelip vakit geçirdiği mekânlara gitmeye başlar. Bu gittiği yerlerde şairlerle, yazarlarla sohbet eder. Onlara kendi yazdığı şiirleri okur. Fakat bir vakit sonra Nermin bu gittiği mekânlarda küçümsendiğini, istenmediğini anlar. Hayramı olduğu, büyük saygı duyduğu bu yazar ve şair adamların, ona aralarında bir yer açmayacaklarını fark eder. Edebiyatın bir erkek hâkimiyeti altında olduğunu gördükçe edebiyata olan inancını yitirir. Bir gün Lambo isimli meyhanede gördüğü muamele ve aldığı tepki onun için bardağı taşıran son damla olur. Nermin'e en çok saygı gösteren,

onun dostluğunu hiçbir erkek arkadaşına değişmeyeceğini söyleyen yazar R. R. ile Nermin arasında bir ilişki olduğuna dair söylenti çıkar. Mekânın müdavimi erkeklere göre, bir kadınla bir erkeğin dostane bir ilişki kurması, bir erkeğin bir kadınla edebiyat ve hayat üzerine sohbet etmesi mümkün değildir. Olsa olsa bu yazar adam, o kadını "garsoniyerine götürmüş" olabilir, aralarında cinsellikten başka bir bağ kurulması imkânsızdır. Kadının, yazarların vakit geçirdiği bu mekânlara gitme amacı sadece, erkekleri baştan çıkarmak olabilir. Nermin bu söylentileri duyduğunda çok sinirlenir, mekânın sahibi Mösyö Lambo ile aralarında şu diyalog geçer:

-Ayıp değil mi Mösyö Lambo, benim buraya erkek aramaya geldiğimi mi sanıyorlar?
-Eh, erkek bunlar, erkekler böyledir.
-Yani bana annenin dizinin dibinden ayrılma mı demek istiyor bu yobazlar, beni bir arkadaş olarak göremezler mi, ya da bir kız kardeş gibi?
-Olmaz bre kızım, nasıl olur, erkek bunlar, sen onların kız kardeşi değilsin ki!.. (Erbil, 2015: 47).

Nermin tüm bu tanıklıklarından ve hayalkırıklıklarından sonra bir gün arkadaşlarından birine, kinâyeli bir biçimde, şiir yazmayı erkeklere bıraktığını söyler. Nermin edebiyatta aradığı yeri edinemeyince, zaten ilgili olduğu devrimci harekete yeni tanıştığı Halûk aracılığıyla katılır. Halûk ona,"dava"larına dair kitaplar getirir, kimselere göstermeden, saklı gizli okumasını söyler. Halûk'un tutuklanmasıyla birlikte Nermin polis soruşturmasına alınacak kadar davanın içine girmiştir. Genç kadın, Halûk tutuklanınca, başka bir dava arkadaşı Ömer Abi'siyle Halûk arasında elçi görevi görmeye başlar. İki erkeğin, şifreli mesajlarını birbirlerine ulaştırır. Bu mesajlaşmadan hiçbir şey anlamaz Nermin, sorduğunda da onu muhatap alıp cevap vermezler. Ondan beklenen sadece "bacılık" yapması ve erkeklere yardımcı olmasıdır. Nermin yaptığı şeylerden bir mana çıkaramasa da kendisinden istenenleri yerine getirmeye devam eder:

Ben kimim, ne yapıyorum böyle, onlar ne yapıyorlar? "Beyaz karga yem istiyor"muş. İşin içyüzü ne, niye bana anlatmıyor? Acaba Moskova'yla ilişkileri var mı bunların? Ama olamaz... Moskova lafi polis uydurmasıdır. Kim bunlar?.. Kim olurlarsa olsunlar. Bana doğru geleni yapacağım. Onlardan olacağım ben de. Bizden öncekilere, ablalarımıza benzememek için her şeyi göze alacağım. (2015: 28).

Nermin, Halûk ile Ömer'in dışlayıcı ve küçümseyici tavrını görmezden gelip kararlı bir şekilde yolunda ilerler, hâlihazırdaki edilgen konumunun bir şekilde değişeceğine inanmaktadır. Bir sabah okula gittiğinde polisler tarafından yolu kesilir ve karakola gelmesi istenir: "Kendi kendime, 'Yürü be korkma, ne yaptın ki, işte bozuk düzeni yıkmak için adım atmaya başladım. Haydi, ileri, atıl ileri, sağ sol, sağ sol. Öldürseler konuşmayacaksın, öldürseler...'" (29). Nermin, erkeklere ait bu dünyada ne yapacağını bilmiyordur, bildiği ve gördüğü kadarıyla onları taklit eder, onlar gibi davranmaya çalışır. Öyle ki, ettiği küfürler de cinsiyetçi ve erildir: "Eşşoğlu eşekler, orospu çocukları, puştlar!.." (31). Ne var ki, göz altına alınıp dayak yemesine, toplum nezdinde bir kadına yakışmayacak şekilde utanç verici şeyler yapan birisi olarak anılmayı bile göze almasına rağmen, davaya bir türlü dâhil olamaz, öldürülmez. Halûk hapisten çıkar ve bir daha onun yüzüne bakmaz, çünkü ondan istenen o kadardır, o üstüne düşeni yapmıştır, gerisi onu ilgilendirmez. Bu dava erkeklerin davasıdır, o sadece bir "bacı" olarak, erkeklerce gerek görüldüğünde destek vermiştir.

Kitabın sonlarına doğru Nermin hayallerinin çok uzağına düşmüş biri olarak okur karşısına çıkar. Uzak bir yerleşim yerine, Taşlıtarla'da bir "gecekondu mahallesine" taşınmıştır. Burada siyaseten ve kültürel olarak zaman zaman ters düştüğü, tepki gördüğü insanlar vardır. Fakat o, mahalleliye örnek olmak, doğru yolda ilerlediğini göstermek için duruşundan taviz vermez. Mahalle sakinlerinin alışık olmadığı hal ve tavırlar sergiler. Bunu biraz da onları dönüştürmek için inatla sürdürür. Mahallenin kadınlarını yönlendirmeye çalışır. Elmas Şahin, her ne kadar başarısız olsa da Nermin'in, ziyaretine gelen gecekondu kadınları özgürlükleri için yönlendirmeye çalışmasını feminist bir eylem biçimi olarak yorumlar. Şahin'e göre Nermin'in yaptığı şey, siyasi bir mücadele içinde feminist bir düşüncüyü de uygulama çabasıdır (Şahin, 2015: 58). Nermin romanın finalinde, kendini yeniden devrimci mücadeleye adamaya

ve bu mücadeleyi halka anlatmaya karar verir. Halkla daha da iç içe olabileceği bir yere taşınmak için yollara koyulur. Bu final bölümünde dikkat çeken bir nokta, Nermin'in hikâyesinin artık kendi ağzından anlatılmıyor oluşudur. Tanrı anlatıcı ilk kez ortaya çıkar ve onu "Bayan Nermin" diye anlatmaya başlar. Nermin, metnin başından itibaren annesinin hayatından, ona benzememek için kaçmıştır. Fakat o da en sonunda annesiyle aynı kaderi paylaşmıştır. Evden kurtulmak için çareyi bir erkekle evlenmekte bulmuştur. Aslında bunun geçici, formalite evliliği olması gerekirken Nermin ve kocası birlikte uzun yıllar geçirip sıradan evli çiftlere dönüşmüşlerdir. Dolayısıyla, Nermin en başta kaçtığı o hayata teslim olmuştur. Devrimci mücadeleye de tam anlamıyla dahil olamamıştır, ne halkı anlayabilmiş ne de halka "sol dava"yı anlatabilmiştir. Kendini gerçekleştirememiş, eklektik, yarım bir özne olmuştur. Bunun en büyük göstergesi, tıpkı annesi gibi bir mutsuzluğun içine saplanmış olması ve artık kendi hikâyesinin sesi olamamasıdır. Nermin bu tuhaf düzende kendini gerçekleştirememiş tuhaf bir kadına dönüşmüştür. Yine de, kitabın en sonunda Nermin'in hâlâ pes etmediği, mücadeleye devam ettiği, bu amaçla yollara koyulduğu görülür.

Yukarıda eserler tek tek ele alınırken görüldüğü gibi, klişe kadın temsillerine yer verilmediğini net bir şekilde söylemek mümkündür. Bu eserlerdeki kadın karakterler, eril ana akım edebiyat metinlerinde ortaya koyulan, nesneleştirilmiş, edilgen, basmakalıp kadın stereotiplerinden farklı bir yere sahiptirler. Başarılı olsunlar ya da olmasınlar, kendi hayatlarının kontrolünü başkasına bırakmamakta kararlı, toplumsal olana müdahale etme noktasında irade ortaya koyabilen kadınlardır. Bu eserlerin yazarlarından hiçbiri, erkek yazarlarca inşa edilmiş "melek" ve "canavar" imgeleriyle birlikte edilgen, mazoşist, fedakâr kadın imgelerine başvuramazlar. Kadın yazarların çoğunun yazınsal gelenekten yoksun bir şekilde ortaya çıktığı bu dönemde, erkekegemen edebiyat dünyasında kendilerini kabul ettirmek, var olabilmek için, erkeklerce yaratılmış kadın imgelerini kitaplarında yeniden yaratmazlar. Bu imgelere

ancak, ya kinaye yapmak amacıyla başvururlar ya da yaratılan kurmaca evren içinde karakterlerinin kendilerini gerçekleştirme yolundaki engellere karşı bir savunma mekanizması geliştirmeleri için yer verirler.

Analiz edilen sekiz eserde de, ana akım tarih anlatısını şekillendiren figürlerin erkekler olduğu hatırlatılmıştır. Bu sekiz eserin hepsinde sanki, arka planda bir televizyon açılmışçasına tarih sahnesinde rol oynayan erkekler yer alır. Tüm yazarlar, bu televizyon ekranında akan görüntüleri arka fonda tutarken asıl hikâyeye, başka deyişle kadınların hikâyelerine odaklanırlar. Resmi tarihi geri planda tutarlarken, bu anlatının isimlerini bile anmadığı, dışladığı kadınların gündelik hayatlarını detaylı bir biçimde sergilerler.

Toplumsal tarihle kişisel tarihin iç içe geçtiği ve aslında böylesine geniş kapsamlı bir anlatım sayesinde karakterlerin de tüm bu toplumsal süreçler içerisinde özne olarak nasıl inşa edildikleri görülür. Karakterler bir yandan iktidara tabiiyetleriyle de ele alınırlarken, bir yandan da aslında bu tabiiyetin tek taraflı olmadığı, onların bu ilişkide ortaya koydukları direniş biçimleriyle etkin birer özne oldukları gösterilir. Diğer taraftan, bu denli kapsamlı bir anlatım ana karakterler dışındaki, ataerkil toplumla meselesi olmayan, ataerkil toplum düzenine ve değerlerine olumsuz anlamlar yüklemeyen kadınların perspektiflerini de görmek açısından önemlidir. Özellikle, ana karakterlerin annelerinin düzenle meselelerinin olmayışı, hatta bu düzenin devamlılığın ve değerlerinin aktarımının sağlanmasında yüklendikleri görev, farklı öznelliklerin görülmesini sağlar. Bir annenin, evin dışında elde edemeyeceği güç ve iktidarı kızı üzerinden sağlamaya çalışması o anne açısından bir artı değer olabilmektedir. Kızı üzerinden kendine bir misyon yükleyerek, bir şeyler yaptığına inanarak kendini daha iyi hissedebilmektedir. Böylece, tüm bu eserler farklı ya da benzer kadınlık durumlarının, öznelliklerin belgeleri olurlar; kadın tarihi için bilgi üretirler. Başak Tuğ, tarih

yazımının ve tarih disiplininin çıkış noktaları itibariyle eril iktidarın bir ürünü olduğu yorumunu yapar. Erkek yazarlar, sözlü geleneğin yazıya aktarılması aşamasında etkinleşmişlerdir; kimlerin ve nelerin hikâyelerinin anlatılacağını ilk belirleyenler de onlar olmuşlardır. Bu nedenle Tuğ'a göre, yıllarca tarih, eril iktidarların eril bilgisini üretmiştir (Tuğ, 2016: 33). Tam bu noktada, *bildungsroman* bahsiyle de birleştirerek belki şu soru sorulabilir: Eril bilgi üretiliyorsa neden dişil bilgi de üretilmesin? Tezde ele alınan eserlerde bu dişil bilgiye ulaşılabileceğinin mümkünlülüğü görülebilmektedir.

4. Cinselliğe Yapılan Vurgu

Cinsellik, ataerkil toplumun yarattığı kadın ile erkek arasındaki eşitsizliklerin meşrulaştırılmasında, toplumsal düzenin inşası ve devamlılığı noktasında başvurulan en önemli konu başlıklarından birisidir. Kadın cinselliği, eril zihniyet dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerinin kadının aleyhine bir şekilde işleminde araç olarak kullanılmaktadır. Siyasetin, özellikle de muhafazakâr siyasi iktidarların politika üretme araçlarından biridir. Türkiye gibi, Müslüman nüfusun ağırlık kazandığı pek çok ülkede koca bir toplumun tüm namus ve ahlak anlayışının ve bunların şekillendirdiği dil kodlarının kadın cinselliğine dayandırılması gibi son derece ürkütücü bir gerçek de ortadadır.

Erkekegemen toplum düzeninin devamlılığı açısından büyük önem atfedilen aile kurumunun da "kutsal" konumu yine kadın cinselliği üzerinden sağlanmaktadır. Kavramsal-kuramsal çerçevenin ele alındığı bölümde Ayşe Gül Altınay ve Deniz Kandiyoti'nin kadınların cinselliğinin toplu denetim altında olduğu yönündeki düşüncelerine yer verilmişti. Kandiyoti'ye göre, başta anne-babalar olmak üzere, kardeşler, yakın ve uzak akrabalar ve bunların yanı sıra komşular bile kızların regl

olduktan sonra davranışlarını takip etmeye başlarlar ve cinselliklerini denetleme işinin kendilerine ait olmadığı düşüncesi, bu genç kadınların zihinlerine güçlü bir biçimde işlenir. Kandiyoti, bu toplu denetimin sebeplerini kadının cinsel iffetiyle ailenin şerefi arasında kurulan bağa dayandırmaktadır (Kandiyoti, 1997: 80-81). Benzeri şekilde, Ayşe Gül Altınay da, eril zihniyet yapısının kadınların cinselliğini bastırırken erkeklerinkini de kışkırttığından söz etmiştir. Bu durumun, kadınlar ve erkekler arasında iki uçlu bir cinsellik anlayışını doğurduğunu söylemiş; kadınlar için bekâretin kaybedilmesi bir utanç kaynağı iken bunun tam tersine erkekler için bekâretin kaybedilmemesini bir eksiklik ve utanç sebebi olarak yorumlamıştır (Altınay, 2016: 323-324). Her iki yazarın da düşüncelerinden çıkan ortak nokta: Toplumsal cinsiyet farklılaşmasında cinselliğin temel rol oynuyor oluşu, kadınların cinselliğinin yaşamlarının her alanına sirayet edecek şekilde denetim altında tutuluyor olması ve bu denetimin erkekler üzerinde uygulansa da kadınlarinkinden tam tersi anlamlar ve sonuçlar doğurduğu yönündedir. Çalışmanın bu ayağında, seçilen sekiz eserde, kadın cinselliğinin nasıl işlendiğine, toplumsal denetimin kadın karakterler üzerinden ne kadar ve ne şekilde ele alındığına, "bekâret" in kadınlar ve erkekler üzerinde farklı denetim biçimlerine dönüşüyor oluşunun hikâye evrenlerine yansımalarına, kadın karakterlerin cinsellikleri üzerinden nasıl tanımlandıklarına; daha da önemlisi, baş kadın karakterlerin cinselliğe yaklaşımına, başka deyişle cinselliğe yükledikleri anlamlara odaklanılıp farklı öznel cinsellik deneyimlerine ne kadar yer verildiğine bakılacaktır.

Bu doğrultuda ilk olarak, kadın cinselliği üzerindeki denetimin en ön plana çıkan temalardan biri olarak işlendiği metin, *Tuhaf Bir Kadın*'la başlamak yerinde bir tercih olacaktır. Leylâ Erbil, *Tuhaf Bir Kadın*'daki ana karakteri Nermin üzerinden kadın cinselliğinin toplum tarafından din kisvesi altında kadınların baskılanması amacıyla nasıl kullanıldığını gözler önüne serer. Sosyal çevresinde pek çok erkek olmasına rağmen Nermin, onların hiçbirleriyle sağlıklı bir ilişki kuramaz. Annesinin ona dinle ilgili

söylediği dogmatik laflar, bekâretin korunmasına dair sürekli olarak tekrar ettiği korkutucu sözler, bilinçaltına yerleşmiştir. Tüm bunlar zaman zaman yüzeye çıkararak onu rahatsız etmekte ve dengesini bozmaktadır. Aslında, annesinin söylediği hiçbir şeye önem vermiyor gibi görünür -ki aslında gerçekten önemsemedi- ama pratikte işler umduğu gibi yürümez. Bu, öylesi yoğun ve sürekli tekrar eden bir baskıdır ki, genç kadının üzerinde düzeltmesi zor bir tahribat yaratır, onun "normal" bir şekilde hayatına devam etmesinin önüne geçer. İster istemez, dinin günlük hayattaki hegemonyasıyla, annesi aracılığıyla sık sık yüzleşmek zorunda kalır. "Zar Bekçisi Hanım" dediği annesi, rüyalarında bile peşini bırakmıyordur. Bir rüyasında arkadaşı Bedri'yle sokakta yürümekteyken birden ortalık karışır, Bedri de dâhil etraftaki herkes kaçıp gider, Nermin sokakta yalnız kalır. Korkuyla annesine seslendiğinde, elinde beyaz bir oturla annesinin kendisine doğru koştuğunu görür: "Annem oturağı sürüyor altına ve 'Tövbe et, tövbe istiğfar et, günaha girmişsin, söyle ne yaptın, söyle kız mısın?' diyor. 'Kızım anneciğim, hiçbir şey yapmadık,' diyorum." (Erbil, 2015: 25).

Öte yandan, *Tuhaf Bir Kadın*'da tabulaştırılan bekâret ve regl dönemi metnin çeşitli yerlerinde tekrar eden bir motif olarak kullanılır. Erbil, *leitmotiv* gibi kullandığı regl kanıyla aslında okuru daha fazla karşılaştırır, böylece toplum tarafından "hasta olmak" gibi kullanımlarla anormalleştirilen ve iğrenç bir şeymiş gibi hakkında konuşulması bile neredeyse yasaklanan regl döneminin normallliğini hatırlatır. Tabu veya "ayıp bir şey" olmaktan çıkarır, görünür kılar. Kitabın, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından yapılan sonuncu ve güncel baskısının kapak rengine kırmızının tercih edilmesi tekrar eden bu "kan" motifini tamamlayan bir unsur olmuştur.

Nermin'in bir sahnede "Belki de şu bizim zar parçasını ona armağan ederim" (2015: 37) sözleri de ülke meselesi haline getirilen kadınların bekâretini önemsizleştirdiğinin bir örneğidir. Annesinin âdeta Nermin'in kızlığının bekçiliğini yapmasına ve sadece evlenirse kızlığının bozulabileceği yönündeki saplantısının

Nermin'in bilinçaltında yarattığı tahribata rağmen, Nermin'in bu sahnede sarf ettiği sözler önemlidir. Buradaki mizahi ton da yapılan önemsizleştirmeyi pekiştirir, etkisini artırır. Deniz Kandiyoti, Müslüman ülkelerde kadın olmaya dair çalışmalar yapan, Faslı feminist yazar Fatima Mernissi'nin Müslüman toplumlarda kadınlığa yüklenen anlamın çok kontrolsüz ve tehlikeli olduğu yönündeki sözlerini hatırlatır (Kandiyoti, 1997: 81). Mernissi'nin bu düşüncelerinden hareketle Nermin ve Nermin gibi kadınların gördüğü bu baskı, onların cinselliklerine atfedilen bu ölçsüz önem, onları sürekli baş etmek zorunda oldukları bir suçluluk ve utanç duygusuna itmektir. Bu o kadar güçlü bir çepeçevrelemedir ki kadınlar neredeyse attıkları her adımda bunun ağır yükünü ve korkusunu taşırlar. Örneğin, Nermin polis sorgusundayken eğer ki tecavüze uğrayıp da bekâretini kaybederse annesine ne hesap vereceğinin derdine düşer.

Kitaptaki cinsellik bahsinde değinilmesi gereken son ve önemli noktalardan birisi de ana karakter Nermin'in annesinin ve annesi gibi erkekegemen zihniyete teslim olmuş pek çok kadının aksine bu gibi konularda kadın dayanışması içerisine girmeyi tercih etmesidir. Yakın arkadaşı Meral'le gerçekleştirdikleri bir sohbet esnasında, Meral ona bakire olmadığını itiraf eder. Üstelik bekâretini kaybettiği kişi ağabeyi Bedri'dir. Meral'in anlatımından ağabeyinin kendisine tecavüz etmediği, seks yapmayı asıl Meral'in istediği anlaşılır. Meral tüm bunları kendinden öğrenerek ve utanarak anlatır. Nermin, Meral'in utancını hafifletmek ve arkadaşına kendisini daha iyi hissettirmek için, etraflarında dolanıp "Abla göstereyim göstereyim," diye bağırarak erkeklere, eteğini kaldırıp külotunu aralayarak cinsel organını gösterir. Fakat Nermin'in amaçladığı kadın dayanışmasını Meral anlamaz ve Nermin'e "Utanmıyor musun?" diye bağırır. Nermin "Utanmıyorum," diye karşılık verir, asıl utanması gerekenin kendisi olmadığından emindir. Meral ise bu bilincin çok uzağındadır.

Tuhaf Bir Kadın'da olduğu gibi cinselliği üzerindeki ağır baskı ve denetim yüzünden tüm hayatı etkilenen, sağlıklı ilişkiler yaşayamayan bir başka kadın örneği de

Yürüme'te yer alır. Sevgi Soysal, *Yürüme*'te kadınların karşısına tabu olarak koyulan cinselliği işlerken, aynı zamanda tamamlayıcı bir şekilde, erkeklerin ilk cinsel deneyimlerinin de toplumsal baskı tarafından ne denli travmatik bir hale dönüştürüldüğünü gösterir. Soysal, hem Elâ karakterinin hem de Memet karakterinin çocukluklarından yetişkinliklerine kadar uzanan hikâyelerinde cinselliğin toplumdaki yeri üzerine giderken, kız çocukları ile oğlan çocuklarının cinselliklerine dair toplumun takındığı ikiyüzlü tavrı, cinsiyetlere gösterilen çifte standardı da sergiler. Ömer Türkeş, birbirinden uzakta ve birbirlerinden habersiz büyüyen, çocukluktan ilk gençlik çağlarına adım atan Elâ ve Memet'in cinselliği keşfe çıktıklarını söyler. Kulaktan dolma yarım yamalak bilgilerine, filmler, dönemin popüler magazin dergileri ve arkadaşlarının anlattıkları eşlik eder. Türkeş'e göre, orta sınıf ahlakçılığı ile iğdiş edilen genç kız cinselliği Elâ karakterinin gözünden aktarılırken; Memet için de cinsellik, korku ve merak anlamlarına gelmektedir. Memet, çoğu genç erkek gibi ilk deneyimini bir genelevde yaşamıştır ve bu deneyim de genç adamın ilerleyen hayatını etkileyecek denli kötü geçmiştir (Türkeş, 2014: 7). Elâ cephesinde de işler benzeri şekilde cereyan etmektedir, fakat Elâ tüm bunları bir kadın olmanın kişiye yüklediği fazladan zorluklarla deneyimler.

Elâ'nın hikâye hattına, okuldaki oğlanlarla kızlar arasındaki ilişkiyle başlanır. Oğlanlar kızları sözlü olarak taciz ederler. Kızlar, oğlanlar tarafından utandırılır, alay konusu haline getirilirler. Romanın diğer ucundaysa, Memet ve arkadaşı Rıfat arasında geçen diyalog yer alır. Memet, hiç gitmediği, hakkında doğru dürüst bilgi sahibi olmadığı genelev konusunda arkadaşına ahkâm kesiyordur. Çevresinde sözünü geçirebildiği az insandan biri olan Rıfat'a geneleve gidişini abartarak anlatır ve erkeklik krizini bu yalanla bastırmaya, erkeklik gururunu onarmaya çalışır. Memet'in başarısız olduğu ilk cinsel girişiminde Elâ'nınkine nazaran başka şeyler vardır. Memet, henüz seks yapmadığı için eksiktir; Elâ ise seksten kaçınması gerektiği için tüm cinsel hayatını

etkileyecek denli hasar görmüştür. Toplumsal değerler kız çocukları ve oğlan çocukları üzerinde farklı şekillerde işlemektedir; öte yandan, sonuç olarak her ikisini de olumsuz etkilemekte ve onları bir nevi kastre etmektedir.

Soysal, çocukların ahlaki eğitiminin, çocukların kendi aralarındaki hiyerarşik düzenin belirlenmesinde baskın unsur olarak yerini aldığını da gösterir. Elâ'nın arkadaşlarından biri olan Şükran, ergenliğe yeni adım atmaktadır. Fiziksel olarak yaşadığı değişiklikler fark edilmeye başlanır. Özellikle, ailesinden Şükran'a, artık çocukluktan çıktığı için oturup kalkmasına dikkat etmesi gerektiği yönünde telkinler gelmeye başlamıştır. Şükran da ailesinden gördüklerini arkadaşlarına uygular. Kız arkadaşlarının oturup kalkmasına, açılan eteklerine söylenir; onların davranışlarını ve sözlerini kınar. Çocuklar arasında arkadaşlık edilecekler ve edilmeyecekler belirlenir; kimler iyi aile çocuğudur, kimler değildir, buna göre arkadaş ilişkileri şekillendirilir. Çocukların oyun alanında kendiliğinden gelişen bu düzen, ataerkil toplum düzeninin küçük bir paradisi gibidir. Çocuklar ailelerinden öğrendiklerini oyun alanında uygularlar; başka deyişle, büyüklerinden ne görürlerse onu yaparlar.

Kitabın ilerleyen kısımlarında toplumsal ve ailevi baskılardan dolayı kız çocuklarının ilk cinselliklerini birbirleriyle deneyimledikleri de görülmektedir. Elâ ve Şenel'in öpüşüp yatağa uzandığı, birbirlerine sürtündükleri bir sahne yer alır. Elâ ilk defa böyle bir şey yapıyordur, aslında tam olarak ne yaptığını da bilmiyordur. Şenel onun üzerine uzanmış sürtünerek tatmin olurken, o aklında annesinin onu sürekli tembihleyen imgesiyle korku içinde yaptıklarına bir anlam vermeye çalışıyordu. Elâ'nın suçlulukla örülü merakına ve tedirginliğine inat Şenel ise tam tersi son derece rahattır ve yaptıkları şeyden zevk almaya bakıyordu. Elâ yaptıkları şeyi "doktorculuk" oyunu olarak adlandırır. Çocuklara cinsel uyanışlarından evvel ne aile içinde ne de okulda doğru düzgün bir cinsel bilgilendirme yapılmadığından ve cinsellikle alakalı her

şey ayıplandığından ve yasaklandığından çocuklar kulaktan dolma bilgileriyle, çocukça isimler taktıkları bir cinsel deneyim yaşamaya çalışırlar:

Doktorculuk oynarken anasını kollamaktan oyunun tadını çıkaramadığı, Şenel'den tiksindiği için mi? Niçin bütün anaların yasakları Tanrı'nın yasakları gibi kesin değil? Değişik yasaklar, değişik aile kızları. Anasının "sokak kızı" diye dudak büktüğü kızlar "aile kızları"nı biliyorlar mı, onların yasaklarını, aile yasaklarını? (Soysal, 2014: 39).

Öte yandan Soysal, okurlarına, çocuk yaşlarda edinilen, aileler tarafından çocukların zihinlerine işlenen önyargıları, basmakalıp düşünceleri de gösterir. Çocukken "sokak kızı" diye damgalanan kişilerin ilerleyen yıllarda "ahlaksız kadın" vb. yakıştırmalarla toplum tarafından ötekileştirilen kadınlara nasıl dönüştürüldüğünü de anlatır. Elâ'nın evinde ataerkil bir aile yapısı hâkimdir. Kadınların dünya görüşü, söylemleri hep bu ataerkil yapıyla şekillenmiştir. Mesela, evin kadınlarından birisi, "Baba ocağı görmemiş kızıdan hanım çıkmaz" der (2014: 50). Eril zihniyet yapısına sahip evin kadınları, onaylamadıkları davranışlar karşısında birbirlerine sözlü şiddette bulunmaktan hiç kaçınmazlar. Kendileri gibi olmayan ya da düşünmeyenleri kolayca kınayıp, dışlarlar. Ailenin kadınlarının Elâ'ya verdikleri öğütler de dikkat çekicidir. Elâ, mahalleden sevdiği oğlanla Aya Yorgi denilen yere gitmeyi planlarken Sabiha Hanım duruma müdahale eder:

- Kendini bilen bir kız Rum oğlanlarıyla çama çıkmaz. Kısmet bir altın toptur, bir tepersen bir daha gelmez. Ayol bütün Ada koca bekleyen kızlarla doluyken, sen cebi delik Rum oğlanıyla çama çıkarsan, parlak parlak kısmetler bütün o koca bekleyen kızları almasalar da, seni hiç almazlar. [...] İyi yetişmiş erkek kardeşi olan iyi aile kızlarıyla dostluk kuracaksın. (52).

Ailesinden duyduğu bu sözlerden istemese de etkilenir Elâ. Bu hem söylemine hem de tavırlarına yansır. Farkında olmadan kendisine tembihlenenleri içselleştirmiştir. Erkek arkadaşı Aleko'yla tepede vakit geçirdikten sonra eve döndüğünde babasının öldüğü haberini alır; bir kez daha farkında olmadan içselleştirdiği düşünceler ayyuka

çıkar: babasının ölüm sebebinin Aleko'yla öpüşmesi olduğunu, günah işlediklerini zanneder. Başka bir sahnede de regl kanamasının gecikmesinden dolayı Aleko'yla öpüşmelerinden hamile kaldığını düşünür. Aslında Elâ, ne öpüşerek babasını öldürdüğüne ne de öpüşmeyle hamile kalınacağına inanır; üzerindeki baskının şiddeti sağlıklı düşünememesine, irrasyonel fikirlere kapılmasına sebep olur.

Romanın ilerleyen kısımlarında çocuklar artık büyürler. Elâ, üniversitedeyken hiçbir erkekle birlikte olmaz, daha doğrusu olamaz. Sonunda Elâ, artık bu duruma bir son vermek, cinselliğe dair sorularına bir yanıt bulmak için toplumun izin verdiği biçimde cinselliği evlilik kurumu bünyesinde yaşama yoluna gider ve Hakkı adında sıradan bir adamla evlenir. Elâ açısından bu bir çeşit formalite evliliğidir, içinde Hakkı'ya karşı ne arzu ne de sevgi vardır. Bunu sırf, yıllardır cinselliğe dair üstünkörü bildiklerini sınamak, somutlaştırmak, eksikliğini gidermek ve toplum nezdinde yarım bir kadın olmaktan kurtulmak için yapar. Görev icabı sevişmeler, özenle seçilmiş mobilyalar, akraba ağırlamaları, kabul günleri, *titiz bir ev kadını gibi görünmeler, yuvayı yapan dişi kuştur numaraları, ovulan lavabolar, tencere karaları, uysal gelin bakışları, kaynanaların öpülen elleri* gibi ortalama evlilik öğeleriyle örülü bir hayat yaşamaya başlar: "Kim zorladı beni? Bir haftadır, aralıksız Hakkı'yla yatmaya kim zorluyor beni? Her şey bilerek ve karşılığını ödeyerek. Nikâh-Hilton-yatak." (84). Bu ortalama ve sıkıcı hayatın olmazsa olmazı hamilelikle de tanışır Elâ. Bu hayatı yaşayan pek çok hemcinsi gibi hamile kalır; bir sahnede doğum yapmak için yattığı hastanede başındaki hastane çalışanlarının sohbetini dinlemektedir. Çalışanlardan biri gidecekleri bir filmin hikâyesini özetler: Sevgi Soysal, hastane çalışanlarının ağzından romanın bir köşesine sıkıştırdığı bu klişe melodram aracılığıyla "kötü yola düşen kadın" tiplemesinin sonunda kadına kesilen cezayı, bu cezanın ölüm oluşunu gösterir. Başka deyişle, klasik anlatılardaki bu kadın stereotiplerine ve onlara biçilen kadere -daha önce de *Tante Rosa*'da yaptığı gibi- gönderme yapar. Tüm bu, "ahlaksız, kötü yola düşen

kadın" hikâyeleriyle geçen hastane günlerinin ardından Elâ nihayet doğurur. Doğum yaptıktan sonra büyük bir mutluluk yaşar, içinde derin bir huzur hisseder. Ne var ki, bu sevinç de huzur da pek uzun sürmez; yavaş yavaş odaya nazarlıklarla-çiçeklerle birlikte geçmiş olsuna, hayırlı olsun demeye gelenler dolur. İçindeki sevinç, yerini katlanma duygusuna bırakır. Başında birikenler ona annelikle birlikte üzerine yüklenen diğer görevlerini peş peşe hatırlatırlar. Sadece bunlarla da yetinmezler; ona artık çoluk çocuk sahibi olduğu, ayağını denk alması gerektiği, çocuklu yuvanın yıkılmayacağı, bir çocuğun annesi ve babasıyla birlikte büyümesi gerektiği yönünde telkinlerde bulunurlar. Kısacası, toplumsal denetim Elâ'nın peşini burada da bırakmaz.

Elâ bir süre daha evliliğini, eş ve anne olma yükümlülüklerini yerine getirmeye devam etse de üzerindeki bu denetimi kırmak ister. Bir gün kocasını üniversiteden eski sevgilisi Bülent'le aldatır. Bülent'le yatmasının sebebi cinsel istek değildir, Elâ her daim bir düşünceyle sürüklenircesine hareket etmeye başlamıştır. Zaten arzu, istek gibi duygular henüz doğmaya başlamışken, çocukluk ve ergenlik yıllarında ailesince ve toplum tarafından öldürülmüştür, yetişme şekli onu böylesi bir hissizliğe sürüklemiştir. Bülent'le sevişmiş olmasını da aldatmak olarak adlandırmaz çünkü yıllar önce aslında, Hakkı'yla evlenerek kendisini aldattığına inanır:

Sakınacağı, gizleyeceği ne vardı? Niçin aldatmıştı Hakkı'yı? Hakkı'yla niçin yattıysa aynı nedenlerden işte. Kendini aldattığı için, yıllarca sadece kendini. İstemedi, nasıl yaşadıysa Hakkı'yla yıllarca, öyle işte yatmıştı Bülent'le de. (104).

Elâ'nın bu cinsel deneyiminin arkasında kural dışı bir şey yapma isteğinin yattığı da söylenebilir. Bir yandan, bu onun için hem farklı bir cinsel deneyimdir hem de toplumun uygun gördüğü şekilde gerçekleştirilmediği için özgürleştirici bir anlam taşır. Elâ tüm bu deneyimlediklerinin ardından, her şeyi bırakıp kendi başına yaşamaya başladıktan sonra bir gün yolu Memet'le kesişir. Bu kesişen yoldan bir aşk doğar. İkili,

sevgili olduktan sonra doyurucu bir cinsel ilişki yaşayabiliyor gibi görünür ama aslında durum sadece Memet açısından böyledir. Elâ için aynı şey söylenemez. Hakkı'yı aldatıp terk etmesi, Memet'le birlikte yaşaması çevresindeki insanları rahatsız etmiştir. Onların Elâ'ya karşı olumsuz tutumlarını pekiştirmiştir. Elâ üstündeki baskıyı yoğun biçimde hisseder. Öyle ki, arkadaşları uzunca zaman onu hiç arayıp sormadıktan sonra evine geldiklerinde artık dayanamaz, insanların ikiyüzlülüğüne tahammül edemez ve haykırır içindikileri:

Belki yalnız bırakılınca sürter burnum, tahtaya tek başına kaldırılmış, cezaya kaldırılmış ya da anası tarafından kilere kapatılmış bir çocuk gibi, bir süre sonra bir daha yapmamaya söz vererek aranıza katılayım diye değil mi? Ama sonra, suçumu kabullenmek yerine sürdürdüğümü görünce, merakınız dışarda koyamaz sizi, kapımı çalar burnunuzu içeri sokarsınız, [...] (127-128).

Elâ toplumun cinsellik söz konusu olduğunda kadın ve erkeğe uyguladığı çifte standarta isyan eder. Eğer Hakkı'dan boşanıp da Memet'le birlikte yaşamasaydı, tam tersine Hakkı onu terk etseydi, herkesin ona şefkatle yaklaşacağını içten içe biliyordur. Eğer terk edilseydi herkesin gözüne çok acınası, çok anlaşılabilir görüneceğini ve aslında etrafındaki insanların onun acısından gizli bir tat alacaklarını düşünür. Terk edilmesinin geçerli bir sebebinin olduğuna, kocasına yetemediğine inanacaklardır. Fakat Elâ artık, içinde biriktirdiklerini-düşüncelerini, nasıl olsa insanların değişmeyeceğini bildiğinden dışarıya yansıtmamayı tercih eder. Ömer Türkeş, doğalarına yabancılaşarak büyüyen, toplumla çatışan, kimliklerini arayan, hayatı sorgulayan bir kadın ve erkeğin bu hikâyesinde Elâ'nın arayışının daha yakıcı olduğuna dikkat çeker. Elâ, kendisine ve etrafını çevreleyen dış dünyaya bakarken kocası Hakkı'dan, Bülent'ten ya da Memet'ten daha ötede, varoluşsal meselelerle daha iç içedir. Türkeş'e göre, Sevgi Soysal, her ne kadar Memet üzerinden bir erkeğin büyüme sıkıntılarını göz ardı etmese de, Memet için konulan yasakların Elâ'ya konulanlar kadar acımasız ve dışlayıcı olmadığını altını çizmektedir. Elâ, romanın sonuna kadar hatalarını hep bir suçluluk duygusuyla karşılar,

cinselliğiyle bir türlü barışamaz. Erkeklerle olan ilişkisi hep çocukluğunda ona verilen terbiyeyle ilişkili olarak suç kavramı üzerinden şekillenmiştir. Memet'le doyumlu bir cinselliğe kavuştuğunda bile zihnini meşgul eden sorulardan kurtulamaz (Türkeş, 2014: 8). Romanın sonunda Elâ da tıpkı *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin'in yaptığı gibi içindeki dolduramadığı boşlukla yola çıkar, yürür.

Elâ'nın içindeki dolduramadığı boşluk, kendi cinselliğine yabancılaşması ve bu yabancılığı aşmak için evliyken başka bir erkekle yatmış olması *Ölmeye Yatmak*'taki ana karakter Aysel'de de tekrar eden bir durumdur. Adalet Ağaoğlu'nun, *Ölmeye Yatmak*'ında yine kadın cinselliğinin, toplumsal bir baskı mekanizması olarak kullanılışının önemli bir örneğiyle karşılaşılır ve yine, bu baskı mekanizmasının simgesi haline gelmiş olan kadın bekâretinin, metnin pek çok kısmında tekrarlanan bir unsur olarak yerini aldığı görülür. Aysel, Cumhuriyet öncesi Türkiye'si'nin, kadını neredeyse tamamıyla itibarsızlaştıran, toplumsala dair her şeyden uzaklaştıran İslamcı anlayışından kurtuluşun müjdelendiği bir dönemin çocuğudur. Ne var ki, bir kurtuluştan bahsedilebilirken bunun kadınlara gerçek anlamda bir özgürlük getirdiği söylenemez. Aysel, hızlı modernleşme sürecinde, hayatın her alanına sirayet etmesi amaçlanan ilke ve inkılaplar doğrultusunda, kendilerine biçilen kadınlık rollerine uyma gayesi ve o dönemin ilerleme ülküsünün yarattığı halet-i ruhiye ile, kendine ve kadınlığına dair etraflıca düşünmeden, hep hedeflenen modern Türk kadını imgesi doğrultusunda çalışmıştır. Nelere ilgi duyduğunu, tutkularının neler olduğunu keşfedememiştir. Durup da keşfetmeye vakit bulamamıştır. Romanın bir noktasında, öğrencisi Engin'le sevişmesinin asıl sebeplerinden birisi de bunları keşfetmek, sınırlarını görmek, gidebildiği yere kadar gitmektir. Belki de amacı kendisine ulaşabilmek, kendisini tanıyabilmektir. Bu durumu, Aysel bir noktada şu şekilde ifade eder: "Daha kendimi senin yardımınla tanıyorum. Kişi kendini bilmeden neyi bilebilir ki?" (Ağaoğlu, 2019: 397).

Aysel karakteri, kendisine dair her şeye yabancı kalmıştır; zihinsel ve ruhsal olarak kendisine yabancı olduğu gibi bedenini de tanımaz. Bedeniyle arasına aşılması güç bir mesafe koymuştur: "Aynanın önünde soyunmaya hâlâ cesaretim yok. Koridora çıkıp orada soyundum. Sonra, alacakaranlık bir banyoda kendimi düşün altına attım." (2019: 198). Kadın bedeninin mahrem oluşu kız çocuklarının zihnine öyle bir işlenmiştir ki bu sakınma hali hayatlarının her döneminde devam etmektedir; nitekim Aysel de bu içselleştirdiği düşüncelerden yetişkin bir kadın olduğunda bile kurtulamaz. Kadın cinselliğinin baskı aracına dönüştürülmesinin ve bunun üzerine inşa edilmiş namus anlayışının kimi zaman en çok da kadınlar tarafından kullanıldığının başka bir örneği de *Ölmeye Yatmak*'ta görülür. Aysel'in annesi Fitnat Hanım kızının bekâretini çok önemser. Bir gün Aysel, ailesinin baskılarından bıkip yanlarından kaçarak Nâzım Hikmet'in tutuklu kaldığı cezaevine gider. Hayatının en büyük aşkı olan Nâzım Hikmet'i ziyaret edecek, ne yapıp edip onunla konuşacaktır. Bu sahnelerin sembolik anlamı da çok güçlüdür. Hem âşık olduğu adamla baş başa kalacaktır hem de ailesi gibi siyaseten dar görüşlü kimselerce olumsuz ve radikal siyasi bir figür olarak görülen bir yazarla görüşecektir. Ne yazık ki girişimi başarısız olur, hapisane görevlileri ona izin vermezler. Aysel eve geri döndüğünde evde kıyamet kopar, babası ve annesiyle kavgaya tutuşur, şiddet görür. Annesi ve babası, onun bekâretinin bozulduğundan endişe duyarlar. Annesi, kızına el değip değmediğini öğrenmek için hamamda onun gövdesini iyice kontrol eder: "Kızının yerine Fitnat Hanım bol bol ağladı. Kendine öğretildiği gibi ve kendine de yapıldığı biçimde kızına duyduğu sevgiyi içine gömdü." (336). Annesiyle arasında geçen bir tartışmada Aysel, annesine karşı gelir, ona benzemekten korkar, evlenmeyeceğini ve çocuk doğurmayacağını haykırıp evden çıkar; buna karşılık annesinin aklından geçenler, kadınların eril zihniyetin taşıyıcılarından biri olduğunun anlamlı bir örneğini oluşturur:

Fitnat Hanım kapıya bakakaldı. İlk aklına gelen, kızını Salim Efendi'ye söyleyip, "Bunun gözü açıldı artık, alsak mı eve?" diye sormak oldu. Ama yine aynı anda, kızının ne sinsi bir çetin ceviz olduğunu düşündü. Ondaki inat insanı öldürür. Boşuna babasına duyurup da İlhan'dan gelen dirliksizliğe bir yenisini eklemek istemedi. "Ben usul usul kendim başa çıkarım onunla, alırım zapta rapta." (211).

Bunun yanı sıra, romanda, Aysel'in bedenine bu denli uzak kalışının arkasında sadece çocuk yaşta kendisine öğretilenlerin yatmadığı da gösterilir. Aysel, çocukluktan çıkıp ailesinin tahakkümünden kurtulmaya başladığında bu sefer modern Türk kadını ideali etrafında durmaksızın çalışırken bedenine uzaklaşır. İdeal kadın tasarımı doğrultusunda önüne konan tüm hedeflere ulaşması gerekmiştir. Sonunda Aysel, vardığı noktadan dönüp de geriye bakınca kendisine dair koca bir bilinmezlikle karşılaşır. Romanın sonunda, Aysel ölmek için geldiği otel odasında uzun uzun düşünme ve kendisiyle baş başa kalarak yaşadıklarını değerlendirme fırsatı bulmuştur. Hatta düşman olduğu bedenine de yavaş yavaş alışır, çırılçıplak bir vaziyette odaları dolaşır: "Az önce içerdeki banyoda çıplaklığım nasıl bir alışkanlıkla, nasıl bir rahatlıkla baktığımı düşünüyorum.", "Gövdemin bunca yıl benden böylesi kopuk oluşu nedendi acaba?" (199). Aysel, kapandığı otel odasında her şeyden azade düşünme fırsatı bulmuştur; oda sınırları içinde ne ailesinin yasakları ve dayatmaları vardır ne de ona sürekli ideal Türk kadını olması yolunda daha çok çalışmasını öğütleyen resmi ideolojinin aygıtları. Sanki odada sadece iki kişi vardır: Aysel ve onun daha önce hiç doğru dürüst bakmadığı çıplak bedeni. Öyle ki, uzun uzun bedenini seyrettiğinde artık o bedende toplumun yüklediği hiçbir anlamı görmez olur; altı üstü bir bedendir karşısındaki. Bedeniyle barıştıktan sonra ölmeye yattığı yataktan kalkar, sigarasını yakar ve kendini soyutlamaya çalıştığı dış dünyaya kulak kesilir. Yeniden yaşamının cazibesini getirir gözünün önüne ve üstünü giyinir, makyaj yapıp yaşam enerjisini yeniden hissederek odayı terk eder ve hayatına kaldığı yerden devam etmek üzere dışarı çıkar.

Tuhaf Bir Kadın, Yürümek ve Ölmeye Yatmak'taki karakterler kadar cinselliğine yabancılaşmayan, hatta cinselliğiyle barışık olan ve kadın cinselliği üzerine kurulan erkek tahakkümüne son derece yüksek sesle itiraz eden bir karakter örneği ise *Korsan Çıkmazı*'ndaki Meli'dir.

Korsan Çıkmazı, kadın cinselliği bağlamında, bu çalışmada ele alınan metinler arasında, kadın cinselliğinin denetimine ve eril toplumsal düzenin muhafazasında kullanılıyor oluşuna itiraz eden en güçlü sahnelerden birine sahiptir. Romandaki ana karakterlerden Meli, toplumun özellikle kadın cinselliği üzerinden yarattığı sözde ahlak kurallarına isyan eden bir kadın olarak tasvir edilir. Bu ahlak anlayışı karşısında hiçbir zaman geri adım atmaz, düşüncelerinden taviz vermez. Tabii, bu farkındalığının arkasında yine Meli'nin karakter gelişiminde önemli bir yere sahip olan, Meli'nin toplumsal gerçeklere dair derinlikli bir kavrayış geliştirmesine katkı sağlayan Neyyire halanın, henüz çocukken ona öğrettiklerinin etkisi vardır. Meli, kendisini hem anne-babasının hem de çevresinin üzerinde kurmak istediği baskıdan çocukluğundan itibaren sakınmayı bilmiştir. O yüzden bu süreci olabildiğince az tahribatla atlatır. Meli'nin bu tavizsiz duruşunun en somut örneği ise, avukat olan arkadaşı Ahmet ve komşu kadınlar tarafından "ahlaksız kadın" diye anılan arkadaşı Sofiya ile kaldıkları daireye bir gece polis baskınına uğramalarından sonra yaşananlardır. Meli ile -tam da eleştirdiği ataerkil toplum düzeninin tipik taşıyıcısı erkeklerden birisi olan- akrabası (amcasının oğlu) arasında geçen diyalog dikkat çekicidir:

— [...] *O avukat kimdir?*

— *Sevdiğim adam.*

— *Sizinle, yatağınızda yatacak değin, içlidişli midir?*

— *Çocuk aldırtacak değin.*

— *Seni böyle konuşmaktan menederim.*

— *Açıkta kalırsın. Aldırış etmem.*

— *Bu bir aile meselesidir.*

— *Benim insanlar içinde, beğendiğim ve sevdiğim insanlar var. Onlarla beraberim. Onları ailem sayıyorum. Sizinle hiç, ama hiçbir ilgim yok.* (Meriç, 2019: 128-129).

Bu sahnede, Meli ile akrabası olan erkek arasındaki sohbette konu aile şerefine gelir. Meli'nin evlilik dışı "cinsel deneyimi" (ki aslında ortada böyle bir durum da yoktur; fakat, Meli "velev ki evlilik dışı bir cinsel deneyim yaşadım" düşüncesiyle karşı tarafı tartışmaya çeker) aile meselesi olarak adlandırılır. Meli'nin "iffetsiz" davranışı, akrabası olan erkek tarafından aile şerefine getirilmiş bir leke olarak görülür. Bu sahneyle, kadının cinselliği üzerinden oluşturulmuş namus kavramının üzerine aileye dair değerlerin ne denli güçlü bir şekilde inşa edildiği görülür. Bu sahnenin devamında Meli, toplumun kadınların cinselliğine olan saplantısının ve bekâret ile aile şerefi arasında kurulan ilişkinin gülünçlüğünü, alaycı bir üslup takınarak karşısındaki adama ders verircesine anlatır:

— *Efendim, bugün memleketimizde, bu kızlık, kadınlık meselesi, bir facia durumunda yaşanmaktadır. Cinsi meseleler, manen de maddeten de, yıkıcı, yıpratıcı dengesizlikler doğurmaktadır. [...] Bu aşağılık duygusundan, çevrenin baskısından kurtulmak için, kim olursa, nasıl olursa olsun bir evlenme yapıyorlar. Olmazsa ayrılıyorlar. Ayrılmak önemli değil. Bu onları evlenmemiş kız durumundan, genç dul durumuna geçiriyor. [...] Yani sizin anlayacağınız, kızlıklarını sevdikleri biriyle yatıp bozduracaklarına, ki bu dürüst bir iştir doğanın yasalarına göre; bazı toplumlarda da, sizin buyurduğunuz gibi, adları, sıfatları vardır... (2019: 129-130).*

Meli bu diyalogda, karşı tarafın değişmeyen tutum ve düşüncelerinden dolayı mutsuz olurken bir taraftan da düşüncelerini özgürce ifade ederek, karşı geldiği düşünce yapısının taşıyıcısı ve savunucusu olan birinin sınırlarını bozmaktan dolayı büyük keyif almaktadır. Bu açıdan aslında Meli toplumsal olana da dolaylı bir müdahalede bulunmaktadır, duyduğu keyfin bir sebebi de budur. Edilgen bir konumda kalmayıp, yanlışla işaret eden ve işaret ettiği yanlışta çatırdamaya sebep olabildiğini gören bir fail konumunda olmaktan haz duyar. Tutumundan taviz vermez ve bunun ne denli bilinçli bir tavır olduğunu diyalogun devamında dile getirir:

— *Bu biçimde konuşmanız, açık fikirli olduğunuzu göstermeye mi yarıyor? Daha edepli bir konuşma biçimi seçemez misiniz?*

— *Hayır. Bilerek yapıyorum. İnsan bazen küfretmek istiyor. Bu isteğimi karşılıyorum.*

— *Öyleyse, toplumun yasalarını...*

— *Toplum yasaları, insanları mutlu kılmak için düzenlenir. Biz eski teknede yoğrulan, yeni hamuruz. [...] Bu bizim kuşağın kaderi. (130).*

Söyleyecek hiçbir şeyi kalmayınca adamın "toplumun yasaları"na sığınması da diğer dikkat çekici bir unsurdur. Elindeki en büyük silahını, "toplumun yasaları"nı öne sürer, düşüncelerini bu çatı altında meşrulaştırmaya çalışır. Adam, sanki bu yasalar doğal olarak, kendinden varolan şeylermişçesine sorgusuz sualsiz herkesin bu yasalara itaat etmesi gerektiğini hatırlatır. Fakat adamın söylediği hiçbir şey Meli'yi pes ettirmez, aksine kendi düşüncelerinin ne kadar doğru olduğunu bir kez daha anlamasını sağlar. Adam öznel düşüncelere sahip olmayan, kalıp yargılardan ibaret bir düşünce yapısı olduğunu gösterirken, Meli güçlü bir analitik düşünme kabiliyeti olduğunu ortaya koyar. Aralarında geçen bu tartışmada adam kendi düşünceleri olmayan edilgen bir konumda yer alırken, onun tam tersine Meli tartışmanın etkin tarafı olur. En nihayetinde bu sahneyi, kadın cinselliği bağlamında şu şekilde özetlemek mümkündür: Meli ne kendi cinselliğinin ne de diğer kadınlarınkinin kontrolünü bir erkeğe bırakır. Bununla da yetinmez, karşısındaki adamı, bu konu hakkında konuşmaktan bile alıkoyar.

Meli'nin sergilediği bu net tavır, çocukluğundan itibaren sistemli bir şekilde sergilediği direniş, *Yanık Saraylar*'daki kadınlara geçildiğinde gücünü yitirir. Sevim Burak'ın kadınları Meli kadar şanslı değillerdir. Hediye gibi verildikleri evlerde, saraylarda kendilerine ait hiçbir şeyleri olmayan daha doğrusu oldurulmayan bu kadınlara, sahip olabilecekleri tek ve en kıymetli şeyin bekâretleri olduğu düşüncesi aşılır. Nitekim bu kadınlar, bir eşyadan farksız görüldükleri, bu içine sıkıştıkları evlerden ve saraylardan kurtuluş anahtarı olarak bekâretlerine sarılırlar.

Bu durumun en somut haliyle işlendiği öykü kitaba da adını veren "Yanık Saraylar"dır. Öyküde, ana karakter Nebahat Hanım ile üst sınıfa mensup, başarılı, zengin ve pek çok kadının evlenmek isteyeceği bir erkek tipi olarak tanıtılan Baron Bahar karakteri arasında bir zıtlık oluşturulur. Bu zıtlık anlatılırken, erkekegemen zihniyetin yarattığı çifte standartlı cinsellik anlayışı da sergilenir. Baron Bahar, üst sınıfa mensup, başarılı ve zengin birisi olmasa bile zaten sadece erkek olması sebebiyle Nebahat'ın üstünde bir konuma sahiptir ve erkekliğinden aldığı güçle özgürce her şeyi yapabilmektedir. Nebahat ise kadın olmasından dolayı hep baskı altındadır, her daim ölçülü ve temkinli davranmaktadır. Öyle ki, Baron Bahar geceyi istediği yerde geçirip, istediği kişiyle birlikte olabilirken, cinselliğini özgürce yaşarken Nebahat her eyleminde iffetini, namusunu göz önünde bulundurmak zorunda kalır: "Ona ESRARLI bir güzellik veren BAKİRE BİR KIZ OLUŞUNU - ŞEREFİNİ - NAMUSUNU - yitirmeden yaşamasının kendi kendisinin ve başkalarının üstünde bıraktığı ESRARLI HAYRANLIĞI - ESRARLI HAYATINI - DÜŞÜNDÜ..." (Burak, 2015: 28). Nebahat, kendisine öğretildiği gibi, kendisini sadece cinselliğinden ibaret biri olarak görür. Bakire ve iffetli bir kadın olmak dışında, toplum nezdinde hiçbir öneme ve değere sahip değildir. Bunları muhafaza ettiği sürece, Baron Bahar gibi erkekler üzerinde hayranlık uyandıracığına inanmaktadır. Nebahat gibi pek çok kadının en değerli hazinesi namusudur.

Kitapta kadın cinselliğine vurgu yapılan bir diğer öykü de, "Ay Ya Rab Yehova"dır. Kitaptaki öyküler arasında en çok direniş gösteren, baskılara ve yasaklara kulak asmayan karakter Zembul'dur. Bu öyküdeki evrende bir ailenin-bir toplumun, bir kadın söz konusu olduğunda en çok önem verdiği şeyin yine namus olduğu görülür. Kadın namusunu korumalı ve ailesine laf getirmemelidir. Bir kadının bir adama âşık olması ve onunla yatması, sadece o kadını alakadar edecekken onun dışındaki herkesin en büyük meselesi oluverir. Zembul, bir adamla evlenmeden birlikte olup hamile

kalınca ailesi -özellikle de ailenin erkekleri- derinden sarsılır. Başlarına gelebilecek en büyük felaketi yaşamış gibi davranırlar. Ailenin adını korumak için Zembul'u aileden kovarlar; bununla da yetinmeyip ailenin dinine de leke sürdüğü için, hiçbir yetkileri olmadığı halde, genç kadını afroz ederler.

Zembul gibi cinselliğini toplumun belirlediği çerçevede yaşamadığı gerekçesiyle afroz edilen bir başka kadın da Rosa'dır. Sevgi Soysal, *Tante Rosa*'da çocukluğundan ölümüne dek anlattığı karakteri Rosa'nın hikâyesinde cinselliğe sık sık vurgu yapmıştır. Bunlar arasından bir örnek, Rosa'nın ilk cinsel uyanışlarını yaşamaya başladığı kısımdır. Rosa, komşularının oğlu Hans'la bir birahaneye dansa gider. Gecenin sonunda ikili sevişirler ve Rosa, elinden düşürmediği dergisi *Sizlerle Başbaşa*'da yayımlanan aşk romanlarındaki gibi ilk cinsel deneyiminde hamile kalır. Tıpkı o romanlarda yazıldığı gibi namusu kirlenmiş bir aile kızı olmamak için Hans'la evlenir. Soysal, burada ana akım edebiyattaki ve medyadaki stereotip karakterlerle alay eder, onlara gönderme yapar. Kadınların bu romanlarda nasıl anlatıldığına, nasıl temsil edildiğine değinir ve asıl önemlisi okurlara da sanki gerçek hayatta olan ve olması gereken buymuş gibi gösterilmesini, Rosa üzerinden eleştirir. Rosa da tıpkı o romanlardan öğrendiği hayatı kendisine rehber alır ve bir süre kendisini kandırarak kadınlar için uygun görülen yaşam biçimine uyum gösterir. Öyle ki, kocasının belirlediği sevişme vakitlerine de hiç itiraz etmez, istemese de Hans'la sevişir. Fakat bir süre sonra hayatın *Sizlerle Başbaşa*'da anlatıldığı gibi devam ettirilemeyeceği gerçeğiyle iyice yüzleşir. Bir gün yine kendisiyle sevişmek isteyen kocasına itiraz eder ve evi terk eder. Rosa bu terk edişten sonra kilise tarafından afroz edilir. Mahalleli tarafından şeytanlaştırılır. Rosa açısından bunların hiç bir önemi yoktur; zaten bağlılık göstermediği, aidiyet hissetmediği bu toplum ve onun kilisesinin kendisine yönelik tutumunu ciddiye bile almaz. Her şeyi geride bırakıp yeni bir hayat kurar. Böylece, kendi cinselliğine dair aldığı mesafeyi de aşar. Hem ev ve aile esaretinden kurtulmuştur hem de zevk almadan, sırf kocasını memnun etmek için bir

görev gibi yaşadığı cinsel deneyimlere de son vermiştir. Bundan sonra, cinselliği üzerinde kimsenin denetim kurmasına izin vermez; hiç bir erkeğe bu konuda taviz göstermeden cinselliğini özgürce yaşar.

Çocukluğun Soğuk Geceleri'ndeki ana karakter de Rosa gibi önce toplumun uygun gördüğü şekilde cinselliğini evlilik çatısı altında yaşama kararı alır ama sonra bunun ne denli kötü bir karar olduğunu fark eder. Boşandığında cinsel özgürlüğüne kavuşur ve adeta cinselliği yeniden keşfeder.

Tezer Özlü *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde, anlattığı hikâyenin başından sonuna dek cinselliğe yer verir. Özlü, çocukların, cinselliğe dair bilgilendirilmeden gerçekleştirdikleri ilk cinsel deneyimlerden sonraki yıllarda, yetişkinlik döneminde yaşanan cinsel tecrübeler kadar uzanır. Evde yaşayan diğer kadınlardan Süm ve eve gelip giden kuzenler, ana karakterin cinselliği tanınması ve ilk kez tatmasında rol oynamışlardır. Cinsel ilişkiye dair pek çok detayı kadın kadına, baş başa kaldıklarında keşfederler. Karakter, bu ilk evrelerden keyif almakla birlikte asıl keyfi erkeklerle birlikte yaşacağını düşünmektedir. Hatta bunu gözünde büyütüyordur, sanki onlarla erişilmez bir duygu yaşayacakmış gibi hayal ediyordur. Karakterin erkeklerle yaşayacağı cinsel deneyime bu denli önem atfediyor oluşu, ataerkil toplumun heteronormatif yapısının bireylerin cinselliğe dair bakış açılarındaki yansımalarını da görünür kılar.

Sıkıntılarımızın özünde, bu yasaklanan duygunun özlemi yatıyor. Kılarımız çıktığında sevişmeler kendiliğinden bitiyor. Artık kendi kendine oynamaktan başka boşalım yolu yok. Bu da insanı bir yalnızlığa sürüklüyor. Sevişmeyi kendi gövdelerimizde tatmaya, kendi bedenlerimizde öğrenmeye koşullandırıyoruz. Erkek gövdelerine, erkek organlarına yabancılığımız giderek büyüyor [...] (Özlü, 2015: 24).

Bu satırlar, okuru, toplumun kız çocuklarına yönelik baskısı üzerine, mahrem ve namus gibi kavramlar üzerine düşünmeye sevk eder. Ana karakter büyür ve bir adamla

evlenir. Evlilikleri yolunda gitmez, bunalımlar yaşamaya başlarlar. Evlilik hayatı genç kadını boğar, onun özgürlüğünü kısıtlar. Sevişmek için, ilk olarak nikah kıymak gibi bir şart koşulmasını saçma bulur ama koşullar onu, bunu yapmaya itmiştir. Yirmili yaşların başlarındaki gençlerin sırf cinsel özgürlüklerini kazanmak için evlenmek zorunda kalmalarını, evlenene dek cinsel ilişki yaşayamamalarını insanın doğal yapısına aykırı bulur. Bu durumun, insanların birbirlerini sevmesine engel oluşturduğuna inanıyordu. Öte yandan, çevresindeki insanları, yakın arkadaşlarını da tenkit etmekten geri kalmaz. Onların düzene teslim olmuş yaşamlarını, tertipli oluşlarını, işlerine inançla sarılıp başarı peşinde koşmalarını, "başkaldırmayı" savunurlarken aynı zamanda mevcut düzenin akışındaki yerlerini korumaya çalışıyor oluşlarını ve kendisi gibi "dolmuşu binercesine evlenip, inercesine boşanmamalarını" eleştirir (2015: 45).

Özlü, romanın ilerleyen kısımlarında kadının, ataerkil toplum değerlerinden kendini azade kılıp özgürleştikçe, cinselliğinin de ne kadar normalleştiğini ve sıradanlaştığını anlatmayı da ihmal etmez. Cinselliğin yemek yemek, su içmek kadar sıradan ve normal bir ihtiyaç olduğunun altını, ana karakterine yaşattığı deneyimlerle çizer.

Romana dair değinilmesi gereken çok önemli bir ayrıntı da çalışmada analiz edilen metinler arasında eşcinselliğe yer verilen tek kitabın *Çocukluğun Soğuk Geceleri* olmasıdır. Özlü, ataerkil toplum düzeninin devamlılığı açısından önemli dayanak noktalarından biri olan heteroseksüelliği de zaman zaman yarı eleştirel bir dille ele alır. Karakterin yetişkinlik dönemindeki düşüncelerinde, çocukluğundaki, erkeklerle birlikte olmaya dair yüklediği anlamlara artık yer yoktur. Özlü, karakterin cinsel yönelimini, onun cinsiyet ayırt etmeksizin cinselliğini istediği kişilerle yaşadığını, başka deyişle biseksüel olduğunu bu gibi sahnelerde belirtir: "Ben büyük bir erkek kadın ayrımı yapmıyorum. Önemli olan yanımdaki insanın sıcaklığı ile kendi bedenini birleştirmek,

ikisinin kaynaşması." (Özlü, 2015: 35). Özlü, karakterine sarf ettirdiği bu sözlerle onu heteronormatif söylemin dışına çıkararak ataerkil toplum düzeni eleştirisinde daha derinlikli bir kavrayışın izlerini taşıyan bir konuma yerleştirir.

Tezer Özlü, cinselliği gündelik hayatın sıradan bir parçası olarak ele alır. Cinselliğe, özellikle de kadın cinselliğine toplum tarafından atfedilen aşırı öneme ne denli mesafeli olduğunu karakteri aracılığıyla gösterir. Ana karakterin sevişmeye, bedenlerin birleşmesine yüklediği anlam kendisine aittir. Öğretilmiş, benimsetilmiş anlamlarla işi kalmamıştır artık. Bu anlamda karakter, tamamıyla öznel bir cinsellik anlayışına ve deneyimine sahiptir.

Özlü'nün karakterinin sergilediği bu öznel cinsellik anlayışı ve deneyimine karşın Füzûzan'ın Emine karakteri, özellikle heteronormatif bir yerden konuşarak daha sınırlı bir tutum sergiler ve roman boyunca tekrar ettiği aile kurumu eleştirisinde çelişkiye düşer. Füzûzan, Emine karakteri aracılığıyla kadınların cinsellikleri üzerindeki toplumsal denetimi; kadın cinselliği üzerinden üretilen eril politikayı ve bu politikanın toplumsal yaşamda kadınları baskılamasını tüm açıklığıyla dile getirir. Ancak bir noktada Emine'ye sarf ettirdiği şu sözlerle, metin boyunca aile kurumuna yönelik sergilediği eleştirel tutumla çelişen bir hataya da kapılmaktan kendini kurtaramaz:

[...] "bir erkek gibi" lafının alaylı yükünü çocukluğumuzdan beri biliriz. Bir kadın gibi olmak, bir erkek gibi olmak... bunlar iki cinsin sınırlarına çekilmiş çok kurnazca düzlemler Seçil. Cinsel sapkınlıkları kastetmiyorum. O çeşit yozlaşmalar, hastalıklar, klinik olaylar değil açıklamaya çalıştığım. (261).

Burada Emine'nin sözlerinin işaret ettiği, "cinsel sapkınlıklar" diye kastettiği şeyin eşcinsellik olduğu gayet açıktır. Füzûzan, bir yanı sıra ataerkil toplumunun değerlerini, ikiyüzlü cinsellik anlayışını eleştirirken; özellikle de, bu toplum yapısının temel taşıyıcılarından biri olan aile kurumunu yerden yere vururken ne yazık ki yine bu

toplum yapısının temel dayanaklarından biri olan heteronormativiteye, farkında olarak ya da olmayarak, hizmet eden bir açık da vermiş olur. Öte yandan, karakter bu noktada açık verse de, kadın cinselliği konusundaki toplumsal denetimin her türlü boyutuna güçlü bir sesle itiraz etmekten de geri kalmaz.

Füruzan *Kırk Yedi'liler*'deki ana karakteri Emine üzerinden kadınların toplum tarafından baskı altında tutuluşunu anlatırken asıl olarak kadınlara siyasi faaliyetler içerisinde özne olarak yer verilmeyişine, "solcu kadınlara" yönelik bakış açısına odaklanır. Özellikle, sol hareket içerisindeki kadınların cinsellikleri üzerinden tanımlanmasına ve "aşağılık" bir konuma yerleştirilmesine eleştirel bir perspektiften yaklaşır. Emine, tutuklanıp ağır işkencelere maruz kalırken en çok dikkat çeken şey, onu kadınlığı ve namusu üzerinden incitmeye çalışmalarıdır. Solcu kadınlara bir nevi "kötü yola düşmüş" kadın muamelesi yapılır. Erkek tutuklulara yaşatılanlara artı olarak kadın tutuklulara ayrıca bir "kadınlık" işkencesi eklenmiştir:

- Yaz, diyordu adam. Kız değil, muayenede kız çıkmamıştır. Örf ve törelerimize bile saygıyı bilmeyen bunlar üstelik...
- Kız değilim insanım elbet. Bana dokunmayın. Dokunmayın diyorum. [...]
- Çocuk bile düşürmüştür bu şıllık, rahmi gevşek. [...]
- Alın bu orospuyu burdan, belli bizi beğenmedi. (Füruzan, 2015: 15).

Tutuklama ve işkencelerde kadın devrimcilere metres muamelesi yapılır; onlara devrimci mücadelenin aktif birer failleri olmadıkları söylenir. Gazetelerde çıkan haberlerde, kadın solcuların neredeyse tamamı, sol mücadele içinde yer alan erkeklerin metresi olarak anılırlar:

- Senin kız olmadığını, senin gibilerin bunlara toptan metreslik yaptığınızı falan yazıyor gazeteler.[...]
- Halt etmiş köpekler. Kız olup olmamak ha... Aşağılık insanlar. Biz sandıklarından, onların görüp de kuş beyinlerinin eremeyeceğinden çok daha ciddiyyiz. İğrandığımız, değiştirmeyi amaçladığımız kokuşmuş bir ahlak anlayışına aynısını yaşayarak mı karşı koyacaktık! (2015: 276).

İşkencedeki cinsiyetçilik, hâlihazırda kadınların her yerde karşılaştığı kirli ataerkil zihniyetin küçük bir örneği olarak da okunabilir. Eğer bir kadın, toplum tarafından kendisine biçilen rollerin dışında kalan bir yola yöneldiyse -bu zihniyete göre- onu itibarsızlaştırmanın, aktif bir fail oluşunu inkar etmenin en kolay ve yaygın yolu onu cinselliği üzerinden yaftalamaktır. Buradan beslenen bir anlayışla, işkence yapan erkekler, Emine ve diğer dava arkadaşı kadınlara "orta malı karı" gibi ithamlarda bulunurlar.

Kırk Yedi'liler'de de diğer kitaplarda olduğu gibi kadın bedeninin toplum tarafından büyük bir mesele haline getirilişinin ele alındığı görülür. Emine, ergenlik sürecindeyken bedeninde meydana gelen değişiklikler hakkında ve kadın olmak üzerine düşünmeye başlar. Geçirdiği bu bedensel dönüşümden dolayı çevresindeki insanlardan gördüğü yadırgayıcı bakışlar Emine'de huzursuzluğa sebep olur; genç kadın gereksiz bir utanç içine sürüklenir. Özellikle, kendisi gibi ergenlik döneminde olan arkadaşı Gülen'in irileşen göğüslerinden dolayı yaşadığı aşağılık duygusu onu da etkiler:

O soğuk, arkadan vuran Gülen ise neden kendisini göğüslerinin irilenmesinden ötürü aşağılanmış duyuyordu, kadınlığa dönüşen vücut utanç verici miydi? [...] Göğüslerinin uç veren filizlenmesi, dik durduğunda artık saklanmaz oluyordu. Belirsiz bir hüznün, yenilik yeşeriyordu içinde. (113).

İşkence yapan adamların en çok beslendiği şey de bu olur; kadınlara en çok bedenleri ve çıplaklıkları üzerinden zarar verilmeye çalışılır. Çoğu kadın, bir bedene indirgenerek yetiştirildiği, hayatı boyunca namusu için yaşaması gerektiği telkiniyle büyütüldüğü için, işkenceciler kadın tutukluların üzerine nasıl gideceklerini çok iyi biliyorlardır. Ancak, Emine her ne kadar gördüğü bu korkunç muamele karşısında hem beden hem de ruhen çok zorlansa da bu muamelenin toplumsal dayanaklarını bilmenin verdiği bir özgüvenle hareket eder. Meseleyi kişiselleştirmez, bunun aslında

ataerkil toplum değerlerine itibar etmeyen tüm kadınlara yönelik bir tavır olduğunun bilincindedir. Kendinde bir suç aramak ya da utanç duygusuna kapılmak yerine karşısındaki adamları suçlar. Kaldı ki zaten Emine, kadın cinselliğine yönelik denetimden kendini çoktandır azade kılmış bir kadındır; cinselliğini toplumun öngördüğünden farklı şekilde yaşamaktadır.

Kadın cinselliğinin toplum tarafından denetimine karakterlerin sergilediği direnme biçimleri metinlerde farklılık göstermiştir. Sekiz metnin nde, *Yanık Saraylar*, *Tante Rosa* ve *Kırk Yedi'liler*'de karakterler evlenmeden önce ilk cinsel deneyimlerini yaşarken, diğerlerinde bu genellikle evlilik çatısı altında gerçekleştirilir. Diğer taraftan, istemedikleri evlilikler gerçekleştiren kadın karakterlerin aldatmaya özgürleştirici bir anlam yüklediği de grlmştir. Bu özellikle, *lmeye Yatmak*'ta Aysel ve *Yürümek*'te El karakterleri ile net bir şekilde sergilenmiştir. Bunlara ek olarak, *Tante Rosa* ve *ocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki karakterlerin boşandıktan sonra cinsellikleriyle barıştukları, cinselliğe yükledikleri anlamların değiştiği ve daha zgr bir cinsel yaşama kavuştukları da grlmştir.

Yine bu çerçevede, toplumun ifte standartlı cinsellik anlayışı da tüm metinlerde değinilen bir konudur. Erkeklere cinselliklerini sınırsız bir şekilde yaşayabilmeleri doğal bir hak gibi tanınırken kadınların cinselliğinin toplumsal bir mekanizma tarafından kontrol edildiği gerçeği, eleştirel bir perspektif içinden işlenmiştir. Bu kontrolün sağlanması başı çeken kişilerin yine anneleri olduğu ifade edilmiştir. Annelerin, kızlarının bir nevi "bekâret bekçiliği"ni üstlenmesiyle kadınların bu zihniyetin yaygınlık kazanmasındaki kilit rolü gözler önüne serilir. Böylece aslında kadın cinselliğinin sadece erkeklerce değil belki de en çok kadınlarca bir baskı aracına dönüştürüldüğü ortaya çıkar. Yazarların metinlerinde ana karakterlerini bir büyüme-gelişme çizgisi içinde veriyor oluşu bu eril düşüncenin kadınlar tarafından nasıl

benimsendiğini anlamaya da yardımcı olur. Meselenin hegemonik boyutunun görülmesini sağlar. Aile, okul, din gibi toplumsal mekanizmalar, kadınların, kadın cinselliğinin denetim altında tutulduğunu görmelerine engel olmaktadır. Bu mekanizmalar kadın cinselliği üzerindeki denetimi gizleyerek kadınların da bu durumu benimsemelerine ve hatta bu denetimin sağlanmasına hizmet etmelerine sebep olmaktadır. Kadınlar için planlanmış çukurları kazmak için en önce küreğe davranan işçiler gibidir burada anlatılan anne karakterleri. Yazarlar, anneler üzerinden bu durumun vehametini gösterirler ve kadınların bilinç geliştirmeleri emek harcarlar. Karakterlerini annelerine benzememeleri için birer zincirkıran gibi tasarlarlar. Karakterlerini büyüme-gelişme çizgisi içinde anlatırken onları anneleri ve annelerine benzeyen diğer kadınlardan ayırırlar. Bu eril zihniyete teslim olmayan, sorgulayan ve bu durumu değiştirmek için mücadele veren kadınlar olarak tasvir ederler.

5. Anlatım Dilindeki Yenilikler ve Karakterlerin Öznel Söylemleri; "Susunluk Dönemi"nde *Écriture Féminine*'e Doğru

Çalışmada ele alınan eserlerde karakterlerin nasıl bir söylem içinden konuştukları, eril söyleme karşı aldıkları mesafelenme ve eril söylemin dışına çıktıklarında kendilerini ifade ederken ne kadar öznel olduklarına bakmak da yine en başta iddia edilen feminist özelliklerin olup olmadığının görülmesi için üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır. Karakterlerin ifadelerine öznel kadınlık deneyimlerinin ne denli yansıdığı, yazarların da duruşlarına, toplumsal meselelerde kendilerini nasıl konumlandıklarına dair ipuçları vermektedir. Elbette, hiçbir yazara dair sadece yazdığı kurmaca metinler üzerinden kesin yargıda bulunmak doğru değildir; ancak, kurmaca bir evren bile olsa bu metinlerden yazarın duruşuna, politik angajmanına dair çıkarım yapmamak da mümkün değildir. Örneğin, bir erkek yazarın

ortaya koyduğu romanlardan yola çıkarak o yazarın cinsiyetçi olduğu iddia edilebilmektedir. Erkek yazarın, erkek karakterlere etkin kahraman rolleri verirken kadın karakterlere edilgen roller vermesi bunun bir örneğidir. Keza, erkek yazarların kadın karakterlerin çıplak bedenlerini okur için zevk nesnesine dönüştürmesi de. Dil ve üslup konusu özelinde ise, erkek karakterlerin eril bir söylem içinden konuşturulması ve "bu konuşan erkek karakterler" in karşısındaki kadın karakterlerin de bunu onaylayan bir konumda tutulması da eserin yazarının duruşuna dair bir çıkarımda bulunmanın önünü açmaktadır. Tabii, şunu da eklemek lazım, cinsiyetçilik sadece erkek yazarlara atfedilecek bir şey değil, aynı zamanda kimi kadın yazarların da bu cinsiyetçi dile teslim oldukları bir gerçektir.

Analiz edilen eserlerdeki karakterlerin nasıl bir dünya görüşü ve söylem içinden konuştuklarına birkaç başlık önce "zne" meselesi etrafında da değinilmişti. şimdi ise, o başlık altında yapılan değerlendirmelerden de beslenerek analiz erevesi biraz daha genişletilecektir. Aynı zamanda, yazarların, yazar olarak ataerkil toplumda kadın olma hususunda aldıkları konumun anlatım dillerine ne kadar etki ettiğine ve erkekegemen anlatım diliyle aralarına koydukları mesafeye dair bir değerlendirme ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Son safhada ise, kullandıkları anlatım dili özellikleri üzerinden *criture fminine*'nin imknlılığı ele alınacaktır.

Eserlerde her bir yazarın geleneksel edebiyat anlayışıyla uzlaştığı ve bu anlayışa direniş gösterdiği noktalar; daha doğru bir deyişle, uzlaşma ve direnme biçimleri farklıdır. Örneğin, ele alınan yazarların hepsinin anlatım dilinde mizah unsurları vardır. Mizah çoğunlukla, bir direniş aracı olarak, ataerkil toplum düzeninin absürtlüğüne dikkat çekmek ve bu düzenin altında yatan zihniyetin ters yüz edilmesi için bir araç görevi görmüştür. Yazarların mizaha yer verişlerinin, eril zihniyetten doğan kalıp imgelerin farkında olarak yeni karakter örnekleri ortaya koymakla yetinmeyip biraz da

bu kalıp imgelerle alay etme ve hesaplaşma isteğini de taşıyan bir yönü vardır. Bu tüm yazarlar için geçerli bir durumdur, fakat her yazarın mizahı kullanma şekli, mizaha yüklediği anlam farklı olmuştur. Mizahi anlatımın en yoğun şekilde kullanıldığı örneklerden birisi *Tante Rosa*'dır. Soysal'ın bu romanında mizahi dil en üst noktaya ulaşır, güçlü bir direniş silahına dönüşür. Soysal, sıklıkla, eril kalıp imgelere alaycı bir anlatım diliyle göndermeler yapar. Diğer taraftan, mizahın bu işlevi dışında, *Tante Rosa*'da yaşama tutunma çabasını sergilemek, yaşama sevincini her daim taşımak için de mizahın elden bırakılmadığı görülür.

Tante Rosa'da en dikkat çekici ve üzerinde en çok durulan ifadelerden birisi, "kadınca bilmeyişler"dir. Soysal, hiç kuşkusuz bu ifadeyi ironik bir şekilde kullanır. O, bu ifadeden dolayı ne özcülükle suçlanabilir ne de pot kırmakla eleştirilebilir. Eğer kitabın en başında, Soysal'ın mizah yüklü ironik dili fark edilmezse anlatılan karakter ve hikâye ziyadesiyle yanlış anlaşılmalara sebep olabilir. Nitekim, buna benzer yanlış anlaşılmalarda olmuştur. Sema Kaygusuz, *Tante Rosa*'nın, kimilerince hak ettiği bulan bir anti-kahraman olarak algılanmış olmasına değinir. Kaygusuz'a göre, melodramın bütün temalarını ironiyle alt üst eden ve sonunda grotesk bir anlatıya dönüşen bir kitaptır *Tante Rosa* (Kaygusuz, 2013: 61-62). Soysal, "Tante Rosa bütün kadınca bilmeyişlerin tek adıdır." (Soysal, 2015: 88) cümlesini, geçmişin tarihi figürleriyle örülü bir sahnesi içinde sarf eder. Bu sahnede Rosa, bir yatakta yatmaktadır, kâbuslar görmektedir. Büyük tarih anlatısının Hitler, Stalin, Napolyon gibi en etkin kahramanları olan erkekler düşlerine girmektedir. Onu daha da yalnız, geçmişsiz, tarihsiz bırakır bu figürler. Bu tarih anlatısında Rosa'nın bilemeyişlerine yanıt verecek kadınlar yoktur.

Oysa hatırlamak için soyunulur, hatırlamak için, yüzyıllardan beri unutulmaları hatırlamak için. Neyin olmadığını, neyin olamayacağını hatırlamak için, yeniden başlamaya gücü olmak için, seçim yapmak için, seçim yapabilecek açıklığa kavuşabilmek için. Hayır demek için, evet demek için, başkaldırmak için [...] (Soysal, 2015: 88).

Soysal, Rosa'yı bu sahnelerde tüm unutulmuş kadınların ve kadınlıkların vücut bulmuş hali gibi anlatır ve en sonunda Rosa'yı herkes unutsa bile kendisinin unutmayacağını söyleyerek kadın tarih yazımına da gönderme yapar. Ki bu sahnenin devamında da Rosa'nın evinin kapısının altından gönderilen, Rosa'nın kişisel tarihinin, tüm yaşanmışlıklarının belgeleri olan kâğıtların anlatıldığı pasajlara geçer.

Soysal'ın dil ve üslubunda her ne kadar haksızlığa karşı öfkeli ve otoriteyle çatışmalı olduğu görülse de bunu mizahla yumuşattığı bir gerçektir. Rosa'nın yolculuğunda kadınların ne denli ağır bir yükü mücadele etmesi gerektiği sergilenirken zaman zaman metinden taşan bir öfke hissedilir; ancak, bu pür bir öfke değildir. Soysal'ın, en çok eleştirdiği, en çok öfkelenildiği şeylerden biri olan aile kurumu ve ailelerin hiç değişmeden tekrar eden gündelik pratiklerine dair yazdığı şu pasajın pek çok farklı örneğiyle romanda sık sık karşılaşılır:

Tante Rosa üçüncü çocuğunu emzirirken, bu bir pazar günüydü, kiliseye giden insan sürüsünü seyretti. Yaşlı kadınlar ve genç kadınlar şapkalarını giymişler ve çocukların burunlarını silmişlerdi. Kaba, kırmızı, şişman parmaklı erkekler birahane binalarından son yudumu içtiler, şiş, kırmızı parmaklı elleriyle yüzlerini sildiler. Karılarının şapkaları birahane camına vurdu, kalktı, ayaza çıktılar, çocuklarının burunlarında alışılmış sümük ıslaklığını arandılar. Çan sesleri, dua mırıltıları, şarkılar, danteller, ikonalar, kandiller, melek resimleri - melek resimleri. (Soysal, 2015: 31).

Soysal bu paragrafta da olduğu gibi, aynılıklara, toplumsal düzenin yarattığı rutinlere, kadınların ve erkeklerin hiç değişmeyen rollerine karşı tahammülsüzdür ve bu tahammülsüzlüğünü olabildiğince törpüleyerek yarı alaycı bir dil dolayımıyla anlatmayı tercih eder. Keza, Soysal, karakter bu döngüyü kırıp ailesini ama en çok da kendisini istemediği sevişmelere zorlayan kocasını terk edip giderken yüreğinde büyük bir öfke taşımasına rağmen, Rosa'yı en çok yeni bir hayata başlayacak olmanın neşesi ve heyecanı tasvir eder. Onu, her şeye ve herkese inat, bitip tükenmeyen bir yaşama

sevinciyle ayakta tutar. Nitekim, bu terk etme sahnelerinin devamında, yeni bir kentte yeni bir hayat kuran Rosa'nın keyifli ve umursamaz hallerinin anlatıldığı bir sahneyle kurulan karşıtlık da, Soysal'ın yine mizahla direnişi ne kadar güçlü bir şekilde iç içe geçirdiğini gösterir:

Tante Rosa gittiği büyük kentte bir gazete bayii oldu. Sizlerle Başbaşa dergisini de satıyordu. Yukarda kocası, güzel kocası, yeni kocası keman çalıyordu, keman çalıyordu. Tante Rosa, Sizlerle Başbaşa dergisini satarak iyi para kazanıyordu aforoz edildikten sonra. (Soysal, 2015: 35).

Soysal, karakterinin yaşanan en sarsıcı olaylar karşısında bile gülüp geçiyor oluşunu kendi anlatım dili içine yedirir; Rosa'nın yaşam tarzını kendi yazım tarzına dönüştürür, üslubu haline getirir.

Soysal'ın, çalışmada ele alınan diğer kitabı *Yürümek*'te de bu durumun devam ettiği görülür. Romanda mizahın dozunun en çok arttığı kısımlar Elâ'nın, ailesi tarafından, kendisini erkeklerden sakınması yönündeki aldığı ikazların anlatıldığı sahnelerdir. Bununla birlikte, Elâ'daki durumun aksine diğer baş karakter Memet'in çevresindeki erkeklerden "yarım erkek" muamelesi görmesine sebep olan Memet'in hâlâ bekaretini kaybetmemiş oluşu ile Elâ'nın bekâretini koruması yönünde aldığı ikazlar arasındaki kontrast kurulurken bu mizahi ton daha da artar. Her iki karakter için de cinselliklerine müdahale edildiği doğrudur ama birine bekâretini koruması tembihlenirken diğerine ondan kurtulması öğütlenir. Soysal, buna benzer durumlarda belki de verilmesi gereken en uygun tepkiyi sergiler: kalemiyle kahkaha atar.

Senem Timuroğlu, Sevgi Soysal'ın tanıklığının en özgün yanının, iktidarla ve baskısıyla mücadelesinde geliştirdiği yöntem olduğundan bahseder. Onun hem bir tutuklu hem de bir yazar oluşu Timuroğlu'na göre, "çifte kavrulmuş bir azınlık konumu"dur ve bu konumdan konuşan Soysal'ın sesindeki ayrıcalık, "erkek hâkimiyeti ve şiddetini alt etmeyi başaran güçlü bir kahkaha olmasıdır". Timuroğlu, Sevgi

Soysal'ın, erkekegemen baskıya ve şiddete karşı "dişil mizahı" kullandığını belirtir ve bunu pasif bir direniş stratejisi olarak görür; dahası bunun, özgürleştirici ve devrimci bir potansiyeli gösterdiğinin altını çizer (Timuroğlu, 2013: 147). Timuroğlu'nun, Soysal'ın mizahını "dişil" olarak nitelendirmesinde, Soysal'ın sadece *Tante Rosa* ve *Yürümek* değil, neredeyse tüm eserlerinde kadınların sorunlarını birincil önemde tutması ve mizahı anlatım dilinin ayrılmaz bir parçası olarak kullanmasının rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Buna ek olarak, Soysal'ın metinlerinde ön plana çıkan bu iki unsurun iç içe geçmişliği de "dişil mizah" tanımlamasının arkasında yatan diğer güçlü bir neden olarak görülebilir. Soysal'ın eril düzende kadın olmaya dair geliştirdiği duyarlılık onun mizahi anlatımına cinsiyet kazandırmıştır. Öte yandan, bu iki unsurun Soysal'ın metinlerinde bu denli ön plana çıkmış olması kimi edebiyat çevrelerini de rahatsız etmiştir. Ömer Türkeş, *Tante Rosa* ve *Yürümek*'te Soysal'ın öncelikli olarak kadınlara dair meseleleri ön plana çıkarmasının ve yazarın biçimsel özelliklerinin gerekçe gösterilerek, dönemin edebiyat çevrelerince kadın olarak kadınlığını aşamayıp, yeterince toplumsallaşamamakla eleştirildiğinin altını çizer (aktaran Bağdatlı, 2017: 271). Senem Timuroğlu, Sevgi Soysal'ın eserlerinde, kadın olmak-kadınlık durumu, kadınların karşı karşıya kaldığı zorluklar, patriyarkaya ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı geliş ve isyanın hâkim temalar olduğunu hatırlatarak, Soysal'ın 1960 ile 1976 arasında yayımlanan metinlerinin birinci dalga kadın hareketinden beslenen Osmanlı kadın edebiyatından sonra 1980'lerde yeniden canlanan ve ikinci dalga kadın hareketi olarak adlandırılan periyot arasındaki suskunluk döneminin tek örnekleri olduğunu belirtir (Timuroğlu, 2013: 145). Timuroğlu'nun Soysal'ın metinlerinin suskunluk dönemine örnek oluşturuyor olması tespitine katılmakla birlikte; bunun sadece Soysal'la sınırlı kalmadığını, tek örnek olarak Soysal'ın gösterilemeyeceğinin de altını bir kere daha çizmek gerekir.

Soysal, mizah dolayımından geçirilmiş bir eleştirel anlatımı tercih ederken, Füzuzan daha doğrudan, daha öğretici ve zaman zaman daha öfkeli bir anlatım diline başvurur. Toplumsalala dair düşüncelerini, karakterleri aracılığıyla okurla paylaşırken didaktizmin sınırlarında gezer.

Füzuzan, *Kırk Yedi'liler*'de öfkelerini çoğu zaman dizginlemekte zorlanır. Romanda, satırlardan taşan öfkeli bir anlatım vardır. Bu aslında, hikâyenin gözaltı ve sorgulama kısımlarında sergilenen şiddetten kaynaklanan bir durumdur. Böylesi yoğun bir şiddetin mizahla yumuşatılması pek mümkün değildir. Füzuzan, bu şiddet sahnelerinin olduğu kısımlarda zaman zaman didaktikleşen bir anlatıma yer verir. Bunu yazar anlatıcı olarak yapmaz belki ama karakterleri vasıtasıyla öğretici bir anlatıma geçer. Başta ana karakteri Emine olmak üzere Emine gibi ataerkil toplumda kadın olmaya dair bilinç geliştirmiş olan diğer kadın karakterlerinin ağzından, kadınların edilgenleştirilmeye çalışılmasına yüksek sesli itirazlar gelir. Örneğin, Emine'nin yakın arkadaşı Şerife'nin gözaltıdayken sarf ettiği şu sözler işkencecilerden ziyade doğruca okura yöneliktir: "Sizin için kadın nesnedir, canlı bile sayılmaz." (Füzuzan, 2015: 377). Okura yöneliktir çünkü, hikâye evreninde işkenceyi yapan erkeklerin Şerife'nin sarf ettiği bu sözlerden bir anlam çıkarması zaten beklenemez. Sözlerin taşıdığı anlamlar onların dünya görüşüne ve inandıkları düşüncelere o kadar uzak ve yabancısıdır ki, sözler ancak bu duvar gibi duran adamlardan sekip okura ulaşabilir. Füzuzan, o dönem benzer şeylere maruz kalmış tüm kadınların sesi olur; okuru onların başına gelenlere tanık olmaya davet eder. Bunu yaparken okuru bilinçlendirme çabasına da girer, tıpkı yukarıdaki örnekte olduğu gibi karakterlerinin ağzından bunu gerçekleştirir. Bir yanılla Füzuzan bu kadınların sesi olurken bir yanılla da bu kadınlar aslında Füzuzan'ın sesi olurlar. Füzuzan onlar sayesinde ve onlar aracılığıyla toplumsal gerçeklere dair birikimini paylaşır, kurmaca metinler ortaya koyan bir yazarın ötesinde bir entelektüel

olarak konuşur. Aslında F ruzan bu açıdan, karakterleriyle kadın dayanışmasına giren bir yazar olarak da görülebilir. Karşılıklı olarak birbirlerinin sesi olurlar.

Diğer taraftan, Emine'nin bir kadın olarak sesinin "kısılmak" istendiğine dair göndermeler yapan sahneler de vardır. Emine, en ağır işkencelerde bile direnç göstermeye devam eder, davasından asla vazgeçmez, tüm iradesini ortaya koyar. Zayıf gözükmek için, hem bedenen hem de düşünceleriyle direnir. İşkenceciler, Emine'ye ağır fiziksel şiddet gösterirken bir yandan da genç kadına cinselliği ve çıplak bedeni üzerinden sarf ettikleri sözlerle zarar vermeye çalışıyordur. Emine iki türlü savaş veriyordur: Bedenen duyduğu acıya karşı ve karşısında iğrenç cinsiyetçi ifadeler kullanan adamlara ve onlar gibi düşünen toplumun ağırlıklı bir kesiminin düşünce yapısına karşı. Tıpkı şerife'nin sarf ettiği sözlerin temelinde yatan bilinçte olduğu gibi Emine'nin sarf ettiği sözlerde de bu düşünce yapısıyla savaş verme çabası vardır. Söylenen sözleri geçiştirmek yerine, karşı bir duruş olarak kendi düşüncelerini ortaya koyar. Amaç bu adamlara bir cevap vermenin ötesine geçmiştir, bu düşünce yapısının karşısında kaybetmemeye, yılmamaya dönüşmüştür. Hem Emine hem de şerife için, sessiz kalmak bile bu düşünce yapısı karşısında yenik düşmek anlamına gelmektedir. Ne var ki, zaman zaman aşağıda alıntılanan şu sahnede olduğu gibi Emine'nin sesindeki direnen kadın kaybolur:

Günlerdir, belki de aylardır hiçbirinin önünde ağlamadan durmuştu. Evet bağırmıştı. Hem de tanınmaz, inanılmaz seslerle bağırmıştı. Gırtladından parçalar ayrışıyordu her ığlığında. Ses telleri  z l p duyduğu acıyı dışlaştırabilecek bağırmalarını elverdiğince oğaltabilmesi için değişip durmuştu. Sonunda sesi cinsiyetini yitirmişti. (F ruzan, 2015: 16).

Emine bu sahnede olduğu gibi bazen sadece fiziksel acıya dayanabilecek hale gelir, savunduğu düşüncelerinin sesi olacak gücü kendinde bulamaz. Ancak, F ruzan bunu Emine'nin tüm gözaltı sürecinin sadece küçük bir parçası olarak tutar. En sonunda, Emine serbest bırakıldığında sorguda hiçbir sırrı paylaşmayan ve en önemlisi savaş

verdiği düşünce yapısı karşısında hiçbir tavizde bulunmayan bir kadın olarak evine döner. Karşısındaki adamlar ne yaparlarsa yapsınlar, Emine için en kıymetli olan bu şeyleri ondan söküp alamamışlardır. Onu bir özne olarak var eden en önemli şeyi, iradesini kıramamışlardır.

Füruzan'ın didaktik anlatım dili Nezihe Meriç'in anlatım dilinde görülmez; ama Meriç de tıpkı Emine gibi eril söylemle meselesi olan ve buna karşılık eşitlikçi-sağduyulu bir karşı söylem içinden konuşan, zaman zaman öğretici bir tutum sergileyen bir kadın karakter yaratmıştır. *Kırk Yedi'liler*'in Emine'si ile *Korsan Çıkmazı*'nın Meli'si arasında söylemsel bir benzerlik vardır.

Meriç, *Korsan Çıkmazı*'nda mizahı da erkekegemen söylemde bir çatırdama yaratacak şekilde kullanmıştır. Ana karakterlerinden Meli'yi, eril söylem içinden konuşan kişilerle diyaloga soktuğunda esprili ve yarı alaycı üslupla konuşturur. Örneğin, bir sahnede Meli'nin, amcasının oğlu ile girdiği "ahlaksız kadın" konulu tartışmadaki üslubu ve tavrı bunun göstergesidir:

— [...] *O avukat kimdir?*

— *Sevdiğim adam.*

— *Sizinle, yatağınızda yatacak değin, içlidişli midir?*

— *Çocuk aldirtacak değin.*

— *Seni böyle konuşmaktan menederim.*

— *Açıkta kalırsın. Aldırış etmem.*

— *Bu bir aile meselesidir.*

— *Benim insanlar içinde, beğendiğim ve sevdiğim insanlar var. Onlarla beraberim. Onları ailem sayıyorum. Sizinle hiç, ama hiçbir ilgim yok.* (Meriç, 2019: 128-129).

Öncelikle, burada Meli karşısındaki adamın kendisini sorgularcasına konuşma şekline müdahale eder, daha doğrusu sohbetin adamın istediği şekilde yani sorgulama havasında geçmesine müsaade etmez. Meli son derece rahattır, soğukkanlı bir biçimde

adamın sorularına yanıt verir. Beklenenin aksine, yaptığı eylemden dolayı utanç duymak yerine, karşısına dikilip onu sorgulama hakkını kendinde gören adamı utandırır. Öte yandan, Meli, adamla aynı doğruları ve aynı toplumsal değerleri benimsemediğini göstererek adamı alışık olmadığı, öznel bir söylem içine çekerek onu etkisiz hale getirir. Örneğin, Meli aile kavramına adamın yüklediği anlamları yüklemiyordur. İkisi için de aile farklı anlamlar taşıyordur. Adam, aileyi ataerkil toplumun değerleri üzerinden tarif ederken Meli bu değerlerden bağımsız, kan bağına dayanmayan bir aile tanımı yapmaktadır. Bu yüzden, adamın en baştan kurduğu, kendisini de ailenin bir mensubu olarak hazırladığı konuşma, tıpkı Meli'nin dediği gibi "açıkta kalır". İki karakterin farklı ön kabulleri vardır. Meli dildeki hüneri ve esprili yaklaşımıyla onu kendi ön kabulleriyle örülü bir anlam dünyasına çekip de edilgenleştirdiğinde adamın sınırları bozulur. Adamın sınırları bozuldukça Meli'nin keyfi iyice yerine gelir. Nezihe Meriç, bu diyalogun başından sonuna dek Meli'nin tarafında durur; bunu bilinçli bir şekilde yaptığını, diyalogun sonunda adamın erkekliğinin başına vurduğunu söylemesinden çıkarmak mümkündür. Buradaki amaç, bir erkeği erkekliğiyle edilgen hale getirmektir. Dolayısıyla, böylesi güçlü ve zekice bir diyalogun ancak ataerkil toplumla meselesi olan, bu toplumun kadınlara ne denli zarar verdiğinin bilincini taşıyan, bu bağlamda derinlikli bir kavrayış geliştirmiş biri tarafından yazıldığını söylemek yanlış bir çıkarım olmayacaktır.

Nezihe Meriç, romanda zaman zaman, uydurma sözcükler ya da var olan sözcüklerin gündelik yaşamdaki telaffuzlarını kullanmayı tercih eder. Bunlardan bazıları: "değgin", "çangıldamak", "kurucuk", "çil içinde", "sesi aksilendi", "esintilendi", "emcikler", "doluksama", "üşük", "gırıl gırıl anlatmak", "çingır çingırdak, mıngır mıngırdak" gibi kelime ve kelime gruplarıdır. Aslında Meriç, bunu sadece bu romanında yapmamıştır, onun başka metinlerinde de buna benzer örnekler yer almıştır. Örneğin, hikâye evrenindeki ev içi mekânlardan biri olan mutfağa ilk öykülerinde hep

"mutbak"¹⁰ demiştir. Bu durum onun anlatım diline özgünlük katmıştır. Verili durumun dışına çıkarak, hazırda olan sözcük haznesiyle yetinmeyip kendi hikâyesini anlatmakta kendi yarattığı sözcükleri kullanmayı tercih etmiştir. Kimi zaman var olan kelimelerin köklerinden yeni kelimeler türetmiş, kimi zaman yeni ikilemeler ya da yeni söz öbekleri yaratmıştır. Bazen de "mutbak" örneğinde olduğu gibi sözcükleri ısrarla yanlış yazmıştır. Böylece, elinin altında istediği şekilde kullanabileceği, kendine özgü sözcüklerden oluşan yeni bir kelime haznesi oluşturmuştur.

Nezihe Meriç, aynı zamanda 1950 kuşağı öykücüler arasında anılan yazarlardandır. Bu öykücüler kuşağının metinlerinde gözlemlenen pek çok yenilikçi tavır onun metinlerinde de vardır. Meriç, *Korsan Çıkmazı*'nda, o dönem edebiyatında hâkim olan roman anlayışının epeyce dışında bir biçim ortaya koyar. Anlatımda ve kurguda kopukluklar vardır, roman bütünlüğünü gözetmeden daha parçalı, öykü ve roman arasında gidip gelen bir metin ortaya çıkarmıştır. Anlatıcılar arasındaki geçişler çok keskindir; üçüncü anlatıcıdan (Tanrı anlatıcı) birden bire karakterlerin gözünden (Meli'nin ya da Berni'nin) anlatıma geçişler yapılmıştır. Bu geçişler öylesine keskindir ki bazen kimin anlatıcı olduğunu fark etmek güçleşir. Bu da aslında yazar ve karakterleri arasında demokratik bir ilişkinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yazar anlatıcı, onların sesi olurken kimi zaman onlara alan açarak kendilerini doğrudan ifade etmelerine imkân tanımıştır.

Meriç'in kurgusundaki kopuklukları, anlatımındaki yenilikçi tavrı ve özgün sözcük tercihi Sevim Burak'ta da görmek mümkündür. Hatta, Burak, Meriç'inkinden de radikal bir biçimsel farklılık ortaya koyar.

Sevim Burak'ın, *Yanık Saraylar*'ı ele alınan çalışmalar arasında hem biçimiyle hem de anlatım dili tercihi ve üslubuyla en kendine özgü olanıdır. Kitabın çıkışı

¹⁰ "Bir Şey" ve "Püf Noktası" bu öykülerden bazılarıdır.

edebiyat dünyasında ses getirmiştir. Bir taraftan heyecan verici bulunup desteklenmiş bir taraftan da olumsuz eleştiri almıştır. Anlaşılmasından ya da anlaşılmak istenmemesinden kaynaklı bir yok saymayla, görmezden gelmeyle karşıya karşıya kalmıştır. Cevat Çapan, "Tanıdığımız Sevim Burak" panelinde, Sevim Burak'ın edebiyatının edebiyat dünyasında karşılanışının Burak'ın hoşuna gidecek şekilde gerçekleşmediğini belirtir. Başka deyişle, değeri hemen anlaşılammıştır. Değerini anlayanların sayısının ise az olduğunu söyler ve genellikle kıskançlıkların, düşmanlıkların var olduğu bir çevrede Burak'ın -biraz da kişiliğinden kaynaklı- kuşkuculukla kendi içine kapandığını ekler (Hızlan, Çapan ve İleri, 2015: 125). Burak, *Yanık Saraylar*'dan sonra edebiyata küsmüş ve on yedi sene ara vermiştir. Oğlu Karaca Borar ile yazışmalarından oluşan *Ford Mach I'dan Mektuplar* kitabında yer alan mektuplarından birinde Burak, Devlet Tiyatroları'nda oynanacak olan bir piyesinin hükümet değişikliğiyle (yazarın deyişle "Demirelciler" gelmiştir iktidara) provalardan alınmasını anlatır: Yazar o piyesin sahnelenmesi konusunda kararlıdır; piyesi çekip Yıldız ve Müşfik Kenter kardeşlere götürmek istemektedir. Bunun için Murathan Mungan'la buluşacak, bu işi onunla birlikte halledecektir. Aynı zamanda Murathan Mungan'ın çıkarmakta olduğu dergi için kendisinden ısrarla öykü istemesini de anlatır ve edebiyat dünyasıyla okura olan kızgınlığını-sitemini dile getirir:

Murathan'la da buluşup ayarlayacağız bu işleri. Ama benden ille de bir hikaye koparmak istiyor. Biliyorsun seneler önce SAİT FAİK ÖDÜLÜ yüzünden Hikayelerimi yayınlamıyordum. Türk halkını boykot ettim kendi açımdan. Artık yeter diyor Paris'ten Işıl-SARKİS, bir çok mektuplar da alıyorum. Şaşarsın beni unutmayanlara. (Burak, 1990: 57).

Burak'ın yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi kitabına inancı tamdır; aldığı olumsuz eleştirilere çok da itibar etmez. Metninde kurduğu biçimin tamamen bilinçli bir tercih olduğunu gösterir. Sevim Burak yazdıklarının tek bir bakışta anlaşılmasını isteyen bir yazar değildir. Anaakım geleneksel edebiyat anlayışından haz etmediğini, alışılmışın

onu tatmin etmediğini, onun *Beni Deliler Anlar* isimli mektuplarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan metninde de görmek mümkündür. Burak, burada "açık gözler" için bir şey yazmadığını söylerken aslında daha farklı bakış açılarına, dünya görüşlerine, alışılmışın ötesindeki şeylere heyecan duyanlara hitap ettiğini söyler. O, kendisini ancak delilerin, deliler gibi âşık olanların, şizofrenlerin, "aşırı sadistler" in ve "aptallar" ın anlayabileceğini söylerken toplumun ötekileştirdiği bir kesime seslendiğini ilan eder (Burak, 2009). Bu anlamda, Burak'ın geleneği yıkan ayrıca bir yönü olduğunun altını çizmek lazımdır. Dili kullanımı, geleneği sorgulama noktasında önemli bir belirleyici olmuştur. Aslında Burak'ın en büyük dezavantajı kitabının yayımlandığı yıllarda hâkim olan toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışıdır. Zeynep Zengin, "Sevim Burak Nasıl Okundu?" adlı yazısında Burak'ın bu kitabının çıktığı dönemde kitap üzerine yapılan tartışmaları bir araya getirir. Zengin, kitabın yayımlandığı 1965 senesinde, "Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin hüküm sürdüğü, belirli bir ideale yönelik metinlerin çoğunlukta olduğu bu yıllarda Sevim Burak'ın öyküleri başka bir dünyanın kapılarını aralar." der. Bununla birlikte Zengin, Memet Fuat'ın o yılın sonunda kaleme aldığı bir yazıda Fuat'ın "Hikâyede pek bir şey yoktu." diye başlayan yazısını da hatırlatır (Zengin, 2015: 148-149). Fuat, Sevim Burak'a o dönem en çok destek veren, onu yazma konusunda teşvik eden edebiyatçılardan birisidir ancak görünen o ki o da Burak'ı daha çok ortaya koyduğu farklı biçim üzerinden değerlendirir. İçeriğe çok da önem vermemiştir. Yine Zengin'in yazısında yer verdiği Doğan Hızlan'ın kitaba dair düşünceleri burada çok önemlidir, Hızlan'a göre, *Yanık Saraylar*'da ilk göze çarpan değişik anlatım tekniği ve tempodur ancak kitap "salt bir anlatım yeniliğinden öte üstünlükler" taşımaktadır. Dolayısıyla Hızlan, bu öykülerin "dönemin kurgusal ve tasarlanmış dünya görüşlü" öykülerinden ayrı değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker (2015: 149). Fuat'ın içeriği ıskalmasına karşın, Hızlan tam da içeriğe dikkat çeker. Hızlan'ın belirttiği asıl önemli şey "dönemin kurgusal ve tasarlanmış dünya görüşlü"

öykülerinden ayrılması gerekliliğidir. Burak'ın öyküleri her ne kadar "kişisel"¹¹ ya da "özel" bulunsa da aslında son derece politiktir. Hızlan'ın da dediği gibi, o dönemki dünya görüşü bunun fark edilmesini engeller. Bu öyküler aslında, ev içine, özel alana hapsolmuş ve hatta orada bile kendilerine ait bir alan bulamayan, hiçbir yere sığdırılmayan kadınların hikâyelerini anlattığı için aslında politiktir. Bununla birlikte, kitap belki toplumcu gerçekçi değildir ama toplumsal olana dair çokça şey söyler. Feminist hareketin özel olanın politikliğine dikkat çektiği yıllara henüz gelinmemiştir ama Burak'ın öyküleri özel olanın politikliğine işaret eden anlamlarla yüklüdür.

Burak'ın anlatımı karakterlerin içinden konuştuğu söyleme ve kendilerini ifade edişlerine de yansımıştır. "Sedef Kakmalı Ev"deki ana karakter Nurperi çocuk yaşta ailesinden koparılıp getirildiği evde farklı bir toplumsal izolasyondan geçer. Nurperi, bu evin ve Ziya Bey'in yasalarıyla yoğrulmasına rağmen, çocukluğundan gelen dil alışkanlıklarını da devam ettirir. Bu da ortaya iki uçlu bir dil, ifade şekli çıkmasına sebep olur; geçmişten gelen Yahudi diliyle Türkçe arasında gidip gelen bir araf dili oluşur. Öyküde geçen "Ziya Bey'le iki söz edemezdi." (Burak, 2015: 12) sözünden anlaşılır ki, Ziya Bey onu pek muhatap almaz, sadece gerekli gördüğünde, kendisinden bir hizmet beklediğinde onunla konuşur. Konuşma şekli de kısa ve nettir: "Hep istiyordu... Bugün, çorba - ıspanak - maden suyu / Yarın maden suyu - tatlı - odun / Öbür gün, maden suyu - şeker - simit - halka [...]" (2015: 12). Nurperi, Ziya Bey'e seslendiğinde kendisini duymaz, çünkü onunla aynı dili konuşmuyorlardır. Öyle ki, yazar bunu "Nurperi Hanım devekuşu sesiyle 'ZİYA BEY, ZİYA BEY,' (14) diye cızıkladı" diyerek anlatır. "Anferudunicihanımaevi" diye pek de anlaşılmayan şeyleri tekrarlayıp durur Nurperi. Geçmişin sesi ve diliyle şimdinin birbiri karışır; dışarıdan

¹¹ Örneğin Asım Bezirci, olayların sadece kişisel yanlarının ele alınmasını, bunların altında yatan toplumsal nedenlere değinilmemesini, Burak'ın "gerçeği açıklama ve yorumlamada (bilimsel) bir görüş ve yöntemden yoksun" olmasına bağlar. (aktaran Zengin, 2015: 149-150). Bezirci, bunun bir anlatım tercihi olabileceği gerçeğini göz ardı eder ya da bundan tamamıyla bihaberdir.

her ne kadar anlaşılmasa da bu eklektik dil, Nurperi'yi özlemini duyduğu geçmişine götürür. Bu anlaşılmayan sözcükler vasıtasıyla geçmişin cennetine sığınır, şimdinin cehenneminden kaçır. Mustafa Demirtaş, Sevim Burak yazınının "minör edebiyat" kavramı ile bağlantılı bir şekilde de ele alınabileceğini söyler. Demirtaş, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'den alıntılanarak bu kavramın üç temel özelliğini şu şekilde sıralar: dilin yersiz yurtsuzlaşması, sözcelemin kolektif düzenlenişi ve bireyselin dolaysız-siyasal olana bağlanması. Demirtaş'a göre, bu kavramın üç temel özelliği ile Burak yazınınını belirleyen ana hatlar arasında bir paralellik söz konusudur. "Burak'ın kendine has yazım tarzı, dili yerinden eder ve böylece bireyseli dolaysız bir şekilde siyasala bağlar; sözcelemin kolektif düzenlenişi aracılığıyla minör bir halkın ortak dile gelişini sergiler." (Demirtaş, 2015: 13). Öte yandan, Nurperi'nin bütün dünyası öylesine yoğun bir biçimde bu ev, bu eşyalar, Ziya Bey ve kardeşleriyle ve onların erkeklikleri-kahramanlıklarıyla örülmüştür ki artık bunun dışına çıkmaya çalışsa da olmuyordur. Hepsi ölüp gitmiş olsalar da, bu sefer hayaletleri onun peşini bırakmıyordu. Özge Şahin, "Kâğıttaki Karabasan: Sevim Burak'ta Nesne ve Benlik Yitimi/Onarımı" adlı yazısında, Burak'ın mektuplarında eşyalara insanlardan daha çok değinmesi üzerinde durur. Yazar, hayattan kaçarcasına eski eşya pazarlarına gitmektedir. Şahin'e göre, her eşya onun için yeni bir hikâyeye açılan kapıdır. Burak'ın annesinden kalan yarım dil, parçalanmış sözcüklerde, canlanan objelerde zengin bir edebiyat diline dönüşür. Böylece ortaya, okura aktif rol sunan, gayret etmelerini bekleyen çok katmanlı bir dil çıkar (Şahin, 2015: 30).

Sevim Burak öykülerin çoğunda ironik ve mizahi bir anlatım da kurar. Bu ironik ve mizahi anlatım, "Yanık Saraylar" öyküsünde çizmiş olduğu Nebahat Hanım karakterinin hayalinden, gelecek tasavvurundan bahsettiği yerde iyice belirginleşir. Nebahat Hanım, zengin ve başarılı bir erkekle evlenip içinde yaşadığı, kendini değersiz hissettiği evden kurtulmak istemektedir. Evlenene kadar bakire kalacaktır, sonra da "bir

erkeğin karısı olmak" rolü ne gerektiriyorsa onları yerine getirecektir. Yazar, aynı şekilde aile kurumunu da alaylı bir şekilde anlatır: "AİLE KUTSAL BİR SIRDIR SİZE BUNLARDAN BAHSEDECEK DEĞİLİM BAZI SIRLAR AİLENİN KUTSALLIĞINI ARTIRIR" (Burak, 2015: 34). Seher Özkök bu satırları, öykü kişinin muhtemelen çocukluğunda tecavüze uğradığı şeklinde yorumlar. Ana karakter tecavüze uğramıştır ve bu olay aile içinde saklanmıştır, çünkü aile kutsal bir sırdır. Öyle ki, karakter bile saklanan bu gerçeği unutup, yaratılan bu kutsallık vehmiyle bakire olduğuna kendini inandırmıştır. Ailenin kutsallığını, aile içi sırların konuşulmamasını vurgulayan bu cümleler son derece özenle kurulmuş, kurallara uyulmuş ve cümlede herhangi bir kırılma meydana getirilmemiştir. Çünkü bu toplumsal düzene ait bir söylemdir. Bunun aksine, öykünün genelinde olduğu gibi burada da bu cümleler alt alta, dize yapısıyla sıralanarak ve şiirsel bir dille elde edilmiştir. Bu da içerikteki toplumsal söylemin, dildeki şiirsel karşı çıkışla altının oyulmasını sağlamıştır (Özkök, 2015: 51).

Kitaptaki bir diğer öykü "Ay Ya Rab Yehova"nın neredeyse tamamı ana karakter Zembul Hanım'ın müstakbel eşi Bilal'in gözünden anlatılır, öykü Bilal'in tuttuğu notlardan ilerler. Bu notlarla birlikte Sevim Burak farkında olarak ya da olmayarak bir ayrımı da ortaya koyar. Erkek karakter düz nesirle anlatırken, kadın karakter daha şiirsel bir biçimi kullanır. Bilal'in not defterinde anlattıkları neredeyse resmi bir evrak titizliğinde, kurallara uygun, ciddi, net ve duygulara yer vermeyecek şekilde rasyoneldir. Zembul ise tam tersi, -hikâye evrenindeki diğer karakterlerin okura hissettirdiği şekliyle- "duygusal, ağlak, deli" ve iletişim kurulamayacak kadar dengesizdir. Erkeğin aksine irrasyoneldir. Zembul konuşmaktan acizdir, sadece saçını başını yolan, delirmiş bir kadındır. Bilal ise, kusursuz bir Türkçeyle, kitabî bir akıcılıkta konuşur; her türlü mevkiden insanla rahatlıkla iletişim kurabilir. Kavramsal-kuramsal tartışmanın yapıldığı bölümde yer verilen Susan J. Hekman'ın ortaya koyduğu

düşüncelerinde¹² olduğu gibi kadının (Zembul'un), fallus merkezli dil yapısı içinde iki seçeneği vardır: Ya eril rasyonalite alanına girip erkekler gibi konuşacaktır ya da bir kadın gibi irrasyonel konuşacaktır. Nitekim, bu dil yapısının bir temsilcisi olarak Bilal'in sergilediği davranışlar da bunu pekiştirir; Zembul bu şekilde konuşmaya devam ettiği sürece Bilal onu muhatap almaz. Leyla Burcu Dünder, Burak'ın en çok beslendiği kaynaklardan birinin *Tevrat* olduğunu söyler. *Tevrat*'ta belirtilen "erkeğin kadından üstünlüğü" yazarın öykülerinde adeta bir alınyazısı gibi yer alır. *Tevrat*'ta kadın, "yoldan çıkarıcı", erkeğin kaburgasından olma ikincil bir varlıktır. Tıpkı kutsal metinde geçtiği gibi kadın lanetlidir, kaderi baştan yazılmıştır (Dünder, 2001: 70). Dünder'a göre, *Tevrat*'ın anlatım özellikleri "Ay Ya Rab Yehova"da kendini gösterir. Öykünün başlangıcı *Tevrat*'takine benzer şekilde yapılmıştır (2001: 70). Aslında sadece öykünün başlangıcında değil, erkek karakterlerin konuşmalarında da bunun açıkça kendini belli ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ağabey İsrail Allahanati, kardeşiyle kutsal metinden alıntı yaparcasına ilahî bir dille ve terminolojiyle konuşur. Aynı şekilde, Müslüman olduğu belirtilse de Bilal de tıpkı İsrail gibi duygusuz, tavizsiz, buyurgan bir dille konuşmaktadır. Erkeklerce üretilen ve kadınların kaderini değişmez bir şekilde çizen dini metinler, yine erkeklerce birincil kaynak haline getirilir ve onların yaşamlarına kılavuzluk eder.

Burak'inkine benzer şekilde, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde de okuru zorlayacak bir anlatım dili ve farklı biçimsel özellikler karşımıza çıkar. Özlü, parçalı ve eksilteli bir anlatım tercih eder. Hiçbir şeyi uzun uzun açıklama ya da gerekçelendirme ihtiyacı duymaz. Örneğin, sevişmek karakter için yemek yemek, su içmek kadar son derece sıradan bir eylemdir. Canının istediği biriyle sevişir sonra kalkıp gider. Üzerinde konuşmaya gerek yoktur. Tezer Özlü'nün yakın arkadaşı olan Leylâ Erbil, 1981 yılında *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ile ilgili kaleme aldığı bir

¹² Susan J Hekman, *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi*, (s. 76-77).

yazısında, Özlü'nün, romanına kendisini odak alan yazarlardan biri olduğunu söyler. Ancak, kendisini odak alan çoğu yazarın düştüğü yapaylıklara düşmediğini ekler. Erbil, devamında şunları söyler:

[K]endine acımalara, kendini kirleten, aşağılayan yazar numaralarına, başkalarını suçlamalara hiç tenezzül etmiyor, düzenin ayıpladığı davranışlara özürler getirmeye de yeltenmiyor hiç; çocuklukta yaşlılarıyla çıplak olup üst üste çıkmalar, kendi kendine cinsel doyuma varmalar, çeşitli erkeklerle cinsel denemeler tüm doğallığıyla aktarılıyor. (Erbil, 2014: 34)¹³.

Erbil'e göre Özlü, "Sevişmenin doğallığını, içinin çektiğiyle -karşılıklı istendiğinde- yatılmasının büyütülecek bir yanı olmadığını vurguluyor"dur (2014: 37). Özlü'nün anlatımındaki bu açıklama gereği duymama durumu karakterinin cinselliğe dair kavrayışının erkekegemen anlayıştan arınmış olmasıyla örtüşür. Karakterin cinsellik kavrayışı söylemine de yansır.

Sennur Sezer, Özlü'yü "Yaşamak zorunda olduğu çevreyi, ülkeyi, koşulları değiştirmek isteyen bir genç kadın" olarak tanımlar. Bunu da kurallara uymayarak ve onlarla hafiften alay ederek yaptığını söyler (Sezer, 2016: 13). Sennur Sezer'in bu sözlerinden hareketle, Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde karakterine söylediği şu sözlere uzanılabilir: "itiraz etmek istediğim evler, halılar, var" (Özlü, 2015: 12). Özlü, yerleşik düzene, ev içine hapsolmeye, kadınlara biçilmiş ev içiyle sınırlı rollere itiraz eder:

Öfke içinde büyüyoruz. Oturduğumuz semte, sokağa, odalara, eşyalara, kış aylarında güçlükle ısıttığımız, eskimiş, ortası çukur pamuk yataklara öfke duyarak büyüyoruz. Yaşam yalnızca sokaklarda. Bir canlılık var sokaklarda. Güzel olan, gerçek olan, kentin insanları, kalabalık, dış dünya. Dış dünyanın insanın kulaklarına varan uğultusu. (2015:23).

Sezer'e göre, "O yazdıklarıyla ve yaşadıklarıyla aile reisinin erkek olmak durumunu, yaşlı kadınların ömürlerinin sonlarını ailenin cefakârı olarak sürdürmeleri

¹³ Leylâ Erbil'in bu yazısı 2014 yılında yayımlanan Sezer Duru'nun hazırladığı *Tezer Özlü'ye Armağan* adlı kitaptan önce, ilk olarak mart 1981 yılında *Yazko Edebiyat*'ta yer almıştır.

gereğini, bir gencin saygın bir okulu bitirip, saygın bir işte çalışarak yaşaması gereğini, cinselliğini toplumun onaylayacağı ilişkilerle (evlilik gibi) sürdürmesi zorunluluğunu hep yok saydı. Bu yok saymayı yazdıklarıyla haykırmayı seçti." (2016: 13). Özlü, romanında gerçek bir faillik örneği ortaya koymuştur. Karakter yaşadığı tüm zorluklara rağmen toplumsal düzen içerisinde öznel bir duruş sergilemiştir. Bu duruş hem davranışlarını hem de kendini ifade etme biçimini şekillendirmiştir. Yakın arkadaşı Leylâ Erbil'in de sözlerinden hareketle Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin yarı otobiyografik bir metin olduğunu ve hem karakterin hem de yazarın feminist özellikler sergilediğini söylemek mümkündür.

Özlü'nün anlatımı zaman konusunda doğrusal bir çizgi takip etmez, zamanda sıçramalar yapar; bu da okura çok daha aktif ve zihinsel olarak yorucu bir deneyim sunar. Bunda yazarın, hikâyeyi ana karakterin bakış açısından anlatması da rol oynar. Karakter, içinde yaşadığı çevrenin aşırı dinginliğine ve düzenliliğine uyumlu birisi değildir. Aksine, sürekli devinim halinde olan, düzenli bir hayattan kaçan ya da en azından kaçmak için çabalayan ve duygusal olarak sık sık iniş çıkışlar yaşayan biridir. Bu da ister istemez onun bakış açısından yapılan anlatımı da şekillendirmektedir. Ana kahramanın karakter özellikleri romanın biçimine de karakter kazandırmıştır. Metin dikkatli bir okumayla takip edildiğinde, bu dinamik anlatımın, karakteri anlamak için en doğru tercih olduğu görülür. Anlatım sayesinde karakter de daha iyi anlaşılır hale gelir. Romanın bir noktasında ana karakterin sarf ettiği şu sözler, onun çevresindeki insanlardan ne denli farklı karakter özelliklerine sahip olduğunu ve aynı zamanda romanın anlatım dilinin de bir özetidir:

Onların dünyasında iniş çıkışlar bu denli büyük değil. Onların dünyasında çöşku delilik derecesine varmıyor. Onların dünyasında bunalım ölüm korkusuna, belki de ölüm isteğine dönüşmüyor. Onlar yemek yemeyi her zaman seviyor. Düzenli yemek yiyorlar. Duygusal çöşkular yemek gibi beslemiyor onları. Onlar işlerine inanmış. Onlar "başkaldırmayı" savunurken, belli bir düzenin akışındaki yerlerini korumaya çalışıyorlar. Onlar, dolmuşa biner gibi evlenip, iner gibi boşanmıyor. (Özlü, 2015: 45)

Çalışmada ele alınan diğer çoğu metinde görülen mizahla örülü anlatım *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde de vardır. Ancak, Özlü'nün mizah unsurları barındıran dili melankoliyle iç içe geçen bir anlatıma dönüşmüştür. Mizah onda daha çok, ev içi ortamda babanın ve babaannenin ev halkı üzerindeki tahakkümünü ve bu tahakkümü kurma çabasını ya da ana karakterin gittiği katı kurallarla çevrili okulu tasvir etmede devreye girer. Anlatım buralarda parodiye dönüşür. Fakat genel olarak, Özlü'nün anlatımında hissedilen en yoğun duygu hüzdür; bu da romana baştan sona melankolik bir hava verir. Yine bu da, karakterin perspektifinden anlatılıyor oluşunun, karakterin hüznünün dile yansımalarıdır aslında.

Mizahın güçlü bir direniş stratejisi olarak kullanıldığı, geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkılarak okura zorlu bir okuma deneyiminin sunulduğu diğer bir eser de *Tuhaf Bir Kadın*'dir. Leylâ Erbil, *Tuhaf Bir Kadın*'da üç farklı anlatıcı kullanır. Böylece, bu çeşitli bakış açılarından kurulan anlatımlarla karakterlerin özne olarak konumlarına, etkin mi yoksa edilgen figürler mi olduklarına dair çıkarımda bulunmanın önünü açar. Kitabın sonuna dek -baba karakterinin bölümü dışında- hikâyenin ağırlıklı kısmı Nermin'in bakış açısından anlatılır. Erbil, Nermin'in toplumsal düzende kendini etkin bir özne olarak var etme çabasını onun ağzından aktarır. Kitabın "Ana" bölümünde yine Nermin'in gözünden annenin hayata bakışı, hayatı algılayışı anlatılır. Annenin bölümü, kitabın en az hacimli kısmıdır. Bunu Erbil, annenin hayata dair düşüncelerinin, düşünce yapısının ne denli kısır olduğunu göstermek için tercih etmiş olabilir. Annenin hayatı algılayışına dair çok fazla söylenecek söz yoktur. Dini kitaplarda yer aldığı iddia edilerek kendisine öğretilen yarım yamalak bilgi doğrultusunda yaşayan, ev içinde ev işleriyle uğraşarak geçen sıradan bir hayattır onunkisi. İlginç olan, baba karakterine özel olarak yer verilen bölümde babanın hikâyesi kendi ağzından, birinci tekille aktarılırken, annenin hikâyesinin Nermin'in ağzından anlatılmasıdır. Bu da, en başından beri annenin toplum içinde bir özne olarak yer

edinememesinin göstergesidir. Anne her ne kadar ev içinde, ailesi üzerinde hâkimiyet kurmuş olsa da, ev sınırları dışında edilgendir. Küçümsediği kocası Hasan Bey bile kendi sesinin sahibidir. Kendine ait ve en önemlisi kendine özgü bir yaşamı vardır. Anne ise bir ezberden ibarettir. Dolayısıyla annenin sesi ancak etkin bir özne olma yolunda çaba sarf etmiş kızı tarafından aktarılır. Öte yandan, Nermin'in artık yetişkin bir kadın olarak okuyucu karşısına çıktığı son bölüm Tanrı anlatıcısıyla aktarılır. Bu bölümü, Leylâ Erbil'in, karakter bakış açılarını devre dışı bırakıp hikâyeye evrenini topladığı kısım olarak görmek yanlış olmayacaktır. Aynı zamanda, ana karakter Nermin'in tüm mücadelesine rağmen istediği kadar etkin bir fail olamayışı yönünde yorumlamak da mümkündür. Nermin, amaçladığı kadar toplumsal olana müdahil olamamıştır; üzerinde dönüştürücü bir etki yaratmak istediği halka nüfus edip de onlara sosyalist değerleri benimsetememiştir. Diğer taraftan, geçici bir süre kaldığı Taşlıtarla'daki "gecekondu mahallesi"ndeki kadınlar üzerinde küçük bir örneğini gösterdiği, kadınları bilinçlendirme yönündeki amaçlarını da tam anlamıyla gerçekleştirememiştir. Bu noktadan sonra artık onun sesi de Leylâ Erbil olmaya başlar.

Erbil, Nermin'in içine sıkıştığı mahalle, sokak ve evi, üzerindeki yoğun aile ve toplum baskısını mizahtan yardım alarak anlattığı kısımlarda özgün ve çarpıcı örnekler ortaya koyar. Öfkeye yaslanmadan, sloganlaşan ifadelere yer vermeden, didaktikleşmeden ama eleştirel duruşundan da taviz vermeden, mizahın gücüyle söylemek istediklerini söyler. Örneğin bir sahnede, Nermin, arkadaşı Halit'le birlikte evden kaçıp kendi hayatını kurmak için büyük bir fırsat elde eder. Halit, bir arkadaşı aracılığıyla Nermin'e nasıl kaçacaklarını anlatan bir mektup gönderecektir. Bu gelecek olan arkadaş, kapıya eğer Nermin'in annesi çıkarsa "Uslu Hanım Çıkmazı Sokak burası mı abla?" (Erbil, 2015: 65) diye sorup olası bir tehlikeyi önleyecektir. Erbil, bu satırasına sıkıştırdığı muzip ifadeyle etrafı ataerkil değerlerle çevrelenmiş bir kadının çıkmazını etkili bir biçimde okura aktarır.

Erbil'in satıraralarına yerleştirdiği bu gibi ironik ifadelerin benzerlerini Adalet Ağaoğlu da kullanır. *Ölmeye Yatmak*'ın baştan sona yarı alaycı bir üslupla anlatıldığı görülür. Ağaoğlu, yeni kurulan Cumhuriyet'in Aysel ve onun kuşağına yüklediği misyonun yerine getirilme çabasında yaşanan sıkıntılarını mizahi bir dille anlatır. Öyle ki, kitaptaki bazı bölümlerin isimlerinde bu yarı alaycı üslup iyice somutlaşır: "Işık Yolu Cumhuriyet" bunun en bariz örneğidir. Benzer şekilde, roman boyunca sıklıkla yer verilen karakterler arası mektuplaşmalarda gençler mektuplarını sona erdirirken "Ulu Atamız" ve "ne mutlu Türk'üm diyene" gibi dönemin resmi ideolojisinin kalıp ifadelerini anmadan edemezler. Bunlara ek olarak, yazar, köylülerin kıyafet devrimiyle olan imtihanını ve köylülerin bu imtihanda afallamasından rahatsız olup onları hor gören Batı hayranı kentlileri ele alırken mizahi tonu daha da artırır. Toplumda gittikçe derin yarılmalara yol açmaya başlayan kırsal-kent, Doğu-Batı, Laik-İslamcı, ülkücü-komünist gibi ikilikleri de mizahın dolayımıyla anlatır. Öte yandan, Ağaoğlu kendine özgü bir biçim oluşturur, farklı bir kurgu dener. Hikâyenin şimdiki zamanında ilerlerken geriye dönüşler yapar ve bu geriye dönüşlerde akışı aniden bir mektuplaşmayla veya günlükle kesebilmektedir. Bu mektuplar ve günlükler aracılığıyla, farklı karakterlerin bakış açılarından anlatıma da yer verir. Ağaoğlu, Türkiye'nin o dönem geçirdiği tüm dönüşümü ekonomi-politik unsurlarla da ele alır. Metni bir tarihçi gibi, tarih anlatıcısı titizliğinde tasarlar. Bir yandan, büyük resmi gördüğünü, insanların bu büyük resimde ne kadar etkisiz ve küçük unsurlar olarak kaldığını hatırlatırken bir yandan da "yapısalcı" bir yerden konuşmadığını gösterir. Ana karakteri Aysel üzerinden mikro bir tarih anlatısı ortaya koyar. Hatta, büyük resmi arka fonda tutup Aysel'in gündelik hayatına, onun büyüme-gelişme çizgisi içerisinde yer verir. Makro bakış açısından mikro ölçeğe geçer ve kadın tarihi yazıcısı gibi bir konum alır.

Mikro tarih anlatılarında mektupların ve günlüklerin çok önemli olduğunu hatırlatmak gerekir. Ağaoğlu romanını üç farklı perspektif içinden anlatır: İlki, hikâyenin

ana zaman dilimi (hikâye evreninin şimdiki zamanı) olan Aysel'in otel odasındaki birinci tekil şahısla anlatımıdır. İkincisi, yazar anlatıcıyla hikâye evreninin geçmiş zamanının, Aysel'in geçmişine dönülen geniş bir zaman dilimini kapsayan kısımların anlatımıdır. Sonuncusu ise, araya giren mektuplar ve günlükler aracılığıyla gerçekleştirilen anlatımdır. Böylece, Ağaoğlu kurmaca da olsa aslında bir tarih anlatısı da ortaya koymuş olur. En nihayetinde, Aysel karakterinin çocukluğundan yetişkinliğine dek geçirdiği değişim ve dönüşümler en gerçekçi haliyle anlatılmış olur. Hiçbir ideolojinin ya da eril perspektifin gölgesinde kalmayan, bütünlüklü bir tarihsel bakış açısı içerisinden, var olan bu düzende kadın olmaya dair derinlikli bir kavrayışı Aysel karakteriyle ortaya koyar.

Literatürde, "kadın yazını, kadınca dil, *écriture féminine*" konusunda farklı fikirler öne sürülmüştür. Nasıl bir dil ortaya koyulması, bu dilin kaynaklarının neler olması gerektiği üzerine tam bir fikir birliği yoktur. Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Monique Wittig'in düşünceleri çeşitlilik gösterse de, kabaca hepsinin hemfikir olduğu nokta, ataerkil dilin yıkılması, ikili karşıtlıkların ortadan kaldırılması ve bir başkaldırı dili ortaya koyulması yönündedir. Tezde ele alınan yazarların eserlerinde, bu kuramsal ayaktakine benzer bir çeşitlilik olduğu görülebilmektedir ama uzlaşım sal anlatım dilinin tamamen dışında kalan, "radikal" örnekler oldukları da söylenemez. Fakat, yedi kadın yazarın ele alınan eserlerinde fark edilen ortak bir nokta vardır ki, Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası*'nda (2016) ortaya koyduğu düşünceleri akla getirir. Bu eserlerde, yepyeni, sıfırdan bir dil inşa etmektense aslında yerleşik olan dil yapısı içinde, ele geçirilen fırsatlar değerlendirilerek erkekegemen anaakım dilde aşındırmalar yapılmıştır. Hâlihazırdaki edebi biçimler içinde kalmaya devam edilmiş olsa da, başkaldırı unsurları taşıyan farklı biçimsel örnekler ortaya koyulmuştur. Dil bilgisi kurallarını zorunluluk olarak görmeyen, yenilikçi, yazımsal veya şiirsel özellikler taşıyan örneklerdir bunlar.

Sonuç olarak, çalışmada ele alınan tüm yazarların, kalıplaşmış kadın temsillerinin dışına çıkarılarken eril dilin ve eril edebiyat anlayışının ötesinde öznel biçimsel arayışlar içinde oldukları görülmüştür. Tüm eserlerin ana karakterleri, mevcut toplumsal düzenden beslenen söylemin dışında, öznel bir konumdan kendilerini ifade etmektedirler. Karakterler bir çeşit karşı söylem içinden konuşmaktadırlar. Bu durum, hikâye evreninde ana karakterlerin zaman zaman karşı durdukları söylem içinden konuşan diğer karakterlerle tartışmaya girdiklerinde açık bir şekilde görülür. *Korsan Çıkmazı*'ndaki Meli karakterinin, bir akrabasıyla yaptığı tartışmadaki ifadeleri ve *Kırk Yedi'liler*'deki Emine karakterinin işkencecilerine karşı sarf ettiği sözler bunun en net örnekleridir. Tıpkı karakterlerin hikâye evrenlerinde ortaya koyduğu bu duruş gibi eserlerin yazarları da geleneksel edebiyat anlayışına karşı böyle bir duruş sergilerler. Bu anlamda, Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın dediği şekliyle "bir kadın edebi otoritesi"¹⁴ sağlamaya yaklaştıkları söylenebilir. Kalıpları kısmen, kadınlar tarafından yıkılmış, yeni ve farklı özellikler barındıran biçimsel denemelerdir bunların hepsi. Erkekegemen söylemden beslenen dilden ayrılan, kadınlarca yeni öğelerle revize edilmiş yazım biçimleridir. Dolayısıyla, Meriç, Burak, Soysal, Erbil, Ağaoğlu, Füzuzan ve Özlü'nün, kendilerinden sonra gelen kuşağın yazarları için yeni bir yazım biçiminin, bir kadın yazımının imkânlılığını gösteren eserler ortaya koyan öncüller olduklarını söylemek mümkündür.

¹⁴Tavanarasındaki Deli Kadın, (s. 125).

SONUÇ

Kavramsal kategoriler altında yapılan analizler sonucunda görülmüştür ki, çalışmada ele alınan sekiz eserin hepsinin ataerkil toplumla ve kadınların bu toplum yapısı içindeki ikincilleştirilen konumlarıyla bir meselesi vardır. Bu durum da, feminizmin en önemli gündem maddelerinden biri olan erkekegemen toplum düzeninin değiştirilmesi ve eşitlikçi bir düzenin inşası amacıyla örtüşen bir tablo ortaya çıkarır. Bu bile başlı başına bu eserlere feminist bir nitelik kazandırır. Eserlerdeki ana karakterlerin hepsinin, egemen anlayışın devam ettirilmesi açısından temel unsurlar olan aile kurumunu, özel-kamusal alan ayırımında kadını özel alanla özdeşleştiren ve ev içiyle sınırlandıran zihniyeti, eril siyasi iktidar rejimlerini ve onların yürüttükleri politikaları, kadın cinselliği üzerindeki denetimi, egemen zihniyetin beslediği söylemi ve geleneksel değerleri, kadınların siyasi-toplumsal-kültürel alanlardaki failliğini görünmez kılan kişileri ve kurumları eleştirdikleri görülür. Eserlerde bir yandan ataerkil toplumun kadınlar üzerindeki tüm eziciliği sergilenirken bir yandan da bununla baş etmeye çalışan, böylesi bir toplumda kadın olmanın bilincini taşıyan, bilinç yükseltmiş, bu yolda mücadele veren kadınların hikâyeleri anlatılır.

Ana karakterler tüm direnişlerine ve mücadelelerine rağmen zaman zaman başarısız olup, karşı çıktıkları düzene karşı yenik de düşmüşlerdir. Erkekegemen toplum düzeninde kadınlar ne denli güçlü çaba gösterirlerse gösterebilirler, kendilerine dayatılan rollere ne kadar itiraz ederlerse etsinler mutlak anlamda bir başarı kazanmaları, arzu ettikleri yaşamları ve özgürlüğü elde etmeleri ne yazık ki hâlâ sağlanabilmiş değildir. Dolayısıyla, ele alınan bu eserler, bunun aksine işaret eden mutlu sonla biten metinler olsaydı gerçekçi de olamazlardı. Metinlerin bu denli güçlü ve etkili olmasının arkasında yatan neden "gerçekçi" oluşlarıdır. Buradaki gerçekçi ifadesi gerçeğe birebir sadık kalmak ya da hakikate ulaşmak anlamına gelmez ama kurmaca evrenin dışındaki

bireysel ve toplumsal yaşamların kurgu içinde tutarlı ve inandırıcı bir şekilde sergilenmesini ifade eder. Bu yazarların her biri çalışmada ele alınan bu eserlerinde toplumsal gerçeklere dair etraflı bir kavrayış geliştirdiklerini, bilinç taşıdıklarını gösterirler.

Eserlerin gerçekçiliğinin en önemli sağlayıcılarından biri de *-Yanık Saraylar* dışında- tüm kitapların birer kadın *bildungsromanı* gibi yazılmış olmasıdır. Kadın karakterler büyüme-gelişme çizgisi içinde, hemen hemen bütün boyutlarıyla ele alınmıştır. Hikâyeleri, çocukluklarından yetişkinliklerine ve hatta bazılarının ölümüne dek uzanan bir süreç içinde anlatılmış, bu süre zarfında geçirdikleri pek çok evreye yer verilmiştir. Bu çalışmada ele alınan edebiyat metinleri, resmi tarih anlayışı üzerine yapılan çalışmalardaki mikro tarih tartışmalarından, gündelik hayat çalışmalarından kendine bir yol bulmaktadır. Tarihin görünmeyen yüzleri olan kadınların görünür kılınmasında, etkin birer fail oluşlarının altının çizilmesinde birer belge niteliği taşırlar.

Eserlerin hiçbirinde tek bir kadınlık kategorisi olmadığı da dikkat çeken bir diğer noktadır. Farklı kadınlık kategorileri, öznel kadın deneyimleri anlatılır. Ataerkil toplumsal düzenle meselesi olanlar da vardır olmayanlar da. Bu kadın karakterlerin hepsi aslında bir anlamda eyleyen konumundadırlar; fakat bir farkla, düzenle meselesi olanlar daha çok kendilerine özgü düşünceleriyle, kendi sesleriyle eyleyen olurlarken düzeni bir sorun olarak görmeyenler eril söylemin içinden ödünç aldıkları düşünceleri taşıyarak, ataerkil söylemin içinden doğan sesleriyle, otoriteye (eril iktidara) angaje olarak eyleyen konumunda yer alırlar. Yazarların hepsi her ne kadar düzenle meselesi olan karakterlerinin yanında dursalar da karşıtlık kurdukları diğer kadın karakterlerin değerlendirmesini de yine okura bırakırlar. Yan karakterler olarak verilen ataerkil düzenle meselesi olmayan kadınlar "karton karakterler"; başka deyişle, davranış ve düşüncelerinin arkasında yatan motivasyonların neler olduğuna değinilmeyen,

derinleştirilmemiş kişiler olarak sergilenmezler. Yazarlar, onları da öznellikleriyle ele alırlar. Erkekegemen düzenle neden bir sorunları olmadığını, geniş hikâye çizgileri içinde anlaşılır hale getirirler. Kendilerine "doğru" diye öğretilenler ışığında tutum sergiliyor, bunun ötesini tahayyül edemiyordur bu kadın karakterler. Bunun yanısıra, ev içi alanda kendilerinden daha güçsüz olan aile bireylerinin üzerinde iktidar kurarak kamusal alanda elde edemedikleri güç ve statüyü bu ilişkiler üzerinden sağlamaya çalışmaktadırlar.

Kadın karakterler arasında oluşturulan bu karşıtlıklar, farklı kadınlık hallerinin sergilenmesi, ataerkil toplum düzeninin devamlılığının sağlanmasındaki kilit noktaların anlaşılmasında da rol oynar. Farkında olarak ya da olmayarak bu egemen eril düzenin bir parçası haline gelmiş ve bu anlayışın beslediği değerleri benimsemiş olan kadınlar arasında ana karakterler gibi bilinç yükseltmiş kadınların sayısının ne kadar az olduğu da toplumsala dair bir tespit olarak hikâye evrenlerindeki yerini alır. Ana karakter kadınlar açısından, mevcut toplumsal rolleri üstlenmek en basit yoldur, kolay olanı seçmektir. Bunun aksine onların arzu ettiği şeyler, insanın gerçek yeteneği, akıllı ve varoluşuna dair keşfettikleridir. İçinde buldukları toplumun düzen, akıl, namus anlayışlarından kaçınır; o toplumun, onlarla bağdaşan hiçbir yönünün, ortak değerinin olmadığını hem düşünceleriyle hem de davranışlarıyla ortaya koyarlar. Fatmagül Berktaş'ın belirttiği gibi çok uzun zamandır ataerkil toplum düzeni içerisinde yaşayan kadınlar inandıkları şeylerin, doğru diye bildiklerinin, sahip oldukları değerlerin kökenlerine dair bir bilinç taşımayabilirler. Tüm bu değer ve inançların, bunlar doğrultusunda elde ettikleri deneyimlerinin kıymetli olduğuna inanabilirler. Dolayısıyla, erkekegemen toplumsal düzen onlar için olumsuz anlamlara gelmeyebilir. Berktaş'a göre, bu ancak kadınlar ataerkil sisteme karşı eleştirel bir tavır aldıklarında ve sorguladıklarında, dışarıdan bir gözle toplumsal düzenin bütününe değerlendirdince olumsuzluk olarak görünmeye başlar. Erkeğin kadın üzerine kurduğu, bilinç

yükseltmemiş bir aklın fark edemeyeceği iktidarın görünür hale getirilmesiyle olumlu olmaktan çıkar (Berktaş, 2018: 12). Berktaş'ın burada çizdiği ayrım, ataerkilliği farkında olarak ya da olmayarak olumlu karşılayan kadınlarla bunu olumsuzluk olarak değerlendiren kadınların karşılaştırması da burada ele alınan eserlerde somutlaşır. Bu iki kadın tipi arasındaki karşıtlık tüm metinlerde ortak bir tema olarak yerini alır. Özellikle, anneler ve kızları üzerinden bu ayrım bariz bir biçimde sergilenir. Erkekegemen toplumsal sistemin bütün kadınlar için olumsuz bir düzen anlamına gelmediği ve ne yazık ki bunun da hâlâ bu düzene karşı savaş veren kadınlar açısından, erkekler kadar hemcinsleri tarafından da mücadelelerinde güç kaybetmelerine sebep olduğu vurgulanır. Bu durumun, eserlerin çoğunun mutsuz sonla bitmesinde de etkili olduğu görülmüştür.

Eserlerin kendi içlerinde farklı kadınlık hallerine yer verildiği gibi bu eserler birbirleriyle karşılaştırıldığında ana karakterler açısından da farklılıklar olduğu dikkat çeker. Daha doğru bir deyişle, görüş ve söylem farklılıkları vardır. Her ne kadar tüm ana karakterler erkekegemen düzene savaş açmış olsalar da, bu savaşlarında geliştirdikleri direniş stratejileri açısından ayrımlar dikkat çeker. Hatta isyan ettikleri düzen karşısında zaman zaman açık verdikleri de görülür. Bu durumun en dikkat çeken iki örneğinden biri, Füzûzan'ın *Kırk Yedi'liler*'de Emine karakterini heteronormatif bir söylem içinden konuşturduğu sahnedir. Emine, eşcinsellikle, yozlaşma, sapkınlık, hastalık gibi sözcükleri özdeşleştirir. Buna karşın, Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ndeki ana karakteri heteronormativiteyi eleştiren bir yerden konuşur ve cinsel yöneliminin geçişken olduğunu söyler. Diğer bir örnek ise, Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'ndaki ev içi alana ve aile hayatındaki huzura, güvene dair yaptığı güzellemelelerdir. Hem Füzûzan hem de Meriç, romanlarında baştan sona bir aile kurumu eleştirisi yaparlarken aynı zamanda, farkında olarak ya da olmayarak, ataerkil düzenin en önemli taşıyıcılarından biri olan aile kurumunun muhafazasına hizmet eden bir yön barındırırlar.

Sonuç bölümünde bahsedilmesi gereken bir nokta da, eserlerin, dönemin kadınlarının ruh hallerine dair söyledikleridir. Tüm eserler aşağı yukarı aynı dönemin izdüşümlerini taşır: Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları ve Cumhuriyet'in kurulduğu yeni dönemi kapsar. Osmanlı'dan çıkıp yeni bir rejim biçimine ve yeni ideolojiye uyum sağlama arasında sıkışan bir toplumun yansımaları bu metinlerde yerini almıştır. Geçiş dönemindeki toplumun kadınlar üzerindeki etkisi de hikâye evrenlerine yansımıştır. Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'ndaki Meli karakterinin "biz eski teknede yoğrulan, yeni hamuruz" sözleri, tam da bu etkinin ifadesidir (Meriç, 2019: 130). Ele alınan eserlerin çoğunda kadın karakterlerin günlük hayatlarında ölüm duygusuyla baş etmeye çalıştıkları görülür. Kadınlar ve ölüm düşüncesi arasındaki bağın yıkıcılığı, ölme fikrine ne denli yakın oldukları sergilenir. Toplumsal baskıların yarattığı ruhsal çöküşten ölümle kurtulma isteği, saplantılı bir biçimde intihar aracılığıyla toplumdan kaçma fikrine meyilli olduklarına değinilir. Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde, Sevim Burak'ın *Yanık Sarayları*'nda, Füzuran'ın *Kırk Yedi'liler*'inde ve Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'ında ölüm ve intihar teması ağırlık kazanır. Kadınların arınması, baskıcı toplumdan, içine düştükleri bunalımdan ve yaptıkları her "ahlaksız" eylemin sonuçlarından kaçınması ancak ölümle gerçekleşebilecek gibidir. Öte yandan, tüm bu eserler arasında, inadına yaşama sevinci taşıyan karakter örneği ise bir tek Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sında yer alır.

Ataerkil değerleri benimseyen anneler ve tam tersi düşüncelere sahip kızları arasında kurulan karşıtlık, ölüm ve intihar temaları gibi ağırlık kazanan diğer iki tema da delilik ve tecrit olmuştur. Bunun en açık şekilde ifade edildiği iki eser *Yanık Saraylar* ve *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'dir. Toplumun dayattığı rollere sığmayan, uygun görülen yaşam biçimlerinin dışına taşıdığı düşünülen kadınlar "deli" yaftasıyla itibarsızlaştırılıp ötekileştirilir ve hâkim düzene karşı bir tehdit oluşturmamaları için kontrol altında tutulmaya çalışılırlar. Bunun da en kestirme yolu, tecrit olarak görülür. Bu iki kitaptaki

kadınlar zorla kapatmaya, tecrite maruz kalırlarken diğer eserlerdeki kadınların da dolaylı bir biçimde bununla karşı karşıya kaldıkları görülmüştür. Delilik ve tecrit; kadınların konumlarının, davranış ve tutumlarının ataerkinin istediği, kadınlar için uygun gördüğü kimlikle uyumlu olunması ve var olan düzene tehdit oluşturulmaması için geliştirilen bir eril strateji örneği olarak eserlerde ortak bir tema şeklinde sergilenmiştir.

Tüm eserler birlikte değerlendirilince, ortaya bütünlüklü ve birbirini tamamlayan kadın hikâyeleri, eril düzende var olmaya çalışan kadınların sorunları çerçevesinde çeşitli tartışmalar çıkar. Bu tez çalışmasının asıl çıkış noktasının ve dayandığı temel düşüncenin, ele alınan eserler vasıtasıyla doğrulandığını söylemek mümkündür. Edebiyat aracılığıyla suskunluk döneminin sessizliği bozulmuş; o dönemin kadınlarının gündelik hayat pratiklerinin, ruh hallerinin, ataerkil toplumda var olma mücadelelerinin kayıtları edebiyat metinleri aracılığıyla günümüze ulaştırılmıştır. Kadınların anlatılmayan tarihlerine kurgu metinler ev sahipliği yapmıştır. Böylece çalışmanın en başında da iddia edildiği gibi, feminist geleneğin ilk nüvelerinin kurmaca metinlerde de yer aldığı ortaya koyulmuştur.

Analiz edilen eserler, geleneksel edebiyat anlayışı içinde sadece içerikte bir kırılma yaratarak, kalıplaşmış kadın stereotiplerini değiştirerek ve işlenen konular bakımından feminist özellikler göstermemişlerdir; aynı zamanda, biçimsel anlamda çeşitlilikler de yaratmışlardır. Klasik anlatı geleneğinin ötesinde, yeni ve özgün biçimsel arayışlar içinde oldukları görülmüştür. Eserlerin üretildiği dönemdeki hâkim edebiyat anlayışını dönemin en etkili edebiyat akımı olan toplumsal gerçekçiliğin şekillendirdiğine daha önce değinilmişti. Ülkedeki siyasi ve toplumsal atmosfer ağırlıklı olarak köy romanlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu da biçimde bir çeşit tekdüzeliği, nizamî bir roman matematiğini ağırlıklı kılmıştır. Bununla birlikte, 1950'li

yıllarda edebiyatta yeniliklerin önünü açan, 1950 Kuşağı Öykücülerini gibi yeni edebiyat akımları da kendini göstermeye başlar. Bu yenilikçi girişimlerin de burada ele alınan kadın yazarların biçimlerindeki yenilikçi sesin arka planında rol oynayabileceğinden daha önce bahsedilmiştir. Nezihe Meriç, Leylâ Erbil ve Adalet Ağaoğlu'nun da bu yenilikçi akımın içinde yer alan yazarlardan olduğu hatırlatılmıştı. Diğer taraftan, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Fûruzan ve Tezer Özlü de dönemin klasik anlatı geleneğinin dışında, yaratıcı ve özgün bir biçimsel arayış içinde olmuşlardır. Burada en özgün ve dönemine göre en aykırı örneğin Sevim Burak'ın *Yanık Sarayları* olduğu da görülür. Öyle ki, Murathan Mungan onun eserlerini üretme aşamasındayken evinin perdelerine çengelliğnelerle kâğıtlar takarak çalıştığından, biçimini bu şekilde kurduğundan bahseder (Mungan, 2015: 139). Burak, var olan anlatı geleneğinin çerçevesini zorlamak için ve aslında kendi yaratıcılığının da sınırlarını görebilmek adına en özgün yazma yöntemlerini geliştiren bir yazar olarak, buradaki diğer isimler arasında farklı bir konuma ve öneme sahiptir.

Ele alınan eserlerin yazarları, hem hikâye evreninde karakterlerini konuşurken egemen söylemin dışında bir karşı söylem kullanarak, hem de kendi anlatım dilleri ve üsluplarıyla bu karşı söylemi koruyarak "bir kadın edebi otoritesi"nin mümkünlüğünü, *écriture féminine*'in imkânlılığını göstermişlerdir. Yazarların her biri kendilerine özgü üsluplara sahiplerdir, geleneksel edebiyata direnme ve onunla uzlaşma noktalarında farklılaşırlar. Bununla birlikte, hepsinin bulunduğu ortak nokta egemen söylemin içinden konuşmuyor olmalarıdır. Geleneksel edebiyat anlayışının şekillendirdiği anlatım biçiminde değişiklikler yapmış, öznellikleriyle bunu kadın yazını lehine bükmüşlerdir. Yine kendilerinden sonra gelecek olan yeni kuşak yazarlara "edebiyatın babaları"na inşa edilmiş bir anlayışın sarsılabilirliğini, ne erkeğe ne de kadına ait olan bir edebiyat anlayışının imkânlılığını gösterir. Yazarlar, edebiyattaki ataerkiyi yıkıp eşitlikçi yeni bir düzlemin örneklerini ortaya koyarak yine bir feminist edimde bulunurlar.

Çalışmanın kavramsal-kuramsal çerçevesinin kurulduğu ikinci bölümünde sık sık anılan Judith Butler'ın da düşünceleriyle paralellik gösterecek şekilde bu anaakım edebiyatın tamamen dışına çıkıldığına dair bir göstergeyle karşılaşılmamıştır. Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi bu eserlerin, erkekegemen edebiyat anlayışının eskisi gibi hâkimiyet kuramayacağıının, edebiyattaki ataerkinin önüne geçilebileceğinin, daha eşitlikçi bir edebiyata ulaşılabileceğinin örnekleri olduğunu da net bir dille ifade etmek gerekir. Butler, feminizmin asıl görevinin inşa edilmiş kimliklerin dışında bir bakış açısı kurmak olmadığını altını çizer. Esas görevinin, bu inşaların mümkün kıldığı altüst edici tekrar stratejilerinin yerlerini bulmak olduğunu belirtir. Kimliği kuran ve ona yönelik itirazları mümkün kılan tekrar pratiklerine katılarak yerel müdahale imkânlarını olumlamak gerektiğini dile getirir (Butler, 2016: 239). Yazarların hepsi, mevcut edebiyatın sınırları içerisinde, kadınlara etkin failer, konuşan özneler olarak yer bulmaya çalışmışlar ve bunu da kendilerine özgü anlatım dilleriyle pekiştirmişlerdir.

Böylece aslında hem içerikte hem de biçimde yarattıkları yeniliklerle, eksikliği yoğun şekilde hissedilen "gerçek anlamda kadın sesi"ni edebiyata getirirler; kadın edebiyatçılar için kendini tanımlamanın, kendini ortaya koymaktan önce geldiğini gösterirler. Bu da akla, Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın şu sözlerini getirir: "Yaratıcı 'ben varım' cümlesi eğer 'ben' 'ne olduğundan' haberdar değilse dile gelemez. Ancak kadın sanatçı için zorunlu olan kendini tanımlama süreci, ben olma hali ile benliği arasındaki ilişkiye müdahalede bulunan tüm ataerkil tanımlar nedeniyle karmaşık bir süreçtir." (Gilbert ve Gubar, 2016: 61). Bu süreci daha az karmaşık hale getirecek ve belki de çözebilecek, kadınların altı boş olmayan bir "yaratıcı 'ben varım'" cümlesi kurabilmeleri için kendi tarihlerini ve eril söylemin dışından doğan kendi seslerini de bilmeleri gerekir. Fatmagül Berktaş, "tarih ne içindir?" sorusuna tarihçi R. G. Collingwood'un getirdiği "kişinin kendisini bilmesi için" yanıtını hatırlatır ve bu yanıtta hareketle kişinin kendisini bilebilmesi için önce kendisini başkalarından ayırt

etmesi, başkalarından ayırt edilmiş olan kendisini görebilmesi ve tanıyabilmesi gerektiğini söyler. Böylece kişi, karşılaştırma yaparak hem kendisine dair hem de başkalarına dair bilgiye sahip olma noktasında ilerleme kaydetmiş olacaktır (Berktaş, 2018: 7). Tarih yazımının erkeklerin tekelinde olduğu bir düzende edebiyatın önemi iki uçlu bir hal alır. İlki, kadınların tarihine dair alternatif belgeler olmaları dolayısıyla kadınların görünmeyen tarihlerini anlatır; ikincisi ise gelecek kuşak kadın yazarların kendilerini tanımlama süreçlerinde kendileri olabilmeleri için ataerkil müdahaleye imkân tanımayan, fırsat vermeyen bir kadın yazını mirası bırakır. Bu çalışmada ele alınan eserler edebiyatın taşıdığı bu iki uçlu yöne sahiptir. Gelecek kuşak kadın yazarlara, kendilerini bilmeleri, tanımaları ve kendileri olarak kaleme sıkıca sarılmalarının önünü açarlar.

Çalışmada ele alınan eserlerin yazarları, erkekegemen edebiyat anlayışı içine doğmuşlardır. Çoğunun örnek aldığı ve etkilendiği isimler Kafka, Dostoyevski, Shakespeare, Sartre gibi erkek yazarlar olmuştur. Bunları mektuplaşmalarında ve günlüklerinde dile getirmişlerdir. Diğer taraftan, kendilerinden önceki kuşakların yazarları Nezihe Muhiddin, Fatma Aliye, Şukûfe Nihal, Suat Derviş, Safiye Erol, Selçuk Baran ya da Wirginia Woolf, Bronte kardeşler, Jane Eyre, Silvia Plath gibi isimlerin onların edebiyat anlayışlarında bir etki bıraktıkları ihtimalini de görmezden gelmek mümkün değildir. Leylâ Erbil, 1997 senesinde Yılmaz Varol'la gerçekleştirdiği röportajında hem kendi kuşağının kadın yazarları açısından mevcut edebiyat ortamına dair hem de kadın yazınına, kadınların kendilerinden sonrakiler için bırakacağı yazınsal miras hakkında özetleyici nitelikteki şu sözleri söyler: "Evet yazarlık gövdeyle değil beyinle yazılıyordu ama erkeklerce örülmüş ve kadınlık durumlarına gerçek yerin verilmemiş olduğu erkek egemen bir dildi miras aldığımız." (Varol, 1997). Aynı röportajda Erbil etkilendiği yazarların çoğunun Kafka, Dostoyevski, Sartre, Shakespeare gibi erkekler olduğunu belirtirken Nezihe Muhiddin, Fatma Aliye gibi Tanzimat

Dönemi kadın yazarlarının, kendi edebiyat anlayışının biçimlenmesinde oynadığı rolü de anmayı ihmal etmez.

Edebiyatın "abc"si olarak bilinenler, yüksek edebiyat ürünü diye anılanlar konusunda edebiyat metinlerinde hangi konulara yer verileceği, karakterlerin nasıl yaratılacağı ve tüm bunların hangi anlatım biçimleri aracılığıyla ortaya koyulacağı noktasında neredeyse tamamen erkek inşası söz konusudur. Dolayısıyla, erkeğin böylesine güçlü bir şekilde otorite olduğu bir düzlemde kadın yazarların da kendilerine erkek yazarları örnek almış olması, onların ortaya koyduğu eserleri edebiyatın en kıymetlileri olarak görmesi anlaşılırdır. Ölçüt ve değerlendirmeleri de bu yönde şekillendiği için doğal olarak Nezihe Muhiddin, Fatma Aliye, Virginia Woolf, Jane Eyre gibi yazarların ortaya koydukları metinleri en üst sıraya yerleştirmemiş olabilirler. Diğer taraftan, bu metinlerdeki kadın tarihine hizmet eden yönü ya da erkeklerce örülmüş anlatım dilinin dışına çıkan kadın sesini de gözden kaçırmış olabilirler.

Çalışmada ele alınan eserlerin yazarlarına yönelik, son on-on beş yıldır büyük bir ilgi söz konusudur. Kitapları yeniden büyük yayınevleri tarafından basılmaya, yazarlar hakkında tüm edebi külliyatlarının masaya yatırıldığı kolektif ya da bireysel çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Yapı Kredi Yayınları Nezihe Meriç'in, Sevim Burak'ın, Füzûzan'ın ve Tezer Özlü'nün; İletişim Yayınları Sevgi Soysal'ın; Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Leylâ Erbil'in; Evereset Yayınları Adalet Ağaoğlu'nun tüm kitaplarını yeniden yayımlamıştır. Eserlerin bu yeniden basımıyla birlikte yazarlar yeniden keşfedilmiştir. Devamında da hızla, bu yazarlar üzerine çalışmaların yapıldığı kitaplar yayımlanmış, pek çok konferans ve sempozyum gibi etkinlikler düzenlenmiş, edebiyat dergilerinde özel olarak dosya sayıları oluşturulmuştur. Yapılan çalışmalar arasında *Bir Umutlu Yürüyüş: Nezihe Meriç Sempozyumu* (2011), *Tezer Özlü'ye Armağan* (2014), *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı* (2015), *Ötekilere Yazmak: Sevim*

Burak Üzerine Yazılar (2015), *Leylâ Erbil Kitabı* (2015) gibi örnekler sayılabilir. Bu çalışmalarda ve etkinliklerde onların zamanlarının ötesinde eserler ürettiklerinden, kadın duyarlılığı taşıdıklarından, kendilerine özgü edebiyat mirası bıraktıklarından ve hatta çoğu yazar için rol model olduklarından bahsedilmektedir. Bu gibi çalışmalarda veya etkinliklerde yeni kuşak yazarların da yer aldığı görülmektedir. Bu isimler arasında Sema Kaygusuz, Ayfer Tunç, Hatice Meryem, Karin Karakaşlı, Figen Şakacı, Nursel Duruel, Gaye Boralıoğlu, Pelin Buzluk gibi 1980 sonrasında eserler üreten isimleri sıralamak mümkündür. Tam da bu noktada, bu çalışmanın da sonuna gelirken, kadın yazını üzerine eğilecek olan diğer akademik çalışmalar için şu çağrıda bulunulabilir: Burada ele alınan eserler ve bu eserlerin yazarlarının bıraktığı yazınsal miras, sonraki kuşak yazarlar üzerinde nasıl bir etki doğurmuştur, bunun araştırması yapılabilir. 1960-1980 yılları arasında ortaya koyulmuş bu metinlerin 1980 sonrasında eserler ortaya koyan yeni kuşak yazarlar için öncül olup olmadığının peşine düşülebilir. Leylâ Erbil'in röportajında dile getirdiği, erkeklerce örülmüş ve kadınlık durumlarına gerçek yerin verilmemiş olduğu erkekegemen bir dilin hâkimiyetindeki edebiyat ortamına, Erbil ve çalışmada yer verilen diğer yazarların müdahalesinin, gelecek kuşak kadın yazarlar üzerindeki yansımaları araştırılabilir. Bu hem yeni kuşak yazarların metinleriyle bu çalışmada ele alınan yazarların metinlerinin karşılaştırılmasıyla yapılabileceği gibi, hem de yeni kuşak yazarlarla gerçekleştirilecek görüşmelerle sağlanabilir.

Literatürde bu döneme dair yapılan çalışmaların daha da çoğaltılmasına ihtiyaç vardır. Bu çalışmanın nefesinin yetmediği, ulaşamadığı daha pek çok yazar ve bu yazarlara ait metinler keşfedilmeyi ve etraflıca değerlendirilmeyi beklemektedir. Kadınların ortaya koyduğu metinlerdeki üzeri örtük anlamlar, erkekegemen dünyada kadınların yaşamlarını dönüştürme amacıyla kadınların lehine, feminist bir duyarlılıkla gün yüzüne çıkarılmalıdır. Burada yapılmaya çalışıldığı gibi, "suskun" dönemlerin sesi olmaya çalışmak, algıda kırılmalar yaratıp yeniden anlamlandırmalar yapmak, geçmiş

bu gözle yeniden inşa etmek gerekir. Böylelikle, sonraki kuşak kadın yazarların, kendilerinden öncekilerin karşılaştıkları güçlükleri tekrar yaşamalarının önüne geçmek için bir imkânın da yolu açılacaktır. Kadınlara kendi hikâyelerini kendi sesleriyle anlatabilecekleri, konuşan özne konumlarının teslim edilmesi üzerinde daha fazla durulması gerekmektedir.



KAYNAKÇA

Adak, H. (2016). *Halide Edip ve Siyasal Şiddet: Ermeni Kırımı, Diktatörlük ve Şiddetsizlik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Adak, S. (2016). Siyaset ve Toplumsal Cinsiyet. F. Saygılıgil (Haz.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (s. 17-32). Ankara: Dipnot Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2019). *Dar Zamanlar 1: Ölmeye Yatmak*. 10. Basım. İstanbul: Everest Yayınları.

Akal, E. (2011). *Kızıl Feministler: Bir Sözlü Tarih Çalışması*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Altınay, A. G. (2016). *Bedenimiz ve Biz: Bekâret ve Cinselliğin Siyaseti*. A. Bora ve A. Günel (Der.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* (s. 323-345). İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, A. (Ed.). (2008). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC'si*. 3. Basım. İstanbul: Say Yayınları.

Arendt, H. (2016). *İnsanlık Durumu*. 8. Basım. (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bağdatlı, N. (2017). Sevgi Soysal: Er Tutuklu, Dişil İsyankâr. F. Saygılıgil (Der.), *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri* (s. 265-284). Ankara: Dipnot Yayınları.

Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Belge, M. (2015). Sunuş. (*Tante Rosa'nın içinde*) (s. 7-9). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Berkday, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti*. 6. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berkday, F. (2019). "Sonradan" Söz. S. Kaygusuz ve D. Gündoğan İbrişim (Haz.), *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sınır Uçları*. (s. 253-278). 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, A. (2015). Giriş. A. Bora (Der.), *İradenin İyimserliği: 2000'lerde Türkiye'de Kadınlar* (s. 7-15). Ankara: Ayizi Yayınları
- Bora, A. (2004). Kamusal Alan Sahiden "Kamusal" mı?. M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*. (s. 529-539). İstanbul: Hil Yayınları.
- Bora, A. ve Günal, A. (2016). *90'larda Türkiye'de Feminizm*. 6. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. ve Ünüvar, K. (2015). Ellili Yıllarda Türkiye'de Siyasî Düşünce Hayatı. M. K. Kaynar (Yay. Haz.), *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. (s. 159-177). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burak, S. (2009). *Beni Deliler Anlar*. İstanbul: Hayy Kitap.
- Burak, S. (1990). *Ford Mach 1'dan Mektuplar*. K. Borar (Haz.). İstanbul: Logos Yayıncılık.
- Burak, S. (2014). *Ford Mach 1*. 3. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). 5. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Collin, F. ve Kaufer, I. (2015). *Feminist Güzergâh*. (G. Acar Savran, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

- Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*. 5. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çapan, C. (2015). "Tanıdığımız Sevim Burak". Ö. Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (s. 124-128). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demirtaş, M. (2015). "Sevim Burak'ın Minör Edebiyatı". Ö. Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (s. 13-25). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Direk, Z. (2018). *Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dirlikiyapan Özata, J. (2007). *Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Dirlikiyapan Özata, J. (2010). *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Donovan, J. (2010). *Feminist Teori*. 6. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (2016). Sunuş. (*Fosforlu Cevriye'nin "Sunuş" yazısı*). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Dündar, L. B. (2001). "Sevim Burak'ın Yazın Geleneğine Müdahalesi". *Adam Öykü*, sayı 32. (s. 61-73).
- Erbil, L. (2015). *Tuhaf Bir Kadın*. 11. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, L. (2014). Bir Romanı Okurken Çocukluğun Soğuk Geceleri. S. Duru (Haz.), *Tezer Özlü'ye Armağan* (s. 33-39). 2. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erkol, Ç. G. (2019). *Yaralı Erkeklikler: 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke*. Ankara: Ayizi Yayınları.

- Ermat, B. (2011). Çevirenin Notu. (*Fatma Aliye: Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu'nun içinde*). (s. 5-7). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden ve O. Akinhay, Çev.). 4. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuderer, S. L. (1990). *The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliography of Criticism*. New York: Modern Language Assosication of Amerika.
- Fürüzan, (2015). *Kırk Yedi'liler*. 9. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gilbert, S. M. ve Gubar, S. (2016). *Kadın Yazar ve 19. yy'da Edebi İmgelem: Tavan Arasındaki Deli Kadın* (N. Sakman, Çev.). İstanbul: Aylak Adam Yayınları.
- Göle, N. (2019). Arka Kapak Yazısı (*Ölmeye Yatmak*'ın arka kapak yazısı). 10. Basım. İstanbul: Everest Yayınları.
- Habermas, J. (2014). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. 12. Basım. (T. Bora ve M. Sancar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harding, S. (1987). Introduction: Is There a Feminist Method? S. Harding (Ed.), *Feminism and Methodology: Social Science Issues* (s. 1-14). Indiana: Indiana University Press.
- Harding, S. (2020). Bakış Açısı Epistemolojisini Yeniden Düşünmek: "Güçlü Nesnellik" Nedir?. (G. C. Ağören, Çev.). E. Erdoğan ve N. Gündoğdu (Haz.), *Türkiye'de Feminist Yöntem*. (s. 52-92). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hekman, Susan J. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi: Postmodern Bir Feminizmin Öğeleri* (B. Balkız ve Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

- Hızlan, D., Çapan, C. ve İleri, S. (2015). Panel: "Tanıdığımız Sevim Burak". Ö. Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (s. 121-134). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İleri, S. (2015). *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Klavuzu*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İliç, D. T. ve Yıldırım, P. (2018). "Araçsal Akla ve Pozitivizme Karşı Çıkan bir Feminist Metodoloji". *folklor/edebiyat*. cilt 24. sayı 96. (s. 201-210).
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç ve F. Özbay, Çev.). 5. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2015). Hizaya Girmemek:Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu. S. Şahin ve İ. Şahbenderoğlu (Haz.), *İsyankâr Neşe/Sevgi Soysal Kitabı* (s. 351-378). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2019). Failin Son Arzusu. S. Kaygusuz ve Deniz Gündoğan İbrişim (Haz.), *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları*. (s. 9-28). 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, S. (2013). Tante Rosa, Teslim Edilen Sersemlik. S. Şahin (Der.), *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!"*: *Sevgi Soysal İçin Yazılar* (s. 61-66). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kendall, G. ve Wickham, G. (2016). *Foucault'nun Yöntemlerini Kullanmak* (U. Y. Kara ve T. Sivrikaya, Çev.). İstanbul: Isık Yayınları.
- Mackinnon, C. (2015). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. 2. Basım. (T. Yöney ve S. Yücesoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Meriç, N. (2019). *Korsan Çıkmazı*. 8. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meriç, N. (2011). *Püf Noktası: İlk Öyküleri ve Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meryem, H. (2013). Nesi Yabancı Yahu Bu Tante Rosa'nın?. S. Şahin (Der.), "*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*": *Sevgi Soysal İçin Yazılar* (s. 67-74). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meryem, H. (2016). Gerçek Tezer'den Anlatıcı Tezer'e. F.Saygılıgil ve B. Uygun Aytemiz (Haz.), *Gülebilir miyiz Dersin?/Tezer Özlü Kitabı* (s. 17-21). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mithat, A. (2011). *Fatma Aliye: Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu* (B. Ermat, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. 26. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mungan, M. (2015). Sevim Burak'ın Çengelliğneleri. Ö. Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*. (s. 134-147). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nochlin, L. (2008). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?. A. Antmen (Ed.). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 119-156). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, M. (2004). Önsöz. M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*. (s. 9-16). İstanbul: Hil Yayınları.
- Özcan, F. C. (2015). Ellili Yıllarda Türkiye Ekonomisi. M. K. Kaynar (Yay. Haz.), *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. (s. 39-69). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özdemir, E. (2016). Türkiye Feminist Hareket/Örgütlenme Tarihi. F. Saygılıgil (Haz.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özkök, S. (2015). "Yanık Saraylar" Öyküsünde Dil ve İçerik. Ö. Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar*. (s. 39-56). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, T. (2014). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. 22. basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, T. (2015). *Çocukluğun Soğuk Geceleri*. 25. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Parla, J. ve Irzık, S. (2011). *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. 4. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pateman, C. (1988). *The Sexual Contract*. Kaliforniya: Stanford University Press.
- Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekan Temsili*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sakman, N. (2018). *Kendine Ait Bir Kalem: Kadın Yazını Üzerine*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. 3. Basım. Ankara: İmge Kitabevi.
- Saygılıgil, F. (2016). Giriş. F. Saygılıgil (Haz.). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (s. 9-16). Ankara: Dipnot Yayınları.

- Scott, W. S. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. (A. T. Çınar, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Seyhan, A. (2008). *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı: Kesişen Yazguların Hikâyesi*. (E. Irmak, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sezer, S. (2014). Tezer Özlü'nün Dünyası. S. Duru (Haz.), *Tezer Özlü'ye Armağan* (s. 56-60). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sezer, S. (2016). Tezer Özlü: Yaşamı Değiştirmek İsteyen Anlatıcı. F. Saygılıgil ve B. Uygun Aytemiz (Haz.), *Gülebilir miyiz Dersin?/Tezer Özlü Kitabı* (s. 13-15). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sirman, N. (2020). Sunuş. E. Erdoğan ve N. Gündoğdu (Haz.), *Türkiye'de Feminist Yöntem*. (s. 9-13). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soydan, S. (2011). Sunu. (*Püf Noktası: İlk Öyküleri ve Yazıları* 'nın içinde). (s. 7). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Soysal, F. (2015). Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk. (*Tante Rosa'nın içinde*). (s. 11-14). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, S. (2014). *Yürümek*. 11. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, S. (2015). *TanteRosa*. 17. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, S. (2018). *Tekliğin Türküsü*. İ. Şahbenderoğlu ve F. Soysal (Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, E. (2015). *Leylâ Erbil Kitabı*. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.
- Şahin, Ö. (2015). Kâğıttaki Karabasan: Sevim Burak'ta Nesne ve Benlik Yitimi/Onarımı. Ö. Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (s. 25-32). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Şahin, Y. ve Sarıtaş, E. (2015). Ellili Yıllarda Kadın Hareketi. M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1950'li Yılları* (s. 627-665). İstanbul: İletişim.
- Şahin, Y. ve Sarıtaş, E. (2017). Altmışlı Yıllarda Kadın Hareketi: Süreklilikler, Kopuşlar, Çeşitlenme. M. K. Kaynar (Haz.), *Türkiye'nin 1960'lı Yılları* (s. 727-759). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Timisi, N. ve Ağduk, M. (2016). 1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi. A. Bora ve A. Günel (Der.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* (s. 13-41). 6. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Timuroğlu, S. (2020). *Kanatlanmış Kadınlar: Osmanlı ve Avrupalı Kadın Yazarların Dostluğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Timuroğlu, S. (2013). Dişil Kahkahanın Devrimci Gücü: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu. S. Şahin (Der.), *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!": Sevgi Soysal İçin Yazılar* (s. 145-158). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toksöz, G. (2020). Sayıların Kadın Mücadelesindeki Yeri. E. Erdoğan ve N. Gündoğdu (Haz.), *Türkiye'de Feminist Yöntem* (s. 123-144). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tuğ, B. (2016). Tarih ve Toplumsal Cinsiyet. F. Saygılıgil (Haz.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (s. 33-49). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. 2. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Türkeş, Ö. (2014). *Yürümek Üzerine. (Yürümek'in içinde)*. (s. 5-16). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Tekeli, Ş. (1987). Önsöz. Wollstonecraft, M., Tristan, F., Sand, G., Mill, J. S., Fuller, M., Stanton, E. C., Antony, S. B., Veblen, T., Goldman, E. *Feminizm: 19. Yüzyıl Klasiklerinden Seçmeler* (s. 7-9). İstanbul: Afa Yayınları.
- Tekeli, Ş. (2003). Sunuş. *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* (s. 9-15). İstanbul: Metis Yayınları.
- Uçar, A. (2015). Ellili Yıllarda Edebiyat Ortamı: Toplumculuğun Modernizmle Dansı. M. K. Kaynar (Yay. Haz.), *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. (s. 471-485). İstanbul: İletişim.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Yayınları.
- Wittig, M. (2013). *Straight Düşünce*. (L. S. Darıcıoğlu ve P. Büyüктаş, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Woolf, V. (2014). *Kendine Ait Bir Oda*. (S. Öncü, Çev.). 15. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Woolf, V. (2010). *Üç Gine*. (İ. Güzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Woolf, V. (2010). *Granit ve Gökkuşığı*. (İ. Güzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wollstonecraft, M. (1987). Kadınların Haklarının Doğrulanması. Wollstonecraft, M., Tristan, F., Sand, G., Mill, J. S., Fuller, M., Stanton, E. C., Antony, S. B., Veblen, T., Goldman, E. *Feminizm: 19. Yüzyıl Klasiklerinden Seçmeler* (s. 14-27). (E. Ergin, B. Furman, A. Gözen, N. Kara, G. Öztunalı Kayır ve Ş. Tekeli, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Yaraman, A. (2015). Sorunları mı Sorumluluktan, Sorumluluğu mu Sorunlarından? - Kadınlik Durumu, Kadınlik Bilinci ve Sevgi Soysal-. S. Şahin ve İ.

Şahbenderoğlu (Haz.), *İsyankâr Neşe/Sevgi Soysal Kitabı* (s. 35-49). İstanbul: İletişim Yayınları.

Zengin. Z. (2015). Sevim Burak Nasıl Okundu?. Ö. Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (s. 148-159). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

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

Hülya Soyşekerci'nin 23 Mayıs 2014'te *Cumhuriyet*'te yayımlanan "Kırk Yedi'liler kırk yaşında" yazısına ulaşılan adres:

http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/75055/_Kirk_Yedi_liler_kirk_yasin_da.html

Güzel Zeynep Tuñçok'un 27 Şubat 2019'da *Söylem Filoloji Dergisi*'nde yayımlanan makalesine ulaşılan adres:

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/749258>

Yılmaz Varol'un 1997'de Leylâ Erbil'le gerçekleştirdiği söyleşiye ulaşılan adres:

<https://m.bianet.org/biamag/sanat/148750-delilige-duskun-bir-yazarim>

ÖZET

Literatürde, kadın hareketinin tarihini araştıran feminist araştırmacı ve tarihçilerin çalışmalarında, 1935'te Türk Kadınlar Birliği'nin kapatılmasından 1980'lerde vücut bulan İkinci Dalga Kadın Hareketi'ne kadar uzanan yıllara kadın hareketi açısından sessiz bir dönem denilmektedir. 1960'lı yıllarda sol mücadelenin yükselişe geçmesiyle ise sönümlenmiş olan kadın hareketi bu mücadele içerisinde hepten erimeye başlar. İşte bu dönem, "suskunluk/sessizlik dönemi" olarak anılmaktadır. Bahsi geçen bu yıllara, feminist yaklaşımlarla yeniden bakılmasına, kadınların öz yaşamöykülerine ve ortaya koydukları edebi metinlere bu hareketin nasıl yansıdığına eğilen çalışmalar yapılmasına ihtiyaç vardır. Dönemin tarihine daha detaylı eğilen, devamlılık ve aktarım arayan, farklı cinselliklerin izini sürmek isteyen, farklı kadınlık ve erkeklik durumlarının imkânlarını merak eden feminist araştırmacılara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çalışmada da, tüm bu araştırma motivasyonları edebiyat aracılığıyla devam ettirilmiş; edebi metinlerin sunduğu imkânlarla bakarak suskunluk döneminin, kadın hareketi açısından aslında sanıldığı kadar verimsiz geçmediği gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmada, yedi yazarın -Nezihe Meriç, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil, Adalet Ağaoğlu, Füruzan ve Tezer Özlü- 1960 ve 1980 yılları arasında ortaya koydukları metinler aracılığıyla bir tartışma ve değerlendirme ortaya koyulmuştur. Anılan bu edebiyatçıların metinleri ataerkil toplumda kadın olma meselesi etrafında ele alınmıştır. Aynı zamanda bu metinlerde, yeni bir kadın söyleminin olanaklılığının izleri araştırılmıştır.

ABSTRACT

In the works of feminist researchers and historians investigating the history of the women's movement, the period from closure of the Turkish Women's Association in 1935 to the emergence of the Second Wave Women's Movement in the 1980s is often defined as a silent period. Especially in the 1960s, as the left-wing politics gained strength, the women's movement, which has already weakened, began to lose its ground almost entirely. And the term "silent/voiceless period" is actually used to refer to this very period. These years should be reconsidered with feminist approaches, i.e., with studies focusing on how this movement manifests itself in autobiographies of women, or the literary texts they produced. What is needed, in other words, is feminist researchers, who examine this special period closely, seek continuity and transference, trace different sexualities, and wonder the possibilities brought to light by different femininities and masculinities. The fundamental aim of my study, which shares all these research motivations, is to show that the silent period was not as fruitless as it is thought in terms of the possibilities provided in literary texts. My study provides a detailed discussion and interpretation about seven authors, including Nezihe Meriç, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Leylâ Erbil, Adalet Ağaoğlu, Füzûzan and Tezer Özlü, and their texts from the 1960s to the 1980s. The primary focus of this discussion is being woman in a patriarchal society. Based on this discussion, the possibility of a new female discourse is questioned as well.