KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

Kübra AVCI GÜVEN

TÜRKİYE'DE KADIN EDEBİYATÇILARIN ROMANLARINDA KADIN ÖĞESİNİN VE DUYGUSAL İLİŞKİLERİN SOSYOLOJİK TAHLİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Cevat ÖZYURT

KIRIKKALE - 2014

ONAY

Kübra GÜVEN tarafından hazırlanan "Türkiye'de Kadın Edebiyatçıların Romanlarında Kadın Öğesinin ve Duygusal İlişkilerin Sosyolojik Tahlili" başlıklı bu çalışma, 21.05.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda (oybirliği/oyçokluğu) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sosyoloji anabilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

(İmza)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

(İmza)

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

(İmza)

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Kişisel Kabul Sayfası

Yüksek lisans Tezi olarak sunduğum "Türkiye'de Kadın Edebiyatçıların Romanlarında Kadın Öğesinin ve Duygusal İlişkilerin Sosyolojik Tahlili" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve faydalandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak faydalanılmış olduğunu belirtir ve bunu şeref ve haysiyetimle doğrularım.

Tarih:21.05.2014

Adı Soyadı: Kübra GÜVEN

İmza

ÖNSÖZ

Akademik çalışmalar yaparak ortaya yeni şeyler koymak zordur. Hele bir de evli bir kadın ve iki küçük kız çocuğu annesiyseniz daha da zordur. Bu sebeple bu zorlu sürece destek verenlere bu sayfada yapılacak teşekkür, rutin bir nezaketin ötesinde gerçek bir samimiyet ifadesidir. Bu araştırmayı oluşturan entelektüel birikimi kazanmada derslerinden ziyadesiyle istifade ettiğim kıymetli bölüm hocalarım Prof. Dr. Dolunay ŞENOL'a, Yrd. Doç. Dr. Hakan ARIKAN'a, Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir ZORLU'ya ve tabiî ki bu çalışmanın her aşamasında eleştiri ve tavsiyeleriyle ufkumu açarak Sosyoloji alanında akademik anlamda bir disiplin edinmemde büyük emeği olan değerli hocam Doç. Dr. Cevat ÖZYURT'a kalbî şükranlarımı sunarım.

Öğrenim hayatım boyunca maddi ve manevi desteğiyle hep yanımda olan sevgili annem Semiha BAŞKUT'a bu vesileyle sonsuz hürmetlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Elbette ki sıradan bir eş olmanın ötesine geçip hayat arkadaşı duyarlılığıyla yükümü azaltarak beni bu uğurda yüreklendiren ve heyecanımı diri tutmama vesile olan sevgili eşim Bülent GÜVEN'e ve hayatımı anlamlandıran dünyalar güzeli kızlarım Berra Melek ve Büşra Melike'ye en derin hislerle teşekkür ederim.

ÖZET

Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet'le devam modernleşme anlayışının daha ziyade Batılılaşma olarak tezahür ettiği süreçte "kadın", modernleşmenin adeta bir ölçeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncesinde yıkılmakta olan bir imparatorluğu kurtarmak, sonrasında ise yeni bir devleti ve yeni toplumu inşa etmek uğruna icra edilen reformların vitrindeki teması hep "kadın"dır. Toplumun inşasının kadının eğitilmesinden geçtiğine inanan Tanzimat ve Cumhuriyet aydınlarının modernleştirirken özgürleştirmek istediği yine "kadın"dır. Tanzimat'la "özel" alanda özgürleşen kadın, Cumhuriyet'le beraber ise "kamusal" alanda özgürleşerek edindiği resmî haklar neticesinde toplumsal yaşamda bugüne değin uzanan görünürlüğünü kazanmıştır. Bütüncül olarak bakıldığında, izlenen kadın politikalarının temelinde, kadının toplumsal yaşamdaki edilgenliğinin devamına katkıda bulunan, kadının işlevsel yanına değer veren, ancak kadının "insan" olmaktan doğan haklarının iadesi gibi bir amaç gütmeyen ideolojik bir perspektifin yer aldığı görülür. Dolayısıyla bu paradoks kendi reaksiyonunu zaman içerisinde kendi içinden meydana çıkarmış, modernleşme sürecinin yarattığı "güçlü" kadınlar, 70'lerde "kadın romancılar" olarak varlığını ortaya koymuş ve güçlerini aldıkları reformların "kadın"ı edilgenleştirme halini, döneme damgasını vuran yeni sol zihniyet Sosyalist doktrin etrafında sorgular hale gelmişlerdir. "Hamiyetperver" ve "ülküdaş" kadının "yoldaş bacı"ya dönüştürüldüğü bu dönemde, kadının bir diğer ideolojiye hizmet amacıyla özgürleştirilmek istenmesi dikkat çekicidir. Bu araştırmada, "kadın" ve buna bağlı olarak "aile" ve "mahremiyet" olguları, tarihsel bir perspektifle kısaca analiz edildikten sonra, 70'li yıllar Türkiye'sinde öne çıkan bazı kadın romancıların eserlerindeki kadın, aile ve mahremiyet temaları edebiyat sosyolojisi ekseninde tahlil edilmiş ve tarihsel gerçekliğe sadık kalınarak çeşitli siyasal olayların etkileri ışığında ilgili döneme ayna tutmaya çalışılmıştır. Araştırmaya kaynak teşkil eden romanlar Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*, Füruzan'ın *Kırk Yedi'liler,* Sevgi Soysal'ın *Şafak* ve Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* isimli eserleridir. Bu romanlarda öne çıkan başlıca vurgu, "kadın"ın ancak cehaletten kurtulduğu vakit bireyselleşebileceği ve ürettiği sürece mutlu olabileceği fikrinin yanı sıra, "aile"nin kadının özgürleşmesinde adeta bir ayak bağı olduğu inancıdır. Dahası "cinselliğe" duygusal veya ahlakî anlamlar yüklenmesi, kadının esaretini pekiştirdiği iddiasıyla kıyasıya eleştirilmektedir.

Anahtar kelimeler: Siyaset, Kadın, Aile, Mahremiyet, Kimlik.

ABSTRACT

The "woman" is seen as a criteria for the reforms in the period of Tanzimat continuing with Cumhuriyet (republic) which was appeared as westernization rather than modernization. The "woman", the theme of the reforms, was aiming to modernize society along secular and bureaucratic lines which sought to stop the collapsing of the empire and aimed the recognition of the new founded state in the international arena. Tanzimat intelligentsia, and Cumhuriyet intelligentsia who aimed to propagate the Kemalist ideology all the parts of the country, believed that only solution was education of Turkish woman wanted the liberalisation of "woman". The liberalisation of "woman" in the period of Tanzimat was in the literature, fashion, foreign languages, music in the area of "private" practice. The transition to Cumhuriyet (republican) system of government liberated Turkish woman in the "public" space gave the other important rights has provided an important position. Although all those modernization movements claimed to help the liberalization of Turkish woman, they contributed the Turkish woman to be remain passive in the public, valued functional aspect of the woman and used this hot issue for their ideological approach. Because of this paradox, there was a reaction by "strong Turkish woman" are the result of modernization, revealed as "woman novelists" in 1970s. Those "strong woman" took their inspiration from the mentioned reforms started to questioning of the "passive of woman" around the socialist ideology. It was ignored that the woman liberalization took place as another form to serve another ideology in the period of the "patriotic" and "nationalist" woman turned to be "comrade sister". This research will focus on "women", "family" and "intimacy" in the novels of some famous Turkish woman novelists in the 1970s examined under the sociology of literature aimed to show the effects of political events in the process of social change. The resources for our study will be the novels of *Ölmeye Yatmak* by Adalet Ağaoğlu, *Kırk Yedi'liler* by Füruzan, *Şafak* by Sevgi Soysal and *Yarın Yarın* by Pınar Kür.

Key word(s): Politics, Woman, Family, Intimacy, Identity.

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

C. : Cilt

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

Doç. : Doçent

DP : Demokrat Parti

Prof. : Profesör

S. : Sayı

TDK : Türk Dil Kurumu

TİP : Türkiye İşçi Partisi

TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

TSK : Türk Silahlı Kuvvetleri

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

KISALTMALAR v

GİRİŞ 1

I.BÖLÜM: EDEBİYATTA "KADIN, AİLE ve MAHREMİYET" OLGUSU 5

1.1.Edebiyat Sosyolojisi 6

1.1.1.Sosyolojik Veri Kaynağı Olarak Roman 10

1.1.2. Edebiyat Sosyolojisi Araştırmalarındaki İmkân ve Yöntemler 13

1.1.2.1. Yazarın Araştırılması 13

1.1.2.2. Eserin Araştırılması 14

1.1.2.3. Yayınevinin Araştırılması 15

1.1.2.4. Okuyucunun Araştırılması 15

1.2. Edebiyat – Siyaset İlişkisi 16

1.2.1. 27 Mayıs Darbesi ve 1961 Anayasası 20

1.2.2. 12 Mart 1971 Muhtırası 24

1.2.3. 12 Mart Edebiyatı 26

1.3. Edebiyatta "Kadın, Aile ve Mahremiyet" 27

1.3.1. Türk Modernleşmesinde Kadın 27

1.3.2. Tanzimat'tan 1970'lere Türk Edebiyatı'nda "Kadın, Aile ve Mahremiyet" 32

1.3.3. Araştırma Kapsamındaki Romanların Kuramsal Düzlemi 42

1.3.3.1.Toplumcu Gerçekçilik 42

1.3.3.2. Kemalist Feminist Yaklaşım 43

1.3.3.3. Sosyalist Feminist Yaklaşım 44

II. BÖLÜM: 1970'LERİN BAZI KADIN YAZARLARINDA "KADIN, AİLE ve MAHREMİYET" OLGULARI 48

2.1. Kemalist Öğretiden Sosyalist Özgürlüğe: *Ölmeye Yatmak* (1973) 48

2.2. Romantik Bir Tahayyül Etrafında Devrimci Hareket: *Kırk Yedi'liler* (1974) 73
2.3. 70'lere "İçeri"den Bir Bakış: *ŞAFAK* (1975) 100
2.4. Yarını Olmayan Bir Kadının Şahsında Cinsellik, Özgürlük ve Devrimcilik: *YARIN YARIN* (1976) 133

SONUÇ 160
KAYNAKÇA 171

GİRİŞ

Toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinde kadının; buna bağlı olarak ailenin ve mahremiyetin sosyal yaşam içindeki konumu şüphesiz ki söz konusu dönemin panoramik okumasını yapmaya yaradığı kadar toplumu oluşturan bireylerin algısına ve tutumuna ilişkin fikir vermektedir. Dolayısıyla denilebilir ki kadın, rol aldığı düzenin bir aktörü olduğu kadar, aynı zamanda toplumsal yapının da sosyolojik verileri haiz bir aynasıdır. Kadın, toplumsal geçiş süreçlerinin meydana getirdiği sosyal etkileşim örgüsünde sahip olduğu "kimlik" ekseninde sembolik öğeler taşımaktadır. Bu öğeler, salt kişisel bilgiler değildir; bilakis tarihî, sosyolojik ve psikolojik anlamda karakteristik yargılar ihtiva etmektedir. Kadının kimlik inşasında, sosyal süreçlerin önemli ölçüde etkisi bulunmaktadır. Şöyle ki *"Kimliği sosyal süreçler oluşturur. Kimlik bir kez somutlaştığında, sosyal ilişkiler tarafından idame ettirilir, değiştirilir, hatta yeniden biçimlendirilir. Kimliğin hem oluşumunu hem de idâmesini içeren sosyal süreçler, sosyal yapı tarafından biçimlendirilir. Bunun tam tersine, organizmanın, bireysel bilincin ve sosyal yapının karşılıklı etkileşimi tarafından üretilen kimlikler, belirli bir sosyal yapı üzerinde, onu idâme ettirmek, onu değiştirmek, hatta onu biçimlendirmek suretiyle etkide bulunurlar."* (Berger & Luckmann, 2008: 250).

1970'li yılların Türkiye'sinde siyasal olaylar gölgesinde yaşanan toplumsal değişim ve dönüşüm sürecinde "kadın yazarların eserlerinde kadın, aile ve mahremiyet" temalarının ele alınacağı bu çalışmada, bahsi geçen dönem, *Ölmeye Yatmak, Kırk Yedi'liler, Şafak* ve *Yarın Yarın* isimli romanlar etrafında incelenecektir. Şunu ifade etmekte yarar var ki ele alınan eserlerin kadın yazarların kaleminden çıkmış olmasının tercih edilmesi çalışmanın kapsamını daraltmak amacı taşıdığı kadar, kadın yazarların *"kadınları öykülerken bireyin toplumdan ayrı bir varlık olmadığı bilinciyle hareket edebilme"* (Ramazanoğlu, 2013: 84) yetisiyle hareket etmelerinden kaynaklanmaktadır. Zira Yıldız Ramazanoğlu'nun da ifade ettiği gibi kadın yazarlar *"kahramanları ait oldukları toplumsal ilişkiler ağı içinde yerli yerine yerleştirdikten sonra birey olarak hareketlerine odaklanıyorlar ki bu da yazarları yaşadığı zamanın tanığı yapıyor. Kadın karakterler ancak bu sağlam zeminden kendi öznel gerçeklikleri içinde görülüyorlar (...) Öyküler yoluyla yaşadığımız dünyayla kurduğumuz adil olmayan ilişki biçimleriyle, cinsel eşitsizliklerle, içinde varolduğumuz kültürün kadın telakkisiyle yüzleşmiş, aynada kendimizi görmüş oluyoruz."* (Ramazanoğlu, 2013: 84-5).

Bu araştırma kapsamında ismi zikredilen eserlerden yola çıkarak 1970'li yıllar Türkiyesi'ndeki toplumsal değişim ve dönüşüm sürecinde kadın, aile ve mahremiyet temaları etrafında roman kurgusunun tarihsel gerçeklikle ne denli örtüştüğü irdelenerek dönemin sosyolojik panoraması çizilecektir. Amaç, yüzlerce yıllık bir imparatorluk kültürünün etki ve alışkanlıklarının halen varlığını hissettirdiği coğrafyada, devrimsel bir yöntemle vuku bulan Kemalist modernleşme sürecinde hem kamusal hem de özel alanda yüzünü Batı'ya çevirmiş Türkiye kadınının Sosyalist öğretiyle tanışmasının akabinde toplum hayatında vuku bulan değişiklikleri gözlemlemektir. Dahası, sınıf farklılıkları, etnik ve kültürel kimlikler, ideolojik öğretiler, feminist yaklaşımlar ve Doğu-Batı sorunsalı etrafında vücut bulan gelenekçilikle modernlik etrafında değişim ve dönüşüm yaşayan kadın, aile ve mahremiyet olgularının elde edilen bulgular ışığında toplumsal yaşam içinde aldığı seyri tespit etmektir. Nitekim Sezai Coşkun'un da belirttiği gibi, ele alınan konuya disiplinler arası bakabilen bir yöntem ekseninde 1970'li yıllardaki "edebiyat dünyası" ile "siyasî yapısı" arasında yapılacak bir çalışmanın önemli sosyolojik veriler sağlayacağı düşünülmektedir (Coşkun, 2012: 273).

Birincil ve ikincil kaynaklardan yararlanılarak hazırlanan bu çalışmanın kapsamı dört romandır. Ele alınan romanlar *Ölmeye Yatmak* (1973), *Kırk Yedi'liler* (1974), *Şafak* (1975) ve *Yarın Yarın* (1976)'dır ve yayım tarihi sırasıyla incelenecektir. Dahası, araştırmamız iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde edebiyat ve sosyoloji ilişkisinin önemi, gerekliliği ve edebiyat sosyolojisi çalışma yöntemleri literatür taramasından elde edilen bilgiler etrafında paylaşılacak ve araştırmamızdaki romanlara konu olan toplumsal değişim sürecini tartışabilmek için edebiyat ve siyaset ilişkisinden hareketle yakın Türkiye tarihindeki bazı politik olaylara kısaca yer verilecektir. İkinci bölümde de her bir roman, farklı başlıklar altında incelenecektir. Sonuç kısmında ise tüm romanların "kadın, aile ve mahremiyet" temalarına ilişkin yaklaşımlarındaki benzerlik ve farklılıklar tartışılacak, roman yazarlarının kadınsı duyarlılıkları, ideolojik bakış açıları ve politik duruşları da göz önünde bulundurularak 1970'li yıllardaki sosyal değişim ve dönüşüm sürecinde "kadın, aile ve mahremiyet" olguları, elde edilen bulgular etrafında analiz edilecektir.

Son olarak, bu araştırmaya konu olan fikrin ortaya çıkmasında *Aşkın Normal Kaosu'*nun önemli ölçüde etkisi olduğunu belirtmek isteriz. Zira "evlilik" ve "aile" kurumlarına hâkim olan geleneksel normların modernizm tarafından nasıl yıkıldığını

anlatırken toplumsal değişime bağlı süreç etrafında kadın-erkek ilişkilerini tartışan bu kitap, tetikleyici unsur olarak bu çalışmada bir anlama sahiptir. Bu eseri okurken, maddi temellere dayalı ilişki biçiminin, evliliğin, günümüzde yerini aşka bırakması, partnerliğin değiştirilebilir hale gelmesi ve birçok insanın şimdilerde "aşk"tan, geçmiş yüzyıllarda "tanrı"dan söz edildiği gibi bahsetmesi (Beck & Beck-Gernsheim, 2012: 28) yani, ulaşılması zor ve bir o kadar kutsî olan "tanrı"nın yerini günümüzde "aşk"ın alması bireyselliğin olduğu kadar bir toplumsal değişim sürecinin de göstergesi olarak karşımıza çıkmış, bu da "kadın, aile ve mahremiyet" temalarının sosyolojik disiplin çerçevesindeki değişimine ilişkin merakımızı tetiklemiştir. Şüphesiz ki gelişen ve değişen zaman içerisinde *"Ben nasıl unuturum seni / Can bedenden çıkmayınca"* diyecek denli sevgiliye tutkunluğunu anlatan ifadelerin *"Sende kaybettiklerimi başkasında ararım"* şeklindeki duyarsızlığa dönüştüren; görücü usülü evliliklerin yerini açık evliliklere; kader birliğinin yerini evlilik sözleşmelerine; toplum içinde babasız çocuk büyütme kâbus ve utancının ise yerini sperm bankası gebeliklerine bıraktıran duygu, düşünce, algı ve alışkanlıkların değişim süreci incelenmeye değerdir. Diğer yandan, 70'li yıllar Türkiye'sine ilişkin "kadın, aile ve mahremiyet" olgularının dönemde öne çıkan ve isimlerini yukarıda ifade ettiğimiz romanlar üzerinden tahlil etmek üzere detaylı bir çalışmanın şimdiye değin yapılmamış olması da araştırmamızın zaman dilimini belirlememizde etkili olan sebeptir.

Edebiyat Sosyolojisi kapsamında yapılan araştırmaların oldukça kısıtlı olduğu mevcut literatürde bu çalışma, 70'li yıllar Türkiye'sini ele alarak "kadın, aile ve mahremiyet" olgularını tartışması münasebetiyle bahsi geçen disipline katkı sunacağından önem taşımaktadır. Zira bu temalar tarihsel gerçekliğe sadık kalınarak tartışılırken dönemin sosyolojik portresi çıkarılmış, dahası edebî ve siyasî düzlemde disiplinlerarası kurulan bir ilişki çerçevesinde sosyolojik bulgular elde edilmiştir. Söz konusu bulgulara ulaşmada izlenen yöntem, yazarın ve eserin araştırılmasıdır. Bu yöntem sayesinde subjektif verilerin objektif gerçekliğe aktarımda oynadığı rol belirlenerek hayal dünyasından kaynağı alan edebî üründen reel hayata ilişkin sosyolojik tespitlere ulaşılmıştır. Nitekim yazarın çocukluğundan gençlik yıllarına, okuduğu okullardan politik duruşuna, ailesinden arkadaşlarına değin tüm sosyal çevresi yazılan eserde otobiyografik öğeler olarak kendini gösterirken bir araştırmacı için tasvir edilen zamanın realiteye aktarımında önemli bir işleve sahiptir. Fakat bu inceleme

esnasında karşılaşılan en büyük zorluk Edebiyat Sosyolojisi bağlamında yapılan araştırmaların sınırlı olması ve bazı çalışmaların yeterli ölçüde yetkinliğe sahip olamamasıdır. Elbette ki elinizdeki bu çalışmanın da eksiklikleri bulunmaktadır. Fakat buna rağmen 70'li yıllar Türkiye'sindeki toplumsal değişim ve dönüşüm sürecindeki dengeleri ve bunun "kadın, aile ve mahremiyet" alanlarına ilişkin yansımalarını edebî perspektiften sosyolojik realiteye aktarmak suretiyle yaptığımız bu araştırmanın, bundan sonraki çalışmalara katkı sağlayacağı inancında olduğumuzu belirtmek isteriz.

I.BÖLÜM: EDEBİYATTA "KADIN, AİLE ve MAHREMİYET" OLGUSU

İnsanoğlunun yaratıldığı günden bu yana toplum içinde kadının; 'söz'ün başladığı günden bu güne dek de edebiyatın, sosyal hayatın döngüsü içindeki işlevi tartışmasız bir öneme sahiptir. Zaman ve mekân şartlarına bağlı olarak tarihsel süreçte "kadın"ın varlık kıymeti, işlevsel ve özsel anlamda belli bir istikrar yakalayamamış olsa da tarihin akışı içerisinde edebiyat ve kadın karşılıklı bir etkileşim içindedirler. Zira üretkenliğin sembolü olan "kadın"ın, üreterek varlığını sürdürmek gayesinde olan bir disiplin içinde kendine yer bulması gayet tabiidir. Kadın, binlerce yıllık dünya tarihinde söz sanatlarının vazgeçilmez temalarından olagelmiştir. Kadın, edebiyata ilham kaynağı olmuş, edebiyat da kadının toplum içindeki soyut ve somut tüm var oluş şekillerine ayna tutan, dahası sosyal gerçekliği sanat ekseninde bilimsel mirasa kazandıran bir işlevi yerine getirmiştir.

Burada önemli olan, kadın ve edebiyat arasındaki etkileşimin sanata ve topluma yansıyan boyutlarına bilimsel bir perspektiften yaklaşarak gerçek olanla ideal olanın; yani nesnel şekilde yapılmış tasvirle öznel biçimde oluşturulmuş tahayyülün birbirinden ayırt edilmesidir. İşte burada, sanatçının çizdiği pencereden evrene bakarken elde edilen bulgunun, tarihsel gerçeklikle ne denli örtüştüğünü idrak etmede kullanılacak disiplin "sosyoloji"dir. Alver'in deyimiyle *"dil, okuma, yazma, yayın gibi süreçler edebiyat özelinde toplumsal ilşkilerin oluşmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla edebiyat kendi özelinde iletişim ve ilişkiler ağı oluşturmakta, bu yönüyle de toplumsal alana dâhil olmaktadır. Sosyoloji, edebiyatın bu yönünü dikkate alarak onu toplum analizinde öne çıkarabilir."* (Alver, 2012a: 11).

Bu sebeple bu bölümde, edebiyat ve sosyoloji arasındaki ilişki irdelenerek edebî türlerden biri olan "roman"ın sosyolojik veri kaynağı olarak değeri ve edebiyat sosyolojisi alanındaki imkân ve yöntemler incelenecektir. Devamında ise, araştırmamıza konu olan romanların yansıttığı dönemin koşulları içinde değişen ve dönüşen "kadın, aile ve mahremiyet" olgularını ve sembolize ettikleri duygu ve düşünceleri, daha iyi anlayabilmek için döneme damgasını vurmuş bazı siyasi kırılma noktalarına kısaca yer verilecektir. Diğer yandan, "kadın" öğesinin Tanzimat'tan 70'lere değin uzanan süreçte romanlarda kendisine nasıl yer bulduğu da örnekler üzerinden aktarılacaktır. Son olarak da ikinci bölümde incelenecek olan romanlara kaynak teşkil eden, özel ve kamusal alanda kadının yerinini tartışan Kemalist ve Sosyalist feminist kuramlara ilişkin bilgi

verilecektir. Kısacası bu bölümde yapılacak olan, kadının edebiyattaki yerinden hareketle edebiyat alanındaki toplumsal gerçekliğin sosyolojik perspektif aracılığıyla dışa vurumunu gerçekleştirmedeki yol haritasını ortaya koymaktır.

1.1. Edebiyat Sosyolojisi

Edebiyat ve toplum karşılıklı olarak bir etkileşim halindedir ve edebî eserler bunun sonucu ortaya çıkan iletişimin somut ifadeleridir. Edebiyat ve hayat ilişkisi; gerçekliğin alanı olan hayat ile kurmaca dünyanın bir ürünü olan ve gerçekliği yeniden üretmeyi amaçlayan edebiyat arasında bağ kurmaya dönük girişimler, en temelde *"yaşanmakta olan hayat, anlatılmakta olan hayattan ayrılamaz"* düşüncesinden hareketle açıklanabilir (Alver, 2012b: 254). Zira edebiyat-toplum ilişkisini analiz eden literatür, edebiyat ile içinde üretildiği toplum arasında kopmaz, yadsınamaz, reddedilemez bağların mevcut olduğunu iddia etmektedir. Bu durumda, ne edebiyat toplumdan, ne de toplum edebiyattan bağımsız olarak algılanabilir. Edebiyat doğrudan toplumsal gerçekliği ve toplum olaylarını anlatmasa dahi toplumsal yapı ile ilgili olmak, ondan etkilenmek durumundadır. Çünkü edebiyatın oluştuğu, geliştiği ve anlatıldığı ortam tamamıyla toplumdur (Alver, 2012a: 11-2).

Edebiyat-hayat ilişkisinde temel noktalardan birinin de kuşkusuz dil olduğunu ifade eden Alver, Gadamer'den aktardığı şekliyle *"Dil, edebiyatın temeli, harcı ve hemen her şeyidir"* demekte ve şöyle eklemektedir (Alver, 2012b: 256):

> *"Dil, toplumda kaçınılmaz bir ilişki kuran ve sürdüren yapıdır aynı zamanda. Dil edebiyat ile toplumu en derin merkezlerine varıncaya kadar birbiriyle dolayımlar. Bu yüzden tam da toplumun konuşmasına katılmadığı, herhangi bir ileti sunmadığı anlarla dahi edebiyat en derin biçimde toplumda köklenmiş olduğunu açığa vurur. Toplumun tüm niteliklerini, yansımalarını, açılımlarını kendinde barındıran dil, edebiyatı da belirlemekte, onun sınırlarını çizmektedir. Edebiyat toplumun bir özeti ve temeli olan dili kullandığı için doğrudan toplumla yani hayatla buluşmakta, onun içinden konuşmaktadır. Edebiyat, dile dayandığı için toplumun ona sunmuş olduğu (Adorno'nun sanat-toplum ilişkisini açıklamak için kullandığı) 'malzeme' ile yüz yüze gelir. Böylece malzeme edebiyatın temel hammaddesi olur. Malzeme ise toplum tarafından belirlenmiştir, dolayısıyla malzeme ile iş gören edebiyatçı/sanatçı doğrudan toplumla yüzleşmektedir"*

"Edebiyat, sosyolojinin ana ekseni olan toplumsal olanın cisimleşmesinin hikâyesidir." (Alver, 2012a: 17) diyen Alver'e göre, edebiyat sosyolojisinin gerçek alanını, merkezî bir öneme sahip edebî metin etrafındaki ilişkiler, kümeler, gruplar, aktörler ve ilişki ağlarını ifade eden "edebiyat ilişkileri" oluşturmaktadır. Diğer yandan söz konusu bu ilişki, aynı zamanda yazar, metin, okur kitlesi, yazar kuşakları, yayıncılık, okuma sorunu ve okuma nedenleri yahut sonuçları gibi meselelerin oluşturduğu önemli, sürekli ve vazgeçilemez bir ilişki ağını da temsil etmekle beraber edebiyat sosyolojisinin mecrasını belirlemektedir. Nitekim edebiyat sosyolojisinin amacı sadece edebî eserler ile bu eserlerin içinde doğdukları toplumsal kesimlerin ortak bilinçleri arasında bağlantı kurmak değil, dahası bunun da ötesinde eser-toplum ilişkisinin tüm boyutlarını içerecek analizlere ulaşmaktır. Edebiyat sosyolojisi, edebî eserler ile doğdukları toplumsal ortam arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi reddetmemekle beraber kendi sınırını da sadece bu düzlemde çizmemekte, daha geniş bir alana açılmaktadır. Edebiyat sosyolojisi, Escarpit'in de belirttiği dört unsur bağlamında ürün/eser, yazar, okur, basım/yayım unsurlarını ayrı ayrı incelemektedir (Alver, 2012b: 252).

Şu aşikârdır ki insan-toplum gerçekliğini, insanlık durumunu çözümlemede edebiyat, sosyolojik analize yeni, farklı yollar açabilir. Elbette, *"edebî metin başlı başına 'kurmaca'dır: kurgulanır, dış dünya gerçekliğiyle, psikolojik tutum ve toplumsal yaşam gerçekliğiyle, tıpatıp örtüşmeyebilir, hayalî olabilir; tarihsel-sosyolojik bir olaya dayansa dahi onun aynısı/kendisi değildir. Fakat edebiyatın kurguya dayalı ve dönüştürülmüş bir metin üretmesinin gerçeklik'in tümüyle dışında olduğu savı kabul edilemez. Öyleyse, gerçekliği, salt olgusal düzlemde görmeyecek ve bilinci de ona dâhil edeceksek, edebîmetin ile gerçeklik arasında önemli bağlar kurmanın yolunu açabiliriz. Dolayısıyla edebiyatı gözlem, araştırma ve bulgulara ulaşma yolunda bir izlek kabul eden sosyolojik çözümleme, ele aldığı sorunu daha etraflıca görebilme imkânına kavuşacaktır"* (Alver, 2012a: 15-6).

Edebiyatçı ile sosyolog benzer sorunlarla uğraşmaktadır. Sosyoloji toplumsal bir varlık olan insanın, sosyal kurum ve süreçlerin bilimsel bir incelemesi olarak bir toplum nasıl meydana gelir, nasıl işler, nasıl devam eder türünden sorulara cevap aramaktadır. Edebiyat ise öncelikle insanın toplumsal dünyasıyla, ona uyumuyla ve onu değiştirme

arzusuyla ilgilenmektedir. Bu sebeple edebiyat sosyolojisi, edebiyat-toplum denklemini kurarak işe başlamaktadır. Dolayısıyla sosyolog ve edebiyatçı, birbirinden kopuk, uzak ve habersiz olamayacağı gibi, birbirlerine kulak vermek, birbirlerinin ürünlerini mutlak anlamda toplum analizi bağlamında kullanmak durumundadırlar (Alver, 2012b: 253).

Diğer yandan, edebiyatın hayata dönük olma halini belirginleştirmeye, o hali değişik araçlarla tartışarak öne çıkarmaya çalışan edebiyat sosyolojisi, kendine yeni bir alan açarken bir sınırlamayı da beraberinde getirmektedir. Söz konusu sınır, aslında edebiyat sosyolojisinin hayatın nabzını tutma, hayatın nüanslarına varma amacını gerçekleştirmesine olanak sağlar. Şöyle ki, edebiyat sosyolojisi, edebîmetnin *edebiyatlığı*nı sorgulamaktan kaçınarak kendi çerçevesini (sınırını) çizerken vazifesinin, yazılı bir metnin (sözlü edebiyatı da bir *metin* şeklinde düşünme girişimlerini de ekleyerek) *edebiyatlığı*nı belirleme, estetik değerini sorgulama olmadığının da farkındadır. Edebiyat sosyolojisi, edebiyat olgusunun özgüllüğüne saygılıdır. *Edebiyat* adını almış yapıyı, ilk elden kaynak kabul ederek kendince bir araştırmaya kalkışır. Edebiyat sosyolojisini ilgilendiren husus, edebiyatın toplumsal alanda aldığı konum, tutum ve işlevidir. Edebiyatın toplumsal ilişkilere getirdiği boyut, toplumun edebiyata (ve edebiyatçıya) sunduğu cevap/karşılık ve bu düzeneğin oluşturduğu *edebiyat ilişkileri'*nin toplumsal alandaki yankısı edebiyat sosyolojisinin asıl ilgi alanıdır. Bu sebeple edebiyat sosyoloğu bunun ötesine geçmez. Bundandır ki edebî eserin kıymetini, kalitesini, gücünü, yapısının sağlam olup olmadığını edebiyat eleştirmenine bırakır ve dikkatini eserin hayattaki macerasına verir. Bu anlamda yüksek kültüre hitap eden eserler, alt kültüre hitap eden eserler yahut popüler eserler, hidayet romanları, ideoloji/propaganda paralelinde üretilen eserler arasında bir ayrım yapmaz. Çünkü her biri bir hayatı temsil etme, anlatma, oluşturma, biçimlendirme iddiasındadır. Edebiyat sosyolojisi, edebî metnin hayata ne sunduğu, hayatın akışına nasıl tanıklık ettiği ve hayatın da ona ne cevap verdiği ile ilgilenir (Alver, 2012b: 259).

Edebiyat sosyolojisi edebî metnin bir kurmaca, hayal ürünü, uydurma olduğunu kabul etmekle beraber kendince mütevazı bir ekleme yapar ki bu ekleme de aynı zamanda onun temel iddialarından birini oluşturur. Şöyle ki, edebiyat sosyolojisi, edebiyatın toplumun birebir ifadesi, görünümü, aynası, izdüşümü, kanıtı, göstergesi olmasa da ondan tamamen kopuk, ayrıksı, yabansı olamayacağı ön kabulüyle işe koyulur. Stendhal'a göre edebiyat bir "ayna", Taine'e göre ise edebiyat eserleri birer

“vesika”, birer “şehadet”tir. Her ne kadar bu tip tanımlamalarla tarif edilmeye çalışılmışsa da edebiyat sosyolojisinin temelde, hayatın nasıllığına ve neliğine ilişkin bir açıklama yapmanın peşinde olduğunu söylemek gerekmektedir. Hayata tanıklık etme gayesiyle edebiyatı bir mecra olarak belirleyen edebiyat sosyolojisi, edebî metni ise bir iletişim formu olarak değerlendirmektedir (Alver, 2012b: 260-1).

Edebiyat sosyolojisi hayata bakan yönüyle iki temel alan üzerinden şu şekilde değerlendirilebilir. Bu iki temel alandan biri olan “yazar” toplumsal hayatta bir öznedir ve hayatın içindedir. Kendi sırça köşkünde, fildişi kulesinde oturup yazsa da “toplumsallık” ona içkindir; zira yazar, o toplumun “dil”ini kullanarak başta sözü edilen içkinliğe izin vermektedir. Yazar toplum ile doğrudan ilgilendiğinden toplumsal dönüşümlerin etkisindedir. Diğer temel alan olan “okur” ise, hayatı temsil eden bir öğe olarak edebiyat sosyolojisinin temel bilgi alanlarından ve hayat ile kurulan ilişkinin saç ayaklarından birini oluşturur. Okur, insanî edimleriyle hayatın mayasını ve hayatın varlık sebebini oluşturan insanın ta kendisidir ve hep hayata dönük kalmıştır. Dolayısıyla denilebilir ki yazar, okur ve metin etrafında oluşan göstergelere hayatın verdiği cevap/tepki, doğrudan edebiyat sosyolojisinin merkezini teşkil etmektedir (Alver, 2012b: 262).

Son olarak şu ifade edilmelidir ki, ülkemizdeki sosyal bilimcilerin edebiyat sosyolojisi alanıyla ilgili araştırmaları 1960’larda başlamıştır. Alanın öncülerinden Nurettin Şazi Kösemihal, 1969’da Roma’da yapılan bilimsel sempozyumda (Actes du XXII. Congrés, de l’Institut International de Sociologie) sunduğu “Yurdumuzda Edebiyat Sosyolojisiyle İlgili Araştırmalar” (Quelqes Recherches Sur la Soiologie de la Littérature en Turquie) başlıklı bildirisinde Türkiye’de edebiyat sosyolojisinin tarihçesi, konusu, yöntemi ve bölümleri üzerine ilk derslerin, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde 1965-1966 ders yılında verildiğini, bu derslerin özet notlarının “Edebiyat Sosyolojisine Giriş” adlı altında bir araya getirildiğini, 1967’den itibaren de öğrencilerin bir kısmının mezuniyet tezlerini edebiyat sosyolojisiyle ilgili olarak seçtiklerini belirtmektedir. Bu hazırlık çalışmalarında, halkın kitaba olan ilgisi, eser türleriyle okuyucu arasındaki ilişki, yazarlarla doğum yerleri ve meslekleri arasındaki bağlantılar gibi konular işlenmiştir (Akt. Aydın, 2009: 363). Diğer yandan Kemal Karpat’ın da bu alandaki öncü çalışmaları da önemli bir yere sahiptir. Bu araştırmalar, ülkemizdeki edebiyat sosyolojisi çalışmalarının ilk örneklerini oluşturmakla beraber, söz konusu

disiplinin temellerinin oluşumunda ve sistematik bir yapı kazanmasında şüphesiz ki tartışmasız bir yere sahiptirler.

1.1.1. Sosyolojik Veri Kaynağı Olarak Roman

Ölmeye Yatmak, Kırk Yedi'liler, Şafak ve *Yarın Yarın* isimli roman okumalarından yola çıkarak 70'li yıllar Türkiye'sindeki sosyal değişim ve dönüşüm sürecinde "kadın, aile ve mahremiyet" temalarına edebiyat sosyolojisi perspektifinden bakarak döneme ilişkin tahlil ve tespit yapılması bu çalışmanın ana konusudur. Bu bağlamda *"sosyoloji gibi edebiyat da öncelikle insanın toplumsal dünyasıyla, ona uyumuyla ve onu değiştirme arzusuyla ilgilenen"* bir edebiyat türü olan roman, bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Zira *"sanayi toplumunun başlıca edebîtürü olarak roman, insanın toplumsal dünyasının ailesiyle, siyasetle ve devlet ile ilişkisini yeniden kurmaya yönelik sadıkane bir çaba olarak görülebilir, (...) sosyoloji gibi insanın aile ve diğer kurumlar içindeki rollerini, gruplar ve toplumsal sınıflar arasındaki çatışma ve gerilimleri tasvir eder. Salt belgesel alamda kişi, romanı, tıpkı sosyoloji gibi aynı toplumsal, ekonomik ve siyasal yapıların ele alınması şeklinde görebilir."* (Swingwood, 2012: 102).

Her ne kadar toplumu kavramada birbiriyle ilişkili disiplinler olarak algılansa da şu ifade edilmelidir ki tarihsel süreç içerisinde edebiyat ve sosyoloji birbirlerine uzak durmuşlardır. 19. yüzyılda Comte ve Spencer, 20.yüzyılda da Durkheim ve Weber gibi erken dönem sosyologlar, ara sıra kurgusal edebiyata atıfta bulunmuşlarsa da çoğunlukla sosyal yapı incelemesine nazaran edebiyatı ikinci planda görmüşlerdir. Her ne kadar bugün din, eğitim, siyaset, toplumsal değişim ve hatta belli belirsiz bir alan olarak ideolojinin bile iyi geliştirilmiş sosyolojileri varken, edebiyat sosyolojisi denilebilecek belirli bir külliyatın varlığından söz etmek neredeyse imkânsızdır. Bu yüzden edebiyatın sosyolojik incelemesi hayli gecikmeli olmuştur. Edebiyat sosyolojisi açısından bir diğer eksiklik de zaten var olan az miktarda bilgi ve araştırmanın nitelik açısından son derece belirsiz, bilimsel titizlikten yoksun, sosyolojik öngörülerinin niteliği açısından basmakalıp olması ve çoğu zaman edebî metinler ile toplumsal tarih arasında var olan karşılıklı ilişkilerin kaba bir şekil almasıdır (Swingwood, 2012:103).

Günümüzde edebiyat sosyolojisinin iki temel yaklaşımından bahsetmek mümkündür. En popüler olan yaklaşım, edebiyatın çağına ayna tuttuğunu ileri sürerek onun belgesel niteliği taşıdığını iddia eden yaklaşımdır. Fransız filozof Louis de Bonald

(1754-1840) herhangi bir milletin edebiyatını dikkatlice okuyarak kişinin o milletin hangi yapıda olduğunu söyleyebileceğini savunan ilk yazarlardan biridir. Edebiyat, toplumsal yapının değişik kesimlerinin, aile ilişkilerinin, sınıf çatışmalarının, muhtemel boşanma eğilimleri ile nüfus görünümlerinin doğrudan bir yansımasıdır. Edebiyat sosyolojisinin önde gelen yazarlarından Lowenthal, edebiyat sosyoloğunun başlıca görevinin yazarın hayali karakterlerinin yaşadıklarını, bunların yaşandığı ortamların neşet ettikleri tarihsel şartlar ile ilişkilendirmek olarak tanımlamakta ve edebiyat sosyoloğunun kişisel tematik sorunsalları ve söylemsel araçları toplumsal sorunsallara dönüştürmekle yükümlü olduğunu vurgulamaktadır (Swingwood, 2012: 103-4). Sadece çevrelerindeki gerçeği değil ümitlerini, arzularını, hayallerini ve fantezilerini de görerek kaydeden söz konusu bu hayali karakterler vasıtasıyla toplumun doğası ve bireylerin bundan edindikleri tecrübenin yolları öğrenilebilmektedir. Lowenthal, karakterlerin bu derûni yaşamlarının toplumsal anlamının, toplumsal değişim sorunlarıyla ilişkili olduğunu ifade etmektedir (Swingwood, 2012: 107).

Yüzyılımızın en önemli yazı türü olmasına rağmen romanın, Türkiye'de henüz tam anlamıyla gelişmemiş ve yerleşmemiş olduğuna işaret eden Kemal Karpat ise, roman yazarının anlattığı olayları zihninde yaşatabilecek ve hem sosyolojik hem psikolojik olarak anlayabilecek güçte olduğu kadar bu olaylardan objektif olarak da sonuçlar çıkarabilecek düzeyde olması gerektiğini ifade etmektedir. Zira gerçek roman, sosyal entelektüel çerçevesi çok geniş olduğu gibi farklı kimseleri ve olayları da kapsamaktadır. Karpat'a göre (2011: 27,49) *"Sosyal çerçeveyi basit görenler, toplum felsefesini geniş şekilde ele alamayanlar insanın iç ve dış dünyasını gereği gibi benimseyemeyen ve sanat yolu ile ifade edemeyen yazarlar roman yazamazlar."*

Edebiyatçı, hassas, duygu yüklü bir kişiliktir ve onun toplum görüşü çağdaşlarınınkinden farklı olduğu kadar, geniş sosyal yapılar içerisinde belirli gruplarla zorunlu olarak sınırlandırıldığından, kendi toplum tasviri ile kalakalmıştır Örneğin, toplumda değişik rolleri bizzat tecrübe etmiş ve diğerlerini de tahayyül etmiş olan Balzac bile, herhangi bir romancıdan daha fazla yakınlaşmış olmasına rağmen, kendi toplumunu bütünüyle kuşatamamıştır (Merill, 2012: 117). Diğer yandan bir edebiyatçı, sanatçı olduğu kadar, olaylara diğer insanlardan farklı bir nazarla bakabilendir ve iyi bir gözlemcidir. Zamanın ruhunu yakalayabilmek ve aktarabilmek adına ortaya koyduğu eserde şüphesiz ki subjektif değerlendirmeleri de olacaktır. Fakat bu noktada devreye

giren sosyolojik bakış açısı, zamanın ruhunu tahlil ederken aktarılan verilerin tarihsel gerçeklikle uyuşup uyuşmadığını ortaya koyarak geçmişi günümüze taşıyacak olması sebebiyle önem taşımaktadır. Köksal Alver'e göre edebiyat *"doğrudan toplumsal gerçekliği ve toplum olaylarını anlatmasa dahi toplumsal yapı ile ilgili olmak, ondan etkilenmek durumundadır"* ve ayrıca yazar, aktardığı toplumsal gerçekliği dönüştürse veya bozsa da örnekliğini toplumsal ortamdan almaktadır (Alver, 2012a: 12-3). Dahası *"gerçeklik, ister edebîmetin tarafından bozulsun, isterse yansıtılsın, onunla birlikte vardır; onun en azından hesaplaştığı bir alandır. Bundan dolayıdır ki edebîmetnin gerçeklikten istese de tamamen kopması mümkün değildir."* (Alver, 2012a: 15-6). Sosyoloji kökenli profesyonel eleştirmenlerin edebiyat ile toplumsal durum arasındaki ilişkiyi açıkladıkları yaklaşımları, Albrecht şöyle özetlemektedir: *"Varsayımlardan bir tanesi edebiyatın toplumu yansıttığıdır; bu varsayımın başka bir önermesi ise edebiyatın toplumu şekillendirdiği ya da etkilediğidir. Bir üçüncü varsayım da, edebiyatın, toplumsal kontrol teorisi olarak adlandırılabilecek, toplumsal düzeni savunmaksızın, kutsamaksızın muhafaza etmek ve sabit kılmak gibi sosyal bir işleve sahip olduğu teorisidir."* (Akt. Merill, 2012: 116). Dahası Merill'e göre roman, rol alma süreci sayesinde insanın tüm davranışlarının en çarpıcı şekliyle anlatılmasının, dolayısıyla "muhayyiledeki sosyal etkileşim"in bir parçasıdır. Bunun anlamını ise şu şekilde açıklamaktadır: *"Roman öylesine kendisinin farkında olan bir türdür ki, bununla kişi her karakterin içinde ve iki karakter arasında Mead'in adlandırdığı 'ben' ve 'bana' yı oynar."* Tartışmadaki her katılımcı hem kendisi hem de diğeridir; okuyucu önce kendisi sonra da başkası olduğu böylesi bir biçimde kahramanla hayali olarak uyum içindedir (Merill, 2012: 118).

Bu bağlamda ele aldığımız romanlar açısından denilebilir ki okur, kendisiyle *Ölmeye Yatmak*'ın Aysel'i; *Kırk Yedi'liler*'in Emine'si; *Yarın Yarın*'ın Seyda'sı ve *Şafak*'ın Oya'sı yahut Mustafa'sı arasında bağlantılar kurarak tarihi akışta kendini konumlandırır. Bu konumlanıştan yola çıkarak da dönemin içine girer ve yazarın sunduğu perspektiften toplumsal yaşamı gözlemleme şansını yakalar. Ortaya çıkan etkileşim her ne kadar yazarın hayal gücüyle sınırlı olsa da tamamen de gerçeklerden soyutlanmış değildir. Zira, *"romanlar, toplumsal kurum, toplumsal değişim, sosyal hareketlilik, sosyal sınıf, gruplar ve fertler gibi önemli sosyolojik alanlar hakkında geçerli bilgiler almak üzere başvurabileceğiniz yaşayan kaynak eserlerdir. Bu bilgi*

birçok sosyoloğun geçerlilik algılayışından farklı bir yapıdadır. Bu bağlamda, edebiyat 'nitel analiz'in bir biçimidir." (Merill, 2012: 123). Dolayısıyla *"Richard Hoggart'ın dediği gibi, edebiyatın katıksız tanıklığı olmaksızın toplum uzmanı toplumun bütününe karşı kör olacaktır."* (Akt. Swingwood, 2012: 103).

1.1.2. Edebiyat Sosyolojisi Araştırmalarındaki İmkân ve Yöntemler

Edebiyat ve edebî incelemenin birbirinden farklı olduğunu belirten Sezai Coşkun, edebiyatın bir "yaratma", bir "inşa" olduğunu, daha açık ifadeyle hammaddenin kullanımıyla şekillenen bir "yapı" olduğunu; edebiyat incelemesininse bir "keşif" olduğunu ifade etmektedir. Hatta edebiyat incelemesi *"ister metin düzeyinde olsun, isterse metinle yetinmeyip metin dışı öğelere de yer verir olsun bir keşif yolunu ve biçimini zaruri kılmaktadır."* (Coşkun, 2012: 265).

Edebiyatın toplumsal bir fonksiyonu olduğundan hareket eden bir disiplin olan "Edebiyat Sosyolojisi"nin sınırları henüz belirlenmemiş olmakla beraber edebiyat sosyolojisi, eserin yazarının elinden çıktığı andan itibaren olan macerasını esas almaktadır. Fakat aynı zamanda, edebiyat vak'asının yazar, eser, yayıncı, okuyucu dörtlüsünden oluştuğu kabulünden hareketle disiplinli bir çalışmayı zaruri kılmaktadır. Bugüne değin çeşitli yöntem denemeleri yapılmış olmasına rağmen bunların kimisi sosyolojik okumaya kimisi de içeriğe odaklanmıştır. Edebiyat sosyolojisi incelemelerinin yöntemleri değişken ve şahsî olmakla beraber bu başlıkta Sezai Coşkun'un yöntem denemesi paylaşılacaktır. (Coşkun, 2012: 266). Coşkun, inceleme yöntemini "yazarın", "eserin", "yayıncının" ve "okuyucunun" araştırılması olarak dörde ayırmaktadır.

1.1.2.1. Yazarın Araştırılması

Yazar ile alakalı olarak iki hususu ön plana çıkaran Escarpit, yazarı "zaman içinde" ve "cemiyet içinde" olmak üzere iki boyutta konumlandırmaktadır. Buna göre yazar, zaman içindeki konumu itibariyle eseri oluşturma dönemi ve sonrasıyla ele alınırken, toplum içindeki konumlanışında ise beslenme kaynakları ve ekonomik koşulları gölgesinde değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Bu hususlar önem arzetmekle beraber şu ifade edilmelidir ki *"yazara ait hemen her öğe, onu (yazarı) oluşturma*

süreci içerisinde yan yana değil karışmış bir halde bulunur ve buna göre etki ederler." (Coşkun, 2012: 266). Bu sebeple şu noktalara değinmek gerekir (Coşkun, 2012: 266-8):

1. **Yazarın Şeceresi:** İnsan, psikolojide ırsiyetin ve çevrenin ortak ürünü olarak tanımlandığından yazarın ailesinin, göz ardı edilemeyecek denli bir öneme sahip olduğu aşikârdır. Çünkü yazarın ortaya koyduğu eserlerdeki tavır ve psikoloji üzerinde, ailesinin tarihsel geçmişinin izleri ve etkileri görülebilmektedir.

2. **Yazarın Hayat Evreleri:** Bu kapsamda yazarın hayatı genel hatlarıyla "çocukluk", "gençlik", "olgunluk" ve "yaşlılık" dönemi bir tasnife tabi tutulabilir. Yazarın doğduğu yerin fiziki ve sosyal özellikleri, doğduğu yıllarda toplumda meydana gelen sosyal ve siyasal olaylar, ailesinin verdiği eğitimin nitelikleri, ilk okuduğu kitaplar, çevresindeki insanlarla münasebeti, hangi okullarda okuduğu, ilk fikri uyanışları, mesleği ve ekonomik durumu gibi bilgiler, yazarın (dolayısıyla eserin) toplumsal işleviyle ilişkili olduğundan şüphesiz önem taşımaktadır.

1.1.2.2. Eserin Araştırılması

Eser yayınlandığı andan itibaren "toplumsal"ın kurallarına bağlı hale geldiğinden eserin toplumsal boyutuna şu başlıklar etrafında dikkat çekilebilir (Coşkun, 2012: 269-270):

1. Kitabın fiziki özelliklerinin incelenmesi
2. Yazarın ele alınan eserle/eserlerle irtibatının belirlenmesi
3. Eserin hitap ettiği toplumsal kitlenin tespit edilmesi
4. Eserdeki sosyal meselelerin tespit edilmesi
5. Eserdeki sosyal meselelerin "edebî harita" ve "nesnel harita" düzlemine oturtularak reel hayattaki yansımalarıyla mukayese edilmesi
6. Sosyal hadiseler karşısında yazarın tavrının tespit edilmesi
7. Eserde söz konusu edilen sosyal konuların ve fikirlerin kamusal hayattaki yansımaları ve yol açtığı tartışmaların tespit edilmesi

Tüm bu basamaklar, otobiyografik etkilerden dönemin siyasi erklerinin tesirlerine değin uzanan bir düzlemde ortaya çıkan şartların esere nasıl sirayet ettiğine ilişkin bilgiler verdiğinden önemlidir.

1.1.2.3. Yayınevinin Araştırılması

Coşkun'a göre edebiyat vak'asının basım ve dağıtım aşamasının eserin toplumda algılanma biçimi üzerinde büyük etkisi vardır. *"Örneğin, Ayşe Kulin Adı Aylin isimli kitabıyla ilgili olarak yaptığı bir söyleşide kitabı çok satılmasını etkileyen öğeleri sıralarken, toplum nezdinde saygınlığı olan bir yayınevi tarafından basılmasını da, kaydeder. Yine başka misal olarak Cemil Meriç ile Tanpınar örnekleri hatırlanabilir. Cemil Meriç'in kitapları Pınar Yayınları ve Ötüken Neşriyat tarafından yayınlandığında, toplumda kendini, bu yayınevlerinin düşüncelerine muhalif olarak konumlandırmış kesimler tarafından okunmadığı görüldü. Ancak İletişim Yayınları kitapları basmaya başladığında, yukarıda söz konusu edilen kesim tarafından da okundu."*(Coşkun, 2012: 270).

1.1.2.4. Okuyucunun Araştırılması

Okuyucuyu merkeze alan bu başlıkta Sezai Coşkun, edebiyat sosyolojisinin "okuyucunun bir kitabı niçin tercih ettiğinin ve okuduğunun" belirlenmesi için bir anket çalışması yapılması lüzumundan bahsetmekte ve bazı soruların cevaplarının aranması gerektiği üzerinde durmaktadır. Okuyucunun kitaba nasıl ulaştığı, niçin aldığı, okuma öncesi ve sonrası -varsa- fikri değişimi, okurun yaşı, mesleği, iktisadi durumu vs. gibi durumların tespitinin önem arzettiğinden bahsetmektedir (Coşkun, 2012: 271-2).

Tüm bu tasnifler Coşkun'un da dikkat çektiği gibi "metin merkezli edebiyat sosyolojisi araştırmaları" için izlenecek basamaklardır. Şu ifade edilmelidir ki bizim araştırmamız kısmen bu yöntemi takip etmekle beraber aynı zamanda salt metne bağlı kalmayan, aynı zamanda "genel durum"u tahlil etmeye çalışan bir amaç taşıdığından bu basamaklar birebir takip edilmemiştir. Çalışmamızda *"bir örnek özeli üzerinde durmak yerine kitlesel denilebilecek bir yaklaşımla edebiyat olaylarının sosyolojik boyutu"* incelenmiştir. Dolayısıyla, edebiyat sosyolojisi ana ekseninde edebiyat dışındaki sosyal bilimlerden (tarih, felsefe, psikoloji) de istifade edildiği ve disiplinler arası bir ilişki düzleminin takip edilmeye çalışıldığı söylenebilir (Coşkun, 2012: 273).

1.2.Edebiyat-Siyaset İlişkisi

Sanat/edebiyatın diğer toplumsal kurumlarla etkileşim içerisinde olması sebebiyle siyasi iktidarın sürekliliğinde ona güç kazandırdığı gibi çoğu zaman da ona karşı bir güç ve değer üretme alanı olarak anlam kazandığı da aşikârdır. Nitekim Türkiye Cumhuriyeti'nin kuramsal ve kültürel temelleri oluşturulurken edebiyat, zihniyet değişiminin/toplumsallaştırmanın önemli bir aracı olarak kullanılmıştır. Her ne kadar Latin Alfabesi'ne geçilmesi görünürde bir harf inkılâbı olsa da özünde Osmanlı'nın kültürel mirasının yazın hayatından silinmesi amacı taşımaktadır. Amaç ve araç olarak ardındaki niyet ne olursa olsun her edebîürün "esasen ideolojik ve etik bir tercihin sonunda" ortaya çıkmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda yüksek saray kültrünün devamlılığında şiir ön plandayken, özellikle Batılı bir tür olması ve gündelik yaşamı kolayca etkileyebileceği düşüncesi ile roman Cumhuriyet döneminde siyasi iktidarın gücünün sembolleştirmesinde etkili bir unsur olarak kullanılmıştır. Batılı/modern bir tür olan romanın kültür hayatına ilk giriş yaptığı Tanzimat döneminde de benzer şekilde edebiyat ve siyaset kurumlarının iç içe bir görünüm arz ettikleri görülmektedir. Bu dönemde yeni bir siyasete başlangıç ve halkı aydınlatmak için edebiyatın bir nevi sosyal hizmet vasıtası gibi görüldüğünü söylemek mümkündür. Aynı zamanda bir siyasi kişilik olan Namık Kemal, Ziya Paşa, İbrahim Şinasi, Ahmet Mithat Efendi gibi birçok aydın için edebiyat, toplumsal bilinçaltını uyandırmanın ve hürriyete gidişin gizil aracı, fikirlerin ise taşıyıcısı olarak kabul edilmiştir. Cumhuriyet'e gelindiğinde ise edebiyatın yine siyasetle hem-hal olduğu muhakkaktır. Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri, Yahya Kemal, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi birçok edebiyatçı siyaset ile doğrudan yahut dolaylı bir ilişki içine girmiş, sadece roman ya da şiir ile değil, fikir yazılarıyla da siyaset ve düşünce dünyasında aktif rol oynamışlardır. Ziya Gökalp hem sosyolog hem de edebiyatçı olarak Cumhuriyetin kuramsal temellerinin atılmasındaki katkısı sebebiyle milli devlet-milli edebiyat ekseninde müstesna bir yere sahiptir. Bu noktada, edebiyatçıların Cumhuriyetin entelektüel zeminine olan katkısının önem ve mahiyetinin tartışmasız olduğu ortadadır (Erdoğan, 2012: 214-5).

Edebiyatın sosyal yanı analiz edilirken John Berger ve Luckmann'ın sosyal gerçekliğin inşası ya da gerçekliğin sosyal inşası prensibindeki *"Toplum inşa edilen bir*

gerçekliktir." fikrinden yola çıkarak edebiyat ve sosyoloji arasında siyasetin etkisine atıfta bulunan Aydın, bu duruma ilişkin olarak aile romanı örneğini vermektedir. Aydın'a göre konusunda ya da probleminde, ana merkezde soylu-kentsoylu aile hayatını olan bu alt tür, toplum hayatından gelen siyasal baskı gibi faktörler sebebiyle ailenin bir kaçış olarak sığınak ve çözüm arama merkezi olmasıyla önem kazanır. Böylelikle, sosyal hayatın, edebiyat metninde somutlan(dırıl)arak; gün ışığına çıkışı ve tarihsel tespiti, öznel-nesnel eleştiri süzgecinden de geçer ve metnin esas varlığı ise gerçekliğin kaçınılamazlığını vurgulayarak probleme biraz olsun ayna tutar (Aydın, 2009: 359-360).

Köksal Alver, edebiyatın sadece toplumsal olanı yansıtmadığını, onu anlatmadığını belirtmekte, dahası aynı zamanda bir "yaşam tarzı önerdiğine" şu şekilde dikkat çekmektedir (Alver, 2012b: 257-8): "*Edebiyat insana ve hayata ilişkin önerilerini zaman zaman açık bir dille, zaman zaman örtük/sembolik bir dille sunmaktadır. Toplumun yaşantısını belirlemeye çalışmakta, insanlara kimlik sunmakta ve onlar için yeni bir yaşantı düzlemi oluşturmaktadır. Edebiyat hayata yön vermesi, yaşam tarzı önermesi noktasında 'ahlakî' ve 'siyasî' bir yön içermektedir. Biçimlendirme niteliğine sahip edebiyatın önerisine acaba toplum nasıl tepki vermektedir? Edebiyatın sunduğu hayat ile toplumun gerçek hayatı örtüşmekte midir? Bir geçişlilik söz konusu mudur? Edebiyat sosyolojisi, edebiyatın hayattan, hayatın edebiyattan kopuk olmadığı/olamayacağı ilkesinden hareketle edebiyatın hayatı şekillendirdiği, yönlendirdiği tezini cesaretle işleyebilmektedir. Gerek Batı edebiyatında, gerekse Türk edebiyatında bu örnekler hayli kabarık bir yekûna sahiptir. Hem topluma yeni bir bakış açısı, duygu dünyası, zihniyet önerme hem de yeni bir yaşam tarzı sunma anlamında öne çıkan bu tür edebiyat eserleri tam anlamıyla 'ahlakî' ve 'siyasî' bir 'misyon'u yüklenmiş ve işlevsel olmuşlardır."*

Hayatın politikasız tanımlanamayacağını belirten Murat Belge de (2012: 79) edebiyat ve siyaset ilişkisini şöyle açıklamaktadır: *"Bir toplumda yaşayan bireylerin çeşitli nedenlerle politik 'bilinç'ten uzak yaşamaları onların 'politika'dan uzak yaşadıkları anlamına gelmez. İster politik bilinçten uzak veya ters politik bilinçle donanmış, ister politik bilince ulaşmış olsunlar, insanlar toplum içinde her zaman*politik *bir işlevi yerine getirirler. Temel koşulu hayatın genel imgesinin yeniden üretilmesi olan edebiyat da, bu nedenle, sunduğu kesit içinde politikanın tuttuğu yeri verebilmelidir."*

Tarihsel süreçten hareketle ülkemizdeki edebiyat ve siyaset ilişkisini yorumlayan Belge, "aydın-edebiyat-politika" arasında başlangıçtan bu yana sıkı bir bağ kurulmuş olduğundan bahsetmektedir. Politik çatışmalar bütün üstyapıda "Doğu-Batı" sorunsalı olarak vücut bulduğundan, bu durumda, edebiyat yapmak zaten başlı başına politik bir eylemdir. Konusu basit bir aşk hikâyesi olsa da işin içinde bir "oyun" yazmak varsa bu politik bir tavır almakla eşdeğerdir. Edebiyat, öteden beri zaten politik propaganda ve ajitasyon vasıtasıdır ve entelektüel ürün azlığında edebiyat, "fikirlerin taşıyıcısı" olmuştur. Her ne kadar doğru temellere dayanmasa ve ne kendilerini ne de toplumun durumunu doğru yansıtan bir sistematik içinde olmasalar da aydınlarımız, içtenlikle inandıkları fikirler uğruna politik ideolojilerini ve sloganlarını eserleri aracılığıyla başkalarına sunmuşlardır. Tanzimat'la başlayan süreçle beraber aydınların nazarındaki ideolojik manzara şuydu: yıkılmak üzere olan devletin yegâne kurtuluş reçetesi Batı'nın bilgili ve "fennî" olmasında saklı olmasıydı ve şayet onlara bilgi ve "fen"de yetişemezsek batardık. Böylece ortaya çıkan "ilerilik" ve "gerilik" mücadelesi etrafında halkın bilgisiz, aydınların bilgili ve bu arada bir de halkı bilgisiz tutmaya çalışan "kötüler" olduğu fikri yaygın bir kanaat haline gelmiştir. Ve bu inanç, okur-yazar olduğu için aydınların birer "kurtarıcı" sorumluluğu edinmelerine kapı aralayacaktır (Belge, 2012: 82-4). Görülen odur ki siyasi düzlemde ortaya çıkan bu ideolojik yaklaşım, edebiyat içerisinde ziyadesiyle kendisini hissettirmiş ve özellikle "roman" bu inanç ekseninde değerlendirilen bir tür olarak yaygınlaşmıştır.

Karpat ise edebiyatın, bilhassa "nesir"in, köklü sosyal yapı değişikliklerinin vücut bulması sebebiyle insanların farklı ifade şekilleri aramaları sonucunda ortaya çıkmış olduğunu vurgulamaktadır (Karpat, 2011: 11). Karpat'a göre, Cumhuriyet'in ilanıyla beraber rejim, özellikle aydınları yardıma çağırarak onları toplumun her kesiminden insana ulaşmak için her tür çabaya girişmeye, bu uğurda duygu ve düşüncelerini ifade etmek için de edebiyattan faydalanmaya yöneltmiştir. Amaç, insanların gündelik yaşamından alınmış temalara başvurarak elitleri ve kitleleri birbirine bağlayacak yeni bir milli kimlik ve aidiyet duygusu yaratmaktır (Karpat, 2011: 192-3). Karpat, aynı zamanda, halkın acılarını, şikâyetlerini ve kültür alanındaki baskıları dile getirecek vasıtanın da "edebiyat" olduğunu belirtmektedir. Örneğin tek parti döneminde Türkiye'nin karşılaştığı sorunların gizli veya örtülü şekilde tenkit edildiği, tartışıldığı yer edebiyattır (Karpat, 2011: 23). Yine 1945/46'da Türkiye'nin çok partili

demokrasiye geçmesiyle 20 yıldan beri biriken sorunlar, her ne kadar serbestçe siyasi dergiler ve günlük gazetelerde tartışılmışsa da bazı temel oluşumların gerçek manasıyla ele alındığı mecra yine "edebiyat" olmuştur (Karpat, 2011: 24-5). Dahası, Demokrat Parti'nin kurulduğu tarih olan Şubat 1946 tarihinin, demokrasinin Türkiye'deki başlangıcı olmasının yanı sıra geleneksel Anadolu orta sınıfının yükselişini sağlayan pazar ekonomisinin ülkemize giriş tarihi olduğuna dikkat çeken Karpat, yerel orta sınıfın yükselişinin 1964-80 yılları arasında Adalet Partisi hükümetiyle de devam ettiğini vurgulamaktadır. Kemal Karpat'ın bu duruma ısrarla işaret etmesinin sebebi siyasetteki ve ekonomideki bu değişimlerin Modern Türk Edebiyatı'na yönelik etkisi sebebiyledir. Zira *"olgunlaşan, ufku çok genişleyen 'roman' ve hikâyeler bu dönemde yazılmaya başlamıştır."* (Karpat, 2011: 45). Dahası edebiyatın siyasete yönelik etkisi olarak da Karpat, 1959 yılı sonrasına işaret etmektedir. Nitekim o vakitten bu yana edebîbir kisve altında tartışılan sosyal konuların birçoğu da 27 Mayıs'tan sonra kaçınılmaz olarak gazetelere, çeşitli sosyal kurullara ve siyasi partilere konu olmuş ve böylece edebiyatta tartışılan konular siyasetin günlük meseleleri haline gelmiştir (Karpat, 2011: 71).

Diğer yandan edebiyat-siyaset ilişkisini açıklamasının yanı sıra "roman"ın toplum mühendisliği adına nasıl bir işlev gördüğüne ilişkin Ziya Gökalp şöyle demektedir: *"Ah romancılar, ah romancılar! Bugün siz elinizdeki kuvveti bilseydiniz az zamanda memleketin ahlakını değiştirebilirdiniz."* (Akt. Karpat, 2011: 41). Bu ifade, bu araştırma kapsamında ele alınan eserlerde de görüldüğü gibi, yazarların eleştirdiği biçimler ve biçimlendirmeler karşısında kendi modellerini idealize ederek okurun bilinçaltına dolaylı şekilde yansıtmalarının arkasındaki niyete işaret etmesi münasebetiyle önemlidir. Zira roman, bazı politik dayatmaları tenkit mecrası olarak telakki edilmekle beraber aynı zamanda yazarın bireysel tasavvurunun ve ferdi tavsiyelerinin de hareket alanını oluşturmaktadır.

Toplumu oluşturan dinamik ilişkiler sebebiyle toplumsal yapılar durağan değildirler; bilakis değişir ve dönüşürler. Zaman ve mekâna bağlı olarak vuku bulan bu toplumsal değişim, "evrimsel" olabildiği kadar "devrimsel" bir nitelik de taşıyabilmektedir. Şüphesiz ki bu değişime bağlı olarak ortaya çıkan sosyal dönüşüm de toplumu oluşturan fertlerin birbirleriyle ve çevreleriyle yaşadığı etkileşim etrafında şekillenmektedir. Aile, çevre, ekonomi, hukuk, siyaset, toplumsal sınıflar, eğitim, din

gibi kurumlar bu değişim ve dönüşüm sürecinin aktif öğeleridir ve bunlar üzerinden hareketle söz konusu toplum yapısında meydana gelen nitelik ve nicelik farklılaşması ve ortaya çıkan yeni sosyo-kültürel yapı idrak edilebilir. Bu bağlamda incelemek üzere araştırmamızda ele aldığımız 1970'li yıllar Türkiye'si devletçi-elitist cephenin yaşadığı ayrışmalarla ortanın solu olmak yolunda değiştiği, gelenekçi liberallerin ise sağda kurduğu oluşumlar ve İslamcı, milliyetçi gibi tanımlamalarla kendi varlığını siyasete taşıdığı süreçtir. Haliyle siyasetteki bu konumlanışın sosyal hayata uzanan yansımaları, hatta toplum üzerinde doğrudan belirleyici etkileri vardır.

Kösemihal'in *"Her edebiyat eseri belirli bir dünya görüşünü, inancı, doktrini, ideolojiyi savunur ve bunlara tepkide bulunur."* (Akt. Alver, 2012b: 257) düsturunca sosyoloji ve edebiyat ilişkisi üzerinden aydınlatmaya çalıştığımız araştırmamızda ele aldığımız eserlerdeki toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinde öne çıkan bazı tarihi olaylara değinmek önem arz etmektedir. Zira romanların yazıldığı ve yayımlandığı tarihler itibariyle 1970'li yılların Türkiye'sine uzanarak dönemin sosyolojik gerçeklerini tartışacağımız bu araştırmada görülen şudur ki ideolojiler ve doktrinler, romanlara eksen teşkil eden esaslardır. Zira *"Her büyük sanatçı kendi çağının kültürel teşekkülü ve düşünsel savaşlarıyla içten bir ilişki içinde kalarak eserini yaratmaktadır."* (Şan, 2012: 129). Dolayısıyla bu esasların toplumdaki psikolojik ve sosyolojik sembollerini anlamak, kültürel tasvirlerine ışık tutmak adına tarihi arka planı kısaca hatırlamak yerinde olacaktır.

1.2.1. 27 Mayıs Darbesi ve 1961 Anayasası

27 Mayıs 1960 tarihinde yapılan bu askeri müdahale Türkiye Cumhuriyeti tarihinde bir darbe olarak ilk olma özelliği taşımaktadır. Türk Silahlı Kuvvetleri'nin (TSK) "kardeş kavgasına meydan vermemek" ve "demokrasiyi içine düştüğü buhrandan" kurtarmak maksadıyla ülke yönetimine el koyduğunu duyurduğunu belirten Zürcher'e göre darbe bildirisi, darbenin "yansızlığını" önemle vurgulamıştır (Zürcher, 2007: 351). Demokrat Parti (DP) hükümetinin baskı rejimi kurmakta olduğu ve ülkeyi kardeş katline sürüklediği iddiasıyla ordu içinde hükümete karşı oluşmuş muhalif tavrın darbeye dönüştüğü bu süreç, dönemin başbakanı Adnan Menderes'i ve iki bakanını idama götürmüştür. Emir komuta zinciri içinde yapılmamış, bilakis 37 düşük rütbeli

subayın kontrolü ele geçirmesiyle gerçekleşmiş bu darbe, ülkede yeni yeni oluşmakta olan sol ideoloji tarafından sevinçle karşılanmıştır. Hükümetin, aynı zamanda, laik rejimi ve Kemalizm'i tehdit ettiği gerekçesi bu darbeye zemin oluşturan sebeplerdendir. Adnan Menderes, her ne kadar *"seçim beyannamemizde yazıldığı üzere, millete malolmuş inkılâplarımızı mahfuz tutacağız"* demişse de inkılâplar konusunda oldukça hassas ve teyakkuzda olan bazı aydınlar bunu "Atatürk yolundan sapma" saymışlardır (Akt. Arıkan, 1996: 300). DP'lilerin kendilerini "Vatan Cephesi" olarak konumlandırdığı ve Cumhuriyet Halk Partililerin (CHP) ise "Şer, Münafıklar, Ehl-i Salip Cephesi" olarak adlandırıldığı bu süreç (Arıkan, 1996: 302) ideolojik anlamda kutuplaşmanın ve birbirini ötekileştirmenin beyanlardaki boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır.

CHP lideri İsmet İnönü'nün Şeyh Said İsyanı'ndan sonra Amerikan temsilcisi Bristol'a hitaben söylediği şu cümleler (Arıkan, 1996: 303) muhalefetin darbeye yönelik aldığı tutumu yansıtması itibariyle önemlidir: *"Bu memlekette muhalefet, ihtilal demektir"*. Geleceğin başbakanı ve "Ne ezilen ne ezen, insanca, hakça düzen!" iddiasındaki Bülent Ecevit, Ulus Gazetesi'nde yazdığı köşesinde darbeye ilişkin hislerini şu cümlelerle ifade etmektedir: *"Dün Türkiye'de bir büyük inkılâp gerçekleşti, kökleşti. Bu inkılâp vatandaş şuurunda boy verdi, gençlik kanı ile sulandı, ordu eli ile pekişti. (...) Türk Milleti dün, ordusu ile öğünmekte ne kadar haklı olduğunu bir kere daha gördü."* (Akman, 2002: 110-1). Benzer yaklaşım araştırmamızın ilk kitabı olan *Ölmeye Yatmak*'ta bir öğretim görevlisi olan Aysel tarafından da sergilenecektir. Sosyalist kimliğiyle bilinen kitabın yazarı Adalet Ağaoğlu'nun, Aysel üzerinden o dönemdeki sol ideolojinin darbeye bakışını sergilerken bir anlamda da bireysel duruşunu yansıtmakta olduğu düşünülmektedir. Zira Adalet Ağaoğlu'nun o dönem çalıştığı Ankara Radyosu'nda bu müdahaleyi alkışlarla karşıladığı bilinmektedir (Dündar, 2010). İroniktir ki, o dönemlerde henüz şekillenmekte olan sol ideoloji, Sosyalist doktrin olarak kendini tanımlayacağı gelecek yıllarda bir zamanlar sevinçle karşıladığı bu zihniyetin mağduru olacaktır.

Adnan Menderes'in o vakitler on üç yaşlarında olan oğlu Aydın Menderes'in kumbaralı tasarruf hesabına değin el konulduğu (Akman, 2002: 77-8), hatta Yassıada'da tutuklu bulunan Adnan Menderes'in ailesine yazdığı mektupları "elli kelime"yle sınırlandıran (Akman, 2002: 27) bu darbe süreci, sağ görüşlü muhafazakâr öğrenciler

tarafından sokaklarda ölümle sonuçlanan gösterilerle protesto edilmiştir. Sokaklar *"Hürriyet isteriz!", "Kahrolsun diktatörler!"* sloganlarının yanı sıra karşıt görüşlü öğrencilerin*"Türk Ordusu Çok Yaşa!"* nidalarıyla çınlamaktadır.

Diğer yandan, başından beri basit bir hükümet değişikliğiyle yetinilmemesi gerektiğini düşünen ordu, darbenin yapıldığı gün İstanbul Üniversitesi'nde rektör Sıddık Sami Onar başkanlığında beş hukuk profesörünü Ankara'ya getirterek yeni bir anayasa hazırlama görevi vermiştir. Bu profesörler ertesi gün, "modern bir fetvaya benzetilen" bir bildiri yayınlayarak hükümetin anayasaya aykırı davrandığını ve bu sebeple meşruiyetini yitirdiğini iddia ederek darbeyi haklı gösteren bir çaba içerisinde olmuşlardır (Zürcher, 2007: 353).

Bir yanda devletin resmi ideolojisinin temsilcisi konumunda olan Cumhuriyet Halk Partisi ve diğer yanda halkın kendine daha yakın hissettiği Demokrat Parti'nin bulunduğu söz konusu dönem, ülkenin asker eliyle sürüklendiği vahim bir süreç olarak vicdanlardaki yerini almış, dahası Türkiye'nin uluslararası düzeyde demokratik olgunluğa erişebilmesini yıllar yılı geciktirmiştir.

Bu askeri müdahalenin ardından 9 Temmuz 1961 tarihinde kabul edilen ve 61 Anayasası / 27 Mayıs Anayasası olarak bilinen anayasa değişikliği çok partili hayatın beklentilerini karşılayarak özgürlükçü bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Bu anayasa ile Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) ve üniversiteler özerkleşmiş, işçilere grev hakkı verilmesinin yanı sıra, işçi ve memura sendika kurma hakkı tanınmıştır. Zürcher (2007: 359), hem sol hem sağ kesim için öncekine nazaran daha geniş bir siyasal faaliyet yelpazesine izin vermiş olması bakımından 27 Mayıs Anayasası'nın eskisinden çok daha fazla liberal olduğuna dikkat çekmektedir. Her ne kadar bazı hukukçular özgürlükleri artırsa bile bunları işletecek mekanizmaların olmadığını (Can, 2005) söyleyerek eleştirseler de şüphesiz ki 61 Anayasası'nın sunduğu özgür atmosfer, medya ve yayıncılık sektöründe yoğun şekilde hissedilmiştir. Nitekim yabancı dillerden Türkçe'ye çevrilen gazete ve dergiler o dönem kuşağının Sosyalizm'le tanışmasına imkân sağlayacaktır. Berna Moran (2012: 12) söz konusu dönemi şöyle anlatmaktadır:

> *"Türkiye'de sol 1960'lara kadar küçük bir aydınlar zümresinin ayakta tutmaya çalıştığı tabandan yoksun bir hareketti. Henüz kapitalistleşmenin emeklediği bu dönemlerde, doğal olarak, sözü edilir bir işçi sınıfı da yoktu. (...) 1960'lı yıllar halk kitlelerince özgürlükleri ve hakları konusunda bir uyanışın yaşandığı*

yıllardır. Kuşku yok ki bu uyanışın ve buna bağlı taleplerin ileri sürülmesine olanak sağlayan (sonradan egemen güçlerin 'lüks' diye nitelendirdikleri) 27 Mayıs Anayasası'dır."

Kısaca değindiğimiz bu siyasi atmosfer, gebe olduğu sosyal değişim ve dönüşüm sürecini tahlil etmek üzere ele aldığımız roman yazarlarının kaynağını aldığı özgür ortamı oluşturmuştur. Batıcılığın kalp ve beyni birbirinden ayrı düşürerek yarattığı bunalımın sebep olduğu sosyal değişme, Batılılaşma ve edebiyat ilişkilerinin öncesinde 1945-6, sonrasında ise 1960 demokrasisi ile köklü şekilde değiştiğine dikkat çeken Karpat, bu gelişmelerin başında bireyin siyasi alanda söz sahibi olarak, ön plana çıkması olduğunu vurgulamaktadır. Karpat'a göre 1960 Darbesi'nin getirdiği demokrasi ortamı devleti halkla birleşmeye itmiş, halkın kendi devletine sahip çıkma çabasını hızlandırmıştır. Demokrasi, edebiyatı da gerçek manada özgürleştirmiş, halkın aynası ve ruhu olmaya zorlamıştır (Karpat, 2011: 63). Dahası Karpat, sosyal konulu edebiyatla 27 Mayıs arasında sıkı bir ilişki olduğunu belirtmekte ve bunun nedenini de hızla değişen toplumun yapısına mukabil değişmek zorunda kalan diğer hükümlerin ve çıkarların çatışmasına bağlamaktadır (Karpat, 2011: 70). Belge de 27 Mayıs Darbesi'nin *"şüphesiz 'devrimci' değilse de verdiği sonuçlar itibariyle 'ilerici' bir hareket olduğunu"* belirtmektedir (Belge, 2012: 97). Nitekim Sosyalist kimlikleriyle öne çıkan Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Pınar Kür ve Sevgi Soysal 27 Mayıs Darbesi'nin peşi sıra getirdiği özgürlükçü ve bireyci ortamda ideolojik birikimlerini ve sanatçı duyarlılıklarını geliştirmişlerdir.

Ölmeye Yatmak'ta, Kemalist ideolojinin bir neferi olması ümidiyle yetiştirilen Aysel'in roman sonunda Sosyalist bir kimliğe bürünerek devrimci bir karakter kazanması dolaylı olarak anlatılmaktadır. Aysel, geçmişiyle yaptığı hesaplaşma sürecinde "iki mavi gözlü dev"den Nazım Hikmet'i seçerek hayatına yön verir ve roman, Aysel'in 27 Mayıs darbesini sevinçle karşılamasıyla biter. *Kırk Yedi'liler*'de ise Kemalist eleştirinin karşısına Sosyalist bir model konularak tarihsel süreçte kuşaklar arası bir geçişin tüm sosyolojik boyutları roman kahramanı Emine üzerinden dile getirilir. İşkence teması etrafında 12 Mart Dönemi'nin sebep olduğu sosyal travma konu edilir. *Şafak*'ta ise doğrudan Kemalizm eleştiri olmamakla birlikte küçük burjuvadan devşirme bir kadın devrimcinin eski burjuva alışkanlıkları ile mevcut ideolojisi arasında

yaşadığı çatışmanın hikâyesi anlatılır. Romanın dış çatışma boyutu yine 12 Mart'tan kaynağını almaktadır. *Yarın Yarın'*da ise kısmen Kemalizm, dahası burjuva eleştirisi yapılmakla beraber idealize edilen bir devrimcilik hikâyesi ezen-ezilen karşıtlığı üzerinden anlatılmaktadır. Her ne kadar bu çalışmanın amacı sadece 12 Mart romanları üzerinden bir bulgu edinmek olmasa da 1970'li yıllar Türkiye'sinin sosyal değişim ve dönüşüm sürecini incelemek üzere ele aldığımız eserlerin üçüne belirgin şekilde yansıdığından 12 Mart Muhtırası ve Edebiyatı üzerine de kısaca bilgi vermenin faydalı olacağı kanaatindeyiz.

1.2.2. 12 Mart 1971 Muhtırası

Araştırmamıza konu olan roman karakterlerinin kimlik arayışı etrafında yaşadıkları çatışma ve çıkmazları anlayabilmek, dahası tahlil edebilmek için 12 Mart Muhtırası da önemli bir eşiktir. 1960'lı yıllarda gerek ulusal ve gerekse uluslararası düzlemde hızla yükselmekte olan Sosyalist ideoloji, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni bir dünya kuran kapitalist düzen için başlıca tehdit unsurudur. 1960'larda öğrencilerden ve entelektüellerden oluşan yeni bir solun gelişiminin sırf Türkiye'ye mahsus olmadığını belirten Zürcher bu durumun Türkiye için önemini iki olaya bağlamaktadır. Zira *"Menderes'in devrilmesinde ve ikinci cumhuriyet anayasasının biçimlendirilmesinde üniversitelerin önemli bir rolü olmuş, bu sebeple öğrenciler ve öğretim görevlileri kendilerini toplumun itici gücü olarak görmeye başlamışlardır ve bu durum, Kemalizm'in aydın bir seçkin sınıf tarafından yürütülen yukarıdan aşağıya devrim yöntemine uygun düşen bir kavrayıştır"* (Zürcher, 2007: 371).

Diğer yandan, 27 Mayıs Anayasası'nın sağladığı sendikal haklar ve basın özgürlüğü sayesinde Sosyalist öğreti geniş kitlelerce tanınır bilinir hale gelmiştir. Her ne kadar işçi sınıfından yeterli desteği alamasa da özellikle üniversite öğrencileri arasında hızla yayılan ve mevcut düzene, sömürüye başkaldırmayı öğütleyen Sosyalist ideoloji söz konusu dönemin toprak ağalarını, sermaye sahiplerini, fabrika patronlarını, siyasi aktörlerini rahatsız etmekle kalmamış, dile getirilen eşitlik ve özgürlük talepleri kurulu düzen sahiplerinin istikbal endişesi duymasına sebep olmuştur. Yabancı dillerden çevrilen kitaplar, kuramsal tartışmaların yapıldığı dergiler Sosyalist ideolojinin pratikte kendine yer aramasına ivme kazandırmıştır. Nitekim fabrikalar işgal edilmeye

başlanmış, grev yapan emekçilere öğrenci konseyleri danışmanlık yapıp öncülük ederek kitaplardaki sosyalist doktrin entelektüel birikimden yoksun halka öğretilir olmuş, "emperyalizme karşı savaşta" bir dayanışma içine girilmiştir. Moran (2012: 12-3), 12 Mart'ı şöyle anlatmaktadır:

> *"Bu Anayasa,* (27 Mayıs Anayasası) *basın özgürlüğüne, yargının bağımsızlığına, sendikal haklara, üniversite özerkliğine ilişkin yasalarla en azından sosyalist teorinin geniş zümrelerce tanınması ve pratiğe geçirilebilmesi için gerekli ortamı hazırladı. Bu yıllar sosyalizm ile ilgili bir faaliyetin çığ gibi büyüdüğü, yabancı dillerden kitapların çevrildiği, sol teorinin dergilerde hararetle tartışıldığı ve Türkiye İşçi Partisi'nin Millet Meclisi'nde 15 sandalye kazandığı yıllardır. Sosyalist akımın bu süratli gelişimi ve 16 Haziran'daki işçi yürüyüşü fincancı katırlarını korkutmuş ve egemen güçlerin karşı saldırıya geçmeleri için bir neden daha oluşturmuştur. Bu işçi yürüyüşü bir ihtilal provası sayılmış, ama aslında devrime soyunan, artık şehir gerillasına başlamanın zamanı geldiğine inanan üniversite gençliği olmuştur. "*

Sosyalist devrimci hareket, özünde halktan kopuk, romantik bir devrim ütopyasından müteşekkil bir faaliyet ise de nihayetinde gördüğü karşılık bir o kadar militarist bir zihniyetin eseridir. Diğer yandan söz konusu akımın milliyetçi-muhafazakâr ideolojinin değer yargılarıyla çatışması; Sosyalist öğretinin sınırsız özgürlük arzusunun dindar insanların mahremiyet tasavvurunun sınırlarına dayanması; dahası sosyalistlerin özgürlük anlayışlarını halka jakobence dayatmaları ve ideolojik amaçlarını misyonervari bir tutumla yaymaya çalışmaları bu iki görüşü karşı cephelerde konuşlandırmıştır. Teorik anlamda bilinçlenme ve bilinçlendirme amacı güden karşıt görüşlü gençlerin kavgalarının, okul sıralarından sokağa taşmasıyla gazete sayfaları gün be gün kanlı kaosları anlatan haberlerle dolup taşmaktadır. Devlet organlarınca alınan tedbirlerin yetersiz kalmasıyla yer altı dünyası kuralları devreye sokulmuş ve ülke gizli bir el tarafından sonraki yıllarda bedeli sosyal travmalarla ödenecek bir sürece sürüklenmiştir. 16 Şubat 1969 tarihinde ABD'nin 6. Filosu'nu protesto etmek için Beyazıt Meydanı'nda toplanan öğrenci örgütlerinin karşıt görüşlü öğrencilerle çatıştığı ve iki gencin bıçaklanarak öldürüldüğü Kanlı Pazar ülkedeki kargaşanın geldiği boyutun vahim göstergesidir. Ve nihayet Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ikinci askeri

darbe olma niteliği taşıyan 12 Mart Muhtırası, 1971 yılında 12 Mart günü saat 13:00'te TRT radyolarından aşağıdaki şekilde ilan edilmiştir (Birand vd. 2007: 252-3):

> *"Parlamento ve hükümet, süregelen tutum, görüş ve icraatıyla yurdumuzu anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluklar içine sokmuş, Atatürk'ün bize hedef verdiği çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak ümidini kamuoyunda yitirmiş ve anayasanın öngördüğü reformları tahakkuk ettirememiş olup, Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceği ağır bir tehlike içine düşürülmüştür."*

1.2.3. 12 Mart Edebiyatı

Elbette ki her değişim bir dönüşüme gebedir. Muhtıranın sarsıcı etkisi şüphesiz ki edebiyata ve sanata da yansımıştır. Anadolu romanında yer alan haksız düzen, sömürülen köylü ve kurtarıcı temaları 12 Mart Edebiyatı romanlarında yerini kapitalist burjuva sınıfı ve devrimci gençlik figürlerine bırakmıştır (Moran, 2012: 11-2). Bu vesileyle 12 Mart Muhtırası, Türk edebiyatında tüm sancılarıyla roman alanında etkili bir şekilde dile getirilmiş, bu sürecin parametreleri fertlerin bilinçaltından hareketle yansıtılmıştır. Araştırmamıza konu olan eserlerin yazarları Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür, Sevgi Soysal ve Füruzan bu muhtıranın edebiyat dünyasında yarattığı 12 Mart Edebiyatı eksenindeki ezen-ezilen karşıtlığını, "cezaevlerinin, karakolların, sıkıyönetimin, kontrgerillanın tüm kapalı dünyasını" (Moran, 2012: 14) işkence teması etrafında "çarpıcı ve sarsıcı" (Moran, 2012: 14) şekilde işleyerek okura aktarmışlardır. 12 Mart Edebiyatı'nın öne çıkan eserlerinde, devrimcilik tahayyülü etrafında ezen-ezilen karşıtlığı kadın teması üzerinden de ele alınmış, devrimci olmanın yanı sıra kadın devrimci olmaktan doğan sıkıntılar ve aynı zamanda kapitalizmin ezdiği, sömürdüğü kadınlar eserlerde etraflıca işlenmiştir. *"Kadının yeri, kişiliği ve eğitim öğretim imkânlarının çeşitliliği ve kutupluluğu bakımından belki de dünyanın en ilginç ülkelerinden biri olan bugünkü Türkiye'de bir yanda kadın profesörler öte yandan okur-yazar olmayan ekonomik bağımsızlını kazanamamış kadınlar, bir yandan oyun masalarından kalkamayan sosyete gülleri; öte yanda eylemci, devrimci genç kızlar, erkeksi kadınlar, kul eşler… 1970'lerin Türk toplumu çok çeşitli kadın imajlarıyla romanımızda da yansımasını bulmuştur"* (Aytaç, 1990: 49)

1.3. Edebiyatta "Kadın, Aile ve Mahremiyet"

Evvela, Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinde Cumhuriyet'e değin uzanan kadına ilişkin düzenlemelerin kısaca ele alınacağı bu bölümde ayrıca bu durumun edebiyattaki yansımaları üzerinde durulacaktır. Özel alandan kamusal alana özgürleşen "kadın" ve buna bağlı "aile ve mahremiyet" olgularının pratikteki karşığılı edebîeserler zaviyesinden sorgulanacak ve bu bağlamda siyasî ve edebî anlamda tarihsel süreç kısaca hatırlatılacaktır.

1.3.1. Türk Modernleşmesinde Kadın

Karpat, Osmanlı'da başlayan ilk değişimlerin Batı'nın korkusu veya baskısı ile değil, bilakis toplumun ve devletin kendi içinden gelen istekleriyle başladığını savunmakta ve şöyle demektedir (2011: 54): *"İslam tarihinde ilk kez temelinde İslam olan bir devlet, yani Osmanlı, kendi iradesi ile değişmeye, yenileşmeye karar vermiştir. Yaşamak için değişmeyi öngörmek, köklü bir karardır. III. Selim ve Tanzimat kararıyla başlayan değişim birçok sosyal, ekonomik, siyasi etkenlerin neticesi olduğu kadar dünyaya açılmaktır. Ama Osmanlı eliti, kendi kültürüne ve gelişimine uygun, uzun süreli bir plan yaratmaktan mahrum idi, çünkü yüzyıllar boyunca serbest düşünceyi baskı altında tutup, sosyal gerçekleri gören Kâtip Çelebi gibi düşünürlerin öğütlerine uymamıştır. Hazır modeli tercih etmiş ve Batı'yı kucaklamıştır."*

Yukarıdaki bu tespit ışığında denilebilir ki, her ne kadar "modernleşme", sanayileşme ve teknolojinin gelişimine bağlı olarak kırsaldan kente başlayan göç sebebiyle ortaya çıkan zihinsel ve kültürel değişimi, geleneksel yapıların çözülüşünü ifade eden bir terim olsa da siyasi tarihimizde görülen ve edebiyatımıza yansıyan şekli itibariyle modernleşme "Batılılaşma" olarak telakki edilmiştir. Zira öncesinde yıkılmakta olan bir imparatorluğun yeniden dirilmesinin reçetesi, sonrasında ise yeni kurulan bir cumhuriyetin "muasır medeniyetler seviyesine erişmesinde"ki yegâne formül olarak benimsenen zihniyet, Batı medeniyetini taklit etmekten öteye gidememiştir. Dolayısıyla bu süreçte "kadın", ferdî iradesi ve arzusuyla yeni haklarına kavuşmuş değildir, bilakis modernleşme sürecinin hakiki aktörleri tarafından medenî olmak uğruna adeta lütuflandırdığı edilgen bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ortaylı, Tanzimat dönemi aydınını *"Avrupa politikasını ve yönetimin modernleşmesini Metternich zihniyetiyle benimseyen bir grup"* olarak tarif etmektedir. Nitekim Metterrnich'in "imparatorluğun dış politikadaki gücü, içteki düzenin sağlamlığına bağlıdır" sözünü Tanzimat devri aydınları şiar edindiğinden yapılan düzenlemeler hep bu niyetin göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Ortaylı, 2006: 235). Tanzimat'ın ilanıyla kadının statüsünde gözle görülür bir değişim yaşanmış, kimi idareci ve ulema zümresine tâbi aile kızlarının evlerinde aldıkları özel derslerin yanı sıra kadınlara resmi eğitim verilmeye başlamıştır. Ortaylı, bu dönemde kadının değişen renkli hayatını *"modadan, günlük yaşamdan, tüketim kalıplarındaki farklılaşmadan, yabancı dil öğrenmek veya piyano çalmak gibi yeni zevklerden ibaret görmemek gerektiğinin"* altını çizmektedir. Zira *"19. yüzyılda Osmanlı ülkelerinde tarımda, eğitimde görülen bazı yapısal gelişmeler ve bütün dünyanın yaşadığı haberleşme ve teknolojideki devrimin Osmanlı topraklarına da yansıması, klasik aile yapısınıbüyük şehir kadar kırsal alanda da yavaş yavaş değişim geçirmeye zorlayacaktır."* (Ortaylı, 2006: 244). 1856 Islahat Fermanı'yla, hiç kimsenin cinsiyetinden dolayı ikincil duruma düşemeyeceği ifade edilerek bu konuda önemli bir adım atılmıştır. Bu dönemde kadınlar açısından oldukça mühim iki düzenleme vardır; biri 1858 Arazi Kanunu ki, bu sayede kadın mirasa erkek kadar eşit derecede ortak kılınmıştır, diğeri ise Nüfus Nizamnamesi'dir ki, bu vesileyle de Osmanlı tarihinde evlilik kurumu ilk kez resmi bir boyut kazanmıştır. Diğer yandan 1842'de Tıp Fakülteleri bünyesinde kadınlara ilk kez hemşirelik eğitimi verilmeye başlanmış, bu eğitim 1858'de Kız Rüştiyeleri'nin de açılmasıyla daha da yaygınlaşmıştır. Dahası 1869'dan sonra açılan Sanayi Mektepleri'nde de kadınlar eğitim görmeye başlamışlardır. Her ne kadar 1870'te açılan Dar'ül Muallimat'lar kadınlardan bir eğitim ordusu yaratmak amacı taşıyorsa da kadının kamusal hayata katılımını teşvik eden bir adım olarak tarihteki yerini almıştır (Çaha, 2010: 108-9). Ortaylı, kadınların "muallime hanım" olarak çalışma hayatına atılmasının Türkiye tarihinde sanayiden önce eğitim alanında gerçekleşmiş olmasını, günümüz Türkiye'sinde kadının bürokrasideki güçlü durumunun nedeni olarak açıklamaktadır (Ortaylı, 2006: 246). 1873'te bir kadın ilk defa öğretmen olarak atanmış, 1881'deki bir okul töreninde bir kadın ilk defa konuşma yapmış ve 1883'te ise kadınlar okullara yönetici olarak atanmıştır ki tüm bunlar kadının kamusal alanda görünürlüğünü güçlendiren eylemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan 1897'de İstanbul

Kibrit Fabrikası'nda çalışan işçilerin yüzde 50'den fazlasının kadın olması, Bursa'daki ipek fabrikasında binlerce kadın işçinin çalışması kadınların istihdama katılımını göstermesi münasebiyle önem arz etmektedir (Çaha, 2010: 112).

Bir toplumda "kadın"ın statüsünü belirten en önemli göstergeler olan aile, evlilik, boşanma, miras ve mülkiyetin, toplumdaki kaç-göç uygulamasının ve "kadın"ın kamusal alana çıkışının çeşitli yasalarla denetlendiğine ve düzenlendiğine dikkat çeken Fatmagül Berktay, İslam Hukuku'nun geçerli olduğu Osmanlı'da kadının "doğal" yerinin evin içi olduğuna ve cinsiyete dayalı keskin sınırlarla belirlenmiş mekân ayrımının yapıldığına dikkat çekmektedir. Tanzimat döneminde dahi kadınların giyim-kuşamlarını düzenleyen, gezinti yerlerindeki, alışveriş sırasındaki vb. davranışlarını konu alan uyarı ve yasakların devam ettiğini belirten Berktay, bunu *"kadını 'mahrem' sayan ve dolayısıyla da kamusal alandaki varlığını 'zorunluluk' halleriyle sınırlayan, engellemediği durumlarda da katı bir biçimde denetlemeye çalışan bir anlayış"* olarak tanımlamaktadır. Osmanlı'da kadınların, dergi ve gazeteler çıkararak, bu yayın organlarındaki tartışmalara, konaklar ve hayır dernekleri gibi yerlerdeki toplantılara katılarak bir "kamusal alan" yaratılmasına ve genişletilmesine katkıda bulunduklarını belirten Berktay'a göre, bu husus önemlidir, zira kadın hareketi ile sivil toplumun oluşumu ve gelişimi arasındaki bağı vurgulamaktadır (Berktay, 2004: 11,13).

II. Meşrutiyet'le beraber kadın dergilerinin sayısındaki artış göze çarpmaktadır. Her ne kadar çoğunluğu erkekler tarafından yayınlansa da hepsi kadına geleneksel anlamda yüklenen anlam kalıplarını eleştirmekte ve bunları değiştirmeye çalışmakta, kadının her türlü eğitim hakkına kavuşmasının ülke kalkınmasındaki önemine dikkat çekmekte, yönetici kesim arasında yaygın olan poligaminin kaldırılması taleplerini dile getirmektedirler (Çaha, 2010: 111). Coşkun, Tanzimat'ın başlarındaki modern kadın yazarın çekingen sesinin, Meşrutiyet'ten sonra yükseldiğini ve erkek yazar eliyle başlayan modernleşmenin yerini, yüksek sesli kadın yazarlara bıraktığını belirtmektedir (Coşkun, 2010: 960). Yeni bir kadın tipi oluşturma gayreti güden bu yayınların tepkileri karşılıksız kalmamış ve bu dönemde yapılan düzenlemelerle kızlara yüksek öğrenim imkânı sağlanmış, 17 yaşını bitirmemiş kızların evlenmelerini yasaklayan, kadına boşanma durumunda birçok hak getiren ve ikinci bir eş almak isteyen kocaya karısından izin almasını zorunlu kılan Aile Hukuku Kararnamesi çıkarılmıştır.

Ortaylı, 19. yüzyılda yaşanan toplumsal değişime bağlı olarak kadının statüsündeki dönüşümü, liman kentlerinde başlayan yeni hayatı *"sadece kargir konaklar, Avrupa mobilyası ve alafranga sofra adabı olarak"* özetlenemeyeceğini belirtmektedir. Zira kadınlar, bu dönemde, eğitim görmekte, gazete ve dergilerden gündemi takip etmekte, en önemlisi "roman" okumaktadırlar. Kaçgöç kültürü büyük ölçüde devam etmekle beraber, yüksek sınıfın kadını toplum hayatına girmekte, hatta bazı kadınlar tekkelere gitmektedir. Dahası gezinti yerlerinde kadın-erkek flörtü bile başlamıştır (Ortaylı, 2006: 242).

Diğer yandan Berktay, Kurtuluş Savaşı'nın kadınların toplumsal konumlarında önemli sonuçları olduğunu belirtmektedir. Zira savaş dolayısıyla erkekler askere alındığından onların toplumsal yaşamdaki görevlerini kadınların devralmış, diğer yandan cephelerde erkeklerle omuz omuza savaşmış olmaları nedeniyle bu durum öenmli ölçüde rol değişimine sebep olmuştur. İstanbul'un işgali sırasında kadınlar, halkı işgal güçlerine karşı harekete geçirmek için direniş gösterileri ve mitingler düzenlemişler ve Anadolu'da milli müdafaa için Kadın Cemiyeti kurmuşlardır. 1918'de, Kurtuluş Savaşı'na katılan bütün güçleri biraraya getirip seferber etmek için oluşturulan Milli Kongre'ye katılan 51 örgütün 16'sının, çeşitli amaçlarla kurulmuş olan kadın örgütleri olduğu bilinmektedir (Berktay, 2004: 16) .

Cumhuriyet'in ilanıyla beraber ise Medeni Kanun'un kabülüne bağlı olarak kadın ve erkek eşitliği getirilmiş, poligami kesin bir şekilde ortadan kaldırılmış ve boşanma hakkı her iki tarafa da eşit olarak sağlanmıştır. Çaha, Medeni Kanun'un Türk kadınına sağladığı iki alandaki yeniliği -çok eşliliğin kaldırılmasını ve kadınların mahkemede erkeklerle eşit olmasını- "gerçek" manada verilmiş haklar olarak tanımlamaktadır. Zira diğerleri önceden verilmiş hakların tekrarından ibarettir (Çaha, 2010: 140). Diğer yandan Osmanlı Dönemi'nde yayınlanan Aile Kararnamesi ile kızların evlilik yaşı 17 ile sınırlandırılmış olmasına rağmen, Cumhuriyet Dönemi'ndeki Medeni Kanun'la bu yaş sınırının 14'e indirilmesi ise modernleşmenin zamana paralel biçimde gelişmediğini göstermesi sebebiyle önemlidir. Öte yandan bu dönemde Belediye Kanunu ile beraber kadına seçme ve seçilme hakkının tanınması kadına siyaset kapısı aralamış, Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla yapılan düzenlemeyle de her iki cinsin öğrenim imkânlarından eşit derecede yararlanması sağlanmış ve aynı zamanda kadına memur olabilme hakkı tanınmıştır. Karpat, Cumhuriyet Dönemi modernleşmesini

anlatırken devletin moderniteyi ve milliliği (Türklüğü) rejimin ana amacı yapmış olduğundan bahsetmekte, devletin laikliğe pozitivist bir açıdan bakmaya başlamasıyla idarecilerle idare edilenler arasında siyasi ve kültürel farklılıkların oluştuğuna ve birbirlerinden ayrı düştüklerine dikkat çekmektedir. Karpat'ın (2011: 60-1) ifadesiyle *"rejimin baş düşmanı cehalet, hurafecilik, bağnazlık, gelenekçilik olmuş ve bunların tümü İslam'a mal edilmiştir. İyiyi, ileriyi, laikliği ve dolayısıyla Batı'yı savunanların karşısında dünyevi, fakat geleneğe, özüne bağlı asırların biriktirdiği, kültürü, yeni ile bağdaştırmak yollarını özleyen bir taşra vardı."*. Dolayısıyla denilebilir ki, söz konusu bu devlet politikası bağlamında modernleştirilen kadın, kent yaşamında sosyal hayatta ön plana çıkmayı başarmışsa da, kırsalda tamamen kendisine verilen haklardan mahrum kalmış ve "ikincil" konumu devam etmiştir.

Berktay, Hilafet'in kaldırılmasıyla başlayan dinsel kurum ve mekanizmaların lağvedilmesini kapsayan reformların her ne kadar toplum yaşamını sekülerleştirse de ataerkilliği tamamen ortadan kaldırmadığını belirtmektedir. Artık ataerkillik, meşruiyet kaynağı olarak dini kullanamayacaktır, ister istemez biçim değiştirmiş ve daha ılımlı hale gelmiştir, lakin ortadan kalkmamıştır. Tam tersine, Osmanlı toplumu ile yeni Cumhuriyet toplumu arasındaki en temel süreklilik noktası olarak varlığını korumuştur. Zira reformları uygulayanların erkek olması, kadın için daha ziyade sonuçlar getirmeyeceğinin bariz bir göstergesidir. Diğer yandan, yeni burjuvazinin ve ulusçu ideolojinin temsilcileri olan Kemalistler için kadın hakları, bazı amaçlar için bir araç olarak kabul görmektedir. Dönemin "erkek feminizmi"nin kökleri, genç burjuvazinin somut çıkarlarında ve özlemlerinde yatmaktadır. Bu kadrolar için kadın haklarının tanınması *"Cumhuriyet Türkiyesi'nin yeni ulusal karakterinin ortaya konması"* amacını taşımaktadır (Berktay, 2004: 17,18).

Kısaca değindiğimiz bu düzenlemelerden anlaşılan şudur ki kadının modernleşmesi evvela özel alanda sağlanmaya çalışılmış, özgürleştirilmesi hedeflenen kadının şahsında eğitimli bir eş ve kültürlü bir anne modeli tasarlanmış, sonrasında yeni kurulan Cumhuriyetin ideallerini gerçekleştirmede bir erkek kadar kendisine rol biçilen kadın, kamusal yaşamda görünür kılınmıştır. Her durumda da görülen kadının edilgenliğinin devam ettiği ve işlevi sebebiyle araç olarak kullanıldığı gerçeğidir.

1.3.2.Tanzimat'tan 1970'lere Türk Edebiyatı'nda "Kadın, Aile ve Mahremiyet"

Karpat, romanın Türkiye'de henüz gelişmiş ve yerleşmiş bir yazı türü olmadığını belirtmektedir. Bunun nedenini de *"gerçek anlamda kökeni kendi halkında ve kendi kültüründe bulunan ve modernleşmeyi bilinçli olarak benimseyen bir orta sınıfın henüz tam manasıyla ortaya çıkarak kendi ölçüleri içinde yüksek bir kültür ve edebiyat standartı yaratmaması"* olarak göstermektedir (Karpat, 2011: 49-50). Diğer yandan Modern Türk Edebiyatı'nın 19. Yüzyıldaki doğuşunun ise sosyal gelişmelerle yakından ilgili olduğunu belirtmekte ve şöyle açıklamaktadır: *"Çünkü köklü sosyal yapı değişiklikleri insanların ve toplumların düşüncelerini yakından etkilediği gibi yeni fikirler doğurarak insanların farklı ifade şekilleri aramalarına ve araçlar yaratmalarına yol açmaktadır. Edebiyat, bilhassa nesir, bu arayışların sonucudur."* (Karpat, 2011: 11).

Edebiyattaki "kadın" imgesi ise elbette ki içinde bulunulan siyasi atmosfere bağlı olarak vücut bulan sosyal şartlar etrafında şekillenmiştir. Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nda somut bir şekilde işlenmeye başlanan kadın ve aşk temaları topluma yön verme amacı gütmektedir. Dönemin edebiyatçıları, eserlerini çoğu kez toplumu aydınlatmak amacıyla yazdıklarından ve edebiyata toplumsal bir işlev yüklediklerinden kadın konusunu sıklıkla ele almışlardır. Ortaylı, Tanzimat devri aydının bir "ansiklopedisyen" edasıyla sorunlara yaklaştığını, yazarların bu sebeple tiyatrodan gazeteye, mimariden filolojiye ve doğa bilimine kadar her konuya el atma ve düzenleme çabası içinde olduklarını ve kendilerinde sosyal-siyasal bir misyon gördüklerini belirtmektedir (Ortaylı, 2006: 255). Kadının eğitimden faydalanamaması ve bunun doğurduğu olumsuz sonuçlar, örtünme, çokeşlilik, boşanma vb. konular bu dönem yazarlarının üzerinde durdukları başlıca hususlardır. (Akdeniz, 2008: 1). Modernliği, Osmanlılığı, meşrutiyeti, Avrupa Medeniyeti'ni, tarihi ve buna benzer birçok can alıcı konuyu tartışarak toplumu Türkleştirirken aynı zamanda eğitmeyi amaçlayan 1870-1908 kuşağı edebiyatçılarının eserlerinde görülen farklı sosyal kesimlerden değişik fikirlerin ortaya çıkmış olmasıdır. Örneğin kadın hakları ve toplum içindeki yerleri Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda tartışıldığı kadar, annesi köle olan Abdülhak Hamit Tarhan da eserlerine bunu konu edinmiştir (Karpat, 2011: 31).

Ömer Çaha ise kadının eğitiminin ve kamusal hayata entegrasyonunun, dönemin aydınları tarafından Batı medeniyetiyle bütünleşmenin sembolik göstergesi ve imparatorluğun kültürel problemlerini çözmenin aracı olarak kabul edildiğini anlatmakta ve söz konusu dönemde aydınlar arasında "gelenekçi" ve "Batıcı" iki ayrı kesimin varlığından söz etmektedir. Batıcı kesim eserlerinde Osmanlı toplumunun geri kalmışlığını kadının eğitimsizliğine bağlarken, gelenekçi kesim ise aile mahremiyetinin bozularak kadının kamusal alana çıkmasıyla daha ziyade dejenerasyona uğrayacağı düşüncesini işlemektedir. Mahmut Esad gibi geleneksel-İslamcı aydınlar Osmanlı'nın kurtuluşunu Asr-ı Saadet'e dönmekte bulurken, daha modern çizgide olan Ahmet Mithat, Namık Kemal, Şemseddin Sami, Fatma Aliye gibi yazarlarsa kadının kamusal alanda eğitimini ve erkekle eşit statüye sahip oluşunu bir medeniyet projesi olarak kabul etmektedirler (Çaha, 2010: 107). Örneğin Şemseddin Sami *Kadınlarımız* isimli eserinde Oryantalistlerin Osmanlı ve İslam kadınları konusundaki eleştirilerine cevap vermeye çalışmakla beraber kadının eğitiminin ve erkekle aynı statüye sahip oluşunun aile hayatının mutluluğuna ve medeniyetin ilerlemesine yönelik katkılarına dikkat çekmektedir. Ahmet Mithat ise "diplomalı kız idealini modernleşmenin gerçek göstergesi" olarak kabul etmekte ve eserlerinde bunu işlemektedir (Çaha, 2010: 108). Dahası "Türk Edebiyatı'ndaki en büyük merakım ve aşkım" diyerek tanımladığı Ahmet Mithat üzerinde araştırmalar yapan Nüket Esen'in aktardığı bilgilere görei Ahmet Mithat'ın 1870'te kaleme aldığı *Felsefe-i Zenan* (Kadınlar Felsefesi) isimli romanı evlilikte kadınların ezilmesini, erkeklerin sadakatsizliklerini anlatırken evlilik aleyhtarı mesaj vermesi sebebiyle dönemin öne çıkan eserlerindendir. Ahmet Mithat'ın, 1880'de yazdığı *Henüz On Yedi Yaşında* isimli romanında ise fahişelerin hayatını anlatırken bu kadınlara sevecenlikle yaklaşması da göze çarpan bir diğer husustur. Ahmet Mithat, bu eserinde fahişelerin bulundukları duruma düşmelerine nelerin sebep olduğunu, hayatta karşılaştıkları haksızlıkları ve insani zaafları acıyarak hoşgörüyle anlatmaktadır. *Jön Türk* isimli romanında da kadın özgürlüğünün ekonomik özgürlükle bağlantılı olduğunu vurgulamakta, Avrupa kadını örneklerinden hareketle kadının çalışıp para kazanması sayesinde koca parasına, hatta kocaya ihtiyaç duymaksızın uygarlık yolunda ilerleyebileceği mesajını vermektedir (Esen, 2006: 73,75).

Diğer yandan Tanzimat dönemi yazarlarının, her ne kadar Batılı bir bakış açısı geliştirmeye ve olayları geçmişten daha farklı bir biçimde görüp değerlendirmeye

çalışmış olsalar da, eskiyle olan derin bağlarının ister istemez onları bir ikilik içerisine ittiğini belirten Akdeniz, özellikle ilk dönem (1860-1876) edebiyatçılarında bunun daha bariz bir biçimde görüldüğünü ifade etmektedir. *"Bu halleriyle onlar ne tam Doğulu ne de Batılıdırlar. Bu iki arada kalmışlığı dönemin genel bir özelliği olarak kaydetmek gerekir. Örneğin Ahmet Midhat bir romanında (Felsefe-i Zenan, Diplomalı Kız) kadınların eğitilmesinin önemini, birden fazla kadınla evliliğin olumsuzluğunu konu edinirken bir başka romanında çok eşliliği veya metres tutmayı olağan karşılayabilmektedir. Ahmet Midhat'ın şahsında gözlemlediğimiz bu kararsızlık veya tutarsızlık birçok edebiyatçı için de geçerlidir."* (Akdeniz, 2008: 2).

Fakat aynı dönemde ilk kadın romancımız olarak edebiyat dünyasındaki yerini alan Fatma Aliye Topuz'un eseri *Muhadarat*'ta *"özgürleşme uğruna gerekirse iradesiyle hizmetçiliği göze alacak bir kadını, Fazıla'yı anlatması son derece manidar"*dır. *"Üzerine yeni bir kadın getirme kararını açıklayan eşine, sen zaten benim kıratıma uygun biri değilken, ben bunu sineye çekiyorken bir de başka kadın meselesi tahammülfersadır demesi ve evi terk etmesi, din ileri sürülerek gerçekleşen toplumsal baskıları reddetmenin dışa vurumu. Bu kitap kadınların gündelik yaşam içinde yaşadıklarını anlatmadaki dil arayışının çarpıcı örneği. Burada hep kız çocuk reşitsizliğinde kalması beklenen kadının, özgün ve hür varlığına ulaşma çabası sonraki kadın hikâyelerinin de öncülü olarak görülebilir."* (Ramazanoğlu, 2013: 82-3). Fakat diğer yandan Fatma Aliye'de görülen bir paradoks vardır ki bu da Akdeniz'in belirttiği Tanzimat devri yazarının Doğu-Batı arasında sıkışmış olmanın bir yansıması gibidir. Zira Nüket Esen, kadın dergilerinde, özellikle *Hanımlara Mahsus Gazete'*de kadın sorunlarıyla ilgili yazılar yazan Fatma Aliye'nin makalelerinde kadının iyi bir eş ve anne olabilmesi için eğitilmesi gerektiğini ve İslamiyet'in bunu mümkün kıldığını anlatmasına rağmen eserlerinde alttan alta "başkaldıran, güçlü, tuttuğunu koparan" kadınlar karakterize ettiğine vurgu yapmaktadır. Fatma Aliye, doğrudan doğruya kendi sesiyle konuştuğu zaman, yani makalelerinde daha tutucu; kurmaca dünyasının koruyuculuğu içinde ise daha aykırı olma cesareti göstermektedir (Esen, 2006: 90-3). Bu durum, yazarın idealize ettiği ile kaynağını aldığı kültür arasında çatışma yaşadığını gösteren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır diyebiliriz.

Türkçü kanadın önemli isimlerinden olan Ziya Gökalp'in eserlerinde "toplumun üç temel öğesi olan aile, devlet ve millet" olgularından hareketle kadını

konumlandırmakta olduğu görülmektedir. Ona göre ailenin temeli kadın, devletin temeli erkek olduğundan milletin teşekkülü ancak erkekle kadının ortak bir biçimde oluşturduğu çemberde şekillenecektir. Kadının mevcut konumunun İslami gelenekler çerçevesinde oluştuğuna vurgu yapan Gökalp, bunu şiddetle eleştirmekte ve kadının eğitimini ziyadesiyle önemsemektedir. Dahası kadının görevinin sadece çocuklarını iyi yetiştirmekle sınırlandırmayan Gökalp bütün toplumun kadının eğitiminden geçmesi gerektiğine inanmaktadır (Çaha, 2010: 115-6).

Milli Mücadele döneminde ise kadın savaşan, milliyetçi, dirayetli ve güçlü şekilde karakterize edilirken bir "kurtuluş mücadelesi sembolü" olarak karşımıza çıkmaktadır. *"Erkeklerin yazdığı hikâye ve romanlarda kadınlara Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanındaki fedakâr, idealist, memleket hizmeti aşkıyla dolu Feride rolü uygun görülür, kadının evden çıkışı ancak kutsal annelik rolünün topluma doğru genişlemesi olarak yorumlandığında onaylanır. Bu rolü kabul etmeyen kadın figürü beyinsiz, sefih bir hayatın kurbanı, geleneğin içinde cahil bırakılan ya da modernleşmenin getirdiği aşırı serbestiye kapılan sorumsuzun tekidir"* (Ramazanoğlu, 2013: 82). Bu dönemin önemli kadın yazarlarından biri olan Halide Edip Adıvar ise eserlerinde milliyetçi ve aynı zamanda Batılılaşan kadın örneklerini işlemiştir. Halide Edip'e göre Türk kadını, karakterli, şahsiyetli, milliyetçi, eğitimli ve vatansever olmasının yanı sıra, erkekle aynı haklara sahip olmalıdır. Dahası sosyal ve politik hak ve hürriyetlerini koruyup geliştirirken bu uğurda ölümü dahi göze almalı, ayrıca dindar olmakla beraber modern olmayı da bilmelidir (Çaha, 2010: 116). Adıvar, *Handan, Raik'in Annesi, Çaresaz* ve *Kalp Ağrısı* gibi romanlarında *"aldatılan kadının erkekle ilişkisini sürdürebilmek için bu aldatılışa boyun eğişini ve kendi özgürlüğünü ortaya koyamayışını, aile kurumu ve annelik olgusunun kadının onurunun çiğnenmesi pahasına yüceltilişini ve kadının özverisini"* ele almıştır. Dahası *Yeni Turan, Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanlarında ise kadınsılıktan uzak bir tema etrafında kadın, *"cinselliğinden ve dişiliğinden soyutlanmış, erkek için bu bağlamda herhangi bir tehlike oluşturmaması gereken dost ve arkadaş kadın, toplumun bağımsızlığı ve ilerlemesi için erkeklere, kendilerine biçilmiş ana, bacı ve hemşire rollerinde yoldaşlık ederken resmedilir. Kadın karakterler, ulusun kurtuluşu uğruna gerektiğinde aşklarını ve hatta canlarını feda ederler."* (Uygun Aytemiz, 2001: 7).

Kemal Karpat, 1923-1946 yılları arasında teşekkül eden -İnci Ergün'ün deyimiyle- "memleket edebiyatı"nın oluşumunda devletin desteklediği milliyetçilik ve geleneksel halkçılık özleminin kısmen etkili olduğunu ifade etmektedir. Bununla beraber bu dönemde öne çıkan *Sinekli Bakkal* ve *Kiralık Konak* gibi eserleri Karpat, her ne kadar Türk toplumunu anlamakta kendilerinden ziyadesiyle faydalansak da "roman" olarak kabul etmemektedir (Karpat, 2011: 36). Bu dönemde Ankara memletin başkenti olmasının yanı sıra değişimlerin de kaynakçası haline gelmiş, İstanbul ise siyasi önemini yitirmekle beraber sanat ve düşünce alanında yüzlerce seneden beri biriktirdiği mirası geliştirerek modernleşmiştir. Ankara, modernleşmeyi devlet eliyle uygulamışken, İstanbul modernleşmeyi ferdileşerek kendi ruhuna ve sanat birikimine dayanarak işlemiştir. Bütün bunların yanı sıra ise Cumhuriyet, memleketi keşfetmeye öncelik tanımış ve Anadolu edebiyata konu olmuştur (Karpat, 2011: 57-8).

Diğer yandan *"Yahya Kemal'in deyimiyle edebiyatçıların ülkeye Çamlıca ve Tepebaşı yerine Metristepe'den bakmaya başlamasıyla ortaya çıkan 'memleket edebiyatı'"* (Karpat, 2011: 40) yazarlarının ziyadesiyle üzerinde durduğu konulardan biri de "kadın" ve "aile"dir. *"Kadının toplum içinde yerini alması, kadının aydın ve çağdaş olmak için verdiği mücadele, kadın-erkek ilişkileri, kadının cinsel yönden uğradığı baskılar bu dönem eserlerinin ana konularıdır. Yazarlar sahip oldukları ideolojik düşüncelere göre eserlerinde bir imge oluşturmuşlardır. Peyami Safa, Yakup Kadri gibi yazarlar romanlarında toplumda var olan çağdaşlık sorunu ile birlikte kadının dejenere olduğunu anlatır. Yakup Kadri, Kiralık Konak adlı eserinde Seniha'yı ahlaki çöküntüye sürükleyen unsur olarak 'Batılılaşma isteği'ni gösterir."* (Bayram, 2011). Diğer yandan Yakup Kadri *Ankara* romanındaki Selma karakteri üzerinden ise *"Türk kadının ne kadar uyanık olduğunu ve kendisine verilen hakların niçin verildiğini ve bunları nasıl kullanması gerektiğini erkeklerden çok daha iyi anladığını"* vurgulamaktadır (Çeri, 1996: 157). Yazar Selma karakterini ileride Türkiye'nin her köşesinde karşımıza çıkabilecek Türk kadını örneği olarak kurgulamıştır ve esasen tüm kadınları temsil etmediğinin farkındadır. Dolayısıyla onu bir model olarak biçimlendirip Anadolu'ya göndermiştir (Çeri, 1996: 158). Diğer yandan Doğu-Batı sorunsalı etrafında kadın imgesini ele alan Peyami Safa'ya göre ise kadın genellikle maddeyi ve bedeni temsil etmektedir. *"Safa'nın neredeyse tüm kadınları ya züppedir ("sözde kız"dır, "tango"dur, "Beyoğlu kadını"dır, "dejenere kız"dır) ya da züppeliğin tehdidi*

altındadır; yani doğru tercihi yapmadığı takdirde züppe olacaktır. Sözde Kızlar'da Belma, Yalnızız'da Meral ve Feriha, Fatih-Harbiye'de Neriman, Canan'da Canan, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'unda Atiye Hanım, Biz İnsanlar'da Samiye Hanım, Bir Akşamdı'da Meliha, hepsi şu ya da bu ölçüde Batı uygarlığının maddi yönlerine tutkundur."(Gürbilek, 2010: 86).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın muhayyilesindeki ideal kadın tiplemesi ise Osmanlı-Avrupa birleşimidir. Ona göre "kadın" Osmanlı gibi efendi ve mağrur, Avrupa gibi harika olmalıdır. Fakat aynı zamanda bu kadın tipinin "bir" değil, aynı zamanda "birçok" olduğu söylenebilir. Zira hayattaki belli odakların sürekli değişmesi gibi, kadınlar da aynı duruma tabidir. Belki de kadın konusu da -tıpkı diğer algıları gibi- bir eşik konusudur. Zaten o, eşik manzumesini, kapı ile eşik arasındaki bir bakışın esiniyle yazdığını söylemektedir (Çınar, 2009). Diğer yandan Şenderin ise Tanpınar hikâyelerindeki kadın ve erkeklerin, *"kişiliklerinden ve hayatlarından kaynaklanan türlü memnuniyetsizlikler içinde durmaksızın içinde bulundukları duruma 'anlam verme, anlam bulma' çabası içinde"* olduklarını belirtmektedir. Bu karakterler -içinde bulunulan sosyal değişim sürecinin sebep olduğu travmatik geçişe de bağlı olarak- derinlikli gözlem yetenekleri ile karşılıklı diyaloglarla, iç seslerle, gözlemlerle, çözümlemelerle, beklenmedik bir özgüvenle yaptıkları genellemelerle, birbirlerine ve okura ruhlarını döküp saçmaktadırlar. Dahası Tanpınar'ın kadın karakterlerinde "kayıp ama yakışan geçmiş arayışının tipik göstergesi" olan "geçmiş zaman elbiseleri" dikkat çekmektedir. Şenderin, bu arayış halinin karakterlerde bir eksiklik, yarım kalmışlık duygusu oluşturduğunu ifade etmekte ve şöyle demektedir (Şenderin, 2008: 182-3): *"Hayata tam olarak karış(a)maksızın, anlık ya da sürekli sorgulamalarla daima daha iyi, daha mükemmel bir şeyin dışında oldukları duygusu ile benliklerini hırpalayıp durmaktadırlar. Aslında, dışarıda olan, karışamadıkları dünyada 'daha iyi' bir şey olmadığının, eksikliğin orada da sürüp gittiğinin farkına varacak anlayışa sahiptirler. Bu karakterlere asıl acı veren, dış dünyayı ya da hayatın akışını, eksiklikleriyle olduğu gibi 'kabullenememelerinin' ve karışarak uyuşamamanın verdiği rahatsızlıktır."* Tanpınar'ın arafta kalmış, "kendisi" olmak isterken "iç âleminde" boğulmuş kadın figürünün ardında, Doğu-Batı sorunsalı etrafında geçiş dönemi yaşayan topluma şahitlik eden yazarın "maziye olan ilgisinin kültürel ya da tarihsel bir vurgu taşıdığı" (Gürbilek, 2010:121) görülmektedir. Nitekim Tanpınar *"eskinin ölümünden söz eder, o da mazinin*

diriltilebileceğine inanmanın safdillik olduğunun farkındadır; ama Osmanlı medeniyetine duyduğu bütün hayranlığa rağmen onun Şark'ı (...) çok daha uzak bir geçmişte takılıp kalmıştır. (...) Kudreti devralanıcak ölü ata değil; sanatın gücü sayesinde ölüler ülkesinden, kapatıldığı yer altı sarayından kurtarılması gereken ölü annedir Tanpınar'da Şark." (Gürbilek, 2010: 96). Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, eserlerinde hem geleneksel hem de modern değerlere vakıf bir kadın kimliğinin oluşturulmasını idealize eden yazarın toplumsal değişim sürecinin sancılarını eserlerine yansıttığı ve "kadın" kimliğini de bu yönde "huzursuz" ve "arayış içinde" olarak kurguladığı oldukça aşikârdır. Örneğin iki medeniyet arasında kalmış aydın insanların durumunun anlatıldığı *Huzur* romanında aileler mutsuz olarak resmedilmekle beraber romanın kadın kahramanı Nuran, tam modern ve aydın tipi kadın olarak betimlenmiştir. Mümtaz'la evlilik dışı ilişki yaşama cesaretini göstermesine ve bu sebeple romanda saygınlığını yitirmemesine rağmen içinde hep "başkaları ne der" korkusuyla bunalım yaşamaktadır (Esen, 1991: 161-2).

Nüket Esen, 1920'lerden sonra yabancı okullar, Batı hayranlığı ve alafrangalaşmanın özellikle kızlar üzerindeki olumsuz etkilerinin eserlerde işlendiğine vurgu yapmakta, bu dönemde okuyan, çalışan ve erkek gibi sportmen kadın tipinin ortaya çıktığından bahsetmektedir. 1940'lardan sonra ise bu döneme kadar gidecek yeri olmadığından boşanamayan kadının yerine bedenini aşmış, olgun, profesyonel kadın tipi etrafında boşanmasına rağmen toplum içindeki saygınlığını yitirmeyen kadınların işlendiğini ifade etmektedir. Diğer yandan 1926'ya kadar sadece kadın yazarlarca savunulan evlilikte eşler arası zevk uyumu, paylaşım ve fikir arkadaşlığı esaslarının bu tarihten itibaren erkek yazarlarca da savunulduğuna dikkat çekmektedir. Dahası 1940 sonrasındaki romanlarda çocukların ailedeki otoriteye başkaldırdığını belirten Esen bu durumu Bernard Coparal'ın modern ailede kişilerin önem kazanması ve ailenin otorite kaybı fikrine dayandırmaktadır. Yine bu dönemde yayınlanmış birçok romanda yazarların kendi inançları doğrultusunda savundukları toplumsal düzeni anlatmak amacıyla "aile"yi mikrokozmos öğe olarak kullandığını ifade etmektedir (Esen, 1991: 244-6). "Güçlü" kadının toplumsal yapı içerisindeki konumunu iki kategoriye ayıran Esen, birinci tiptekilerin *"aile reisi olan, yalnız başına çocuk yetiştiren* (örneğin Huzur'daki Nuran gibi), *ve başkalarına hizmet etmekten güçlerini alan kadınlar"* olduğunu, ikinci tiptekilerin ise *"güçlerini kendilerini geliştirmekten alan, okuyup*

çalışan ve yalnız yaşayabilen kadınlar" olduğunu belirtmektedir (Esen, 2006: 199). Giddens, modernizme bağlı olarak dönüşen süreç içerisinde önceleri kadınlar için evi terk etmenin "evlenmek" anlamına gelme fikrinin değişerek "kendi başına işe koyulmak" ve "baba evinden ayrılmak" anlamı taşımaya başladığını ifade etmektedir. Zira kadınların, dış dünyaya katılıma yönelik düşüncelerinde, kendilerini özdeşleştirdikleri bağlılık algılarında ciddi bir değişim yaşanmıştır (Giddens, 2010: 54). Dolayısıyla görülen şudur ki 1940 sonrası yayımlanan romanlardaki güçlü kadın karakterlerindeki değişimin sebebi de bu zihniyet dönüşümüdür.

Coşkun ise Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte Türk kadının modernleşme yolculuğunda görülen en büyük değişimin "bireyselleşme" olduğuna dikkat çekmektedir. Coşkun'a göre *"aydınlanmanın ve devamında modernleşmenin en büyük paradigmalarından olan bireyselleşme, kadının ontolojik gerçekliğini gerçekleştirmesi"*dir. Nitekim bireyselleşen kadın, ideal kadın olarak takdim edilmekte, toplum ise bireyselleşen kadının kendini var edebildiği oranda modern kabul edilmektedir (Coşkun, 2010: 961).

50'lere gelindiğinde Anadolu'yu konu edinen köy edebiyatında devrimlerin kasabalardaki etkilerini, kadercilik ve gericiliği tartışan bazı eserlerde kadının durumu dikkate değerdir. Bu dönemde edebiyat *"şehirde kanunlar sayesinde bağımsızlık kazanan az sayıda kadınla, köyün ve kasabanın bağımsızlık nedir bilmeden yaşayan kadını arasında ne derece büyük bir uçurum bulunduğuna dikkat çekmektedir."* (Karpat, 2011: 131). Örneğin Necati Cumalı'nın, kendisi hakkında kocasını aldattığı yönünde söylenti yayan kayınpederini öldüren bir kadının hikâyesini anlattığı *Mine* isimli eserinde *"kasabalarda yaşayan kadınlar İslamiyet'in ahlak kurallarına sıkı sıkıya uymaya, gericilik baskısı altında hürriyetten yoksun bir hayat yaşamaya mecburdurlar. Kadın ahlakının en iyi ölçüsü onun evi ve ailesi içine kapanması, öyle yaşamasıdır. Bu gibi ahlak düşüncelerini kabullenen kasabalarda kadınların öğretmenlik, hastabakıcılık gibi işlerde çalışması güçleşir. Böyle işlerde çalışan kadına şüpheli gözle bakılır, ona yapılan herhangi bir saldırı, ister hakaret, ister kirletme olsun, sözde ahlak kurallarının dışına çıkmış birine karşı yapıldığı için doğru bile görülür. Kadın dediğin evde oturur, yemek pişirir, çocuk doğurur, bunun dışına çıkıp da kendi benliğini ifadeye çalışan kadın ise ahlaksız sayılır."* (Karpat, 2011: 130).

1946-1960 yılları arasında yayımlanan romanlardan hareketle kadın kimliğini irdeleyen Ramazan Gülendam, bahsi geçen dönemde Kemalizm'in kadına "toplumsal görünürlük" kazandırma çabasının giderek azaldığını ve kadının "evin içi"ne çekildiği II. Dünya Savaşı sonrasındaki bu romanlarda kadının dışa dönük bir kimlik sahibi olmadığını vurgulamaktadır. Kadınlar bu dönem edebiyatında "evlenerek sağlıklı bir yuva kurmanın" değil, "cinsel arzuları tatmin etmenin, hizmetçi gibi kullanılmanın veya kendisinden maddi menfaat sağlanmanın" öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşk ve cinsellik kavramlarının birbirine karışmış olması, kız çocuklarının okutulurlarsa "namussuz" olacağı ve kadının namusunun aile ve toplum için çok önemli olduğu fikri, "erkek karısının küçük tanrısıdır" şeklinde özetlenen erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyeti bu dönem romanlarında öne çıkan başlıca temalardır. Gülendam da romanlarda iki tür "güçlü" kadın tipinin varlığından bahsetmektedir. Birincisi, başkalarını (aile, çocuk, koca, vs.) düşünerek, bunlara hizmet ederek güçlü olan fedakâr kadın tipidir, diğeri ise kendisi için bir şeyler yapan, okuyup çalışan ve tek başına yaşayan kadın tipidir (Gülendam, 2006: 357-361). Dönemin ekonomik, siyasi ve toplumsal yapısı gölgesinde şekillenmiş olan bu kadın tiplerinden yola çıkarak denilebilir ki, araştırmamıza konu olan eserlerin yazarları Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Sevgi Soysal ve Pınar Kür, o dönem romanlarında idealize edilerek okura hedef olarak gösterilmiş ikinci kadın tipinin gerçek hayattaki "kendisi" olarak karşımıza çıkmışlardır. Yani, edebiyat düzleminde dile getirilen bir ideal, zaman içerisinde reel yaşamda karşılığını bulmuştur.

1959 yılında yazdığı bir makalesinde Kemal Karpat, kadının, edebiyatımızda halen ikinci sınıf bir yaratık durumunda olduğundan bahsetmekte ve şöyle demektedir (Karpat, 2011: 81): *"Onun erkek ayarında ve erkeğe eşit olarak hayata katıldığını görmüyoruz. Bunun için de edebiyatımızda, ancak eşit insanlar arasından doğabilecek olgun bir sevgi hikâyesini okuyamıyoruz. Aşk romanlarında kadına verilen başkahraman rolü, onun romantik fonksiyonunu belirtmek içindir. O, halen hislere hitap etmek ve erkeği harekete geçirmek için yaratılmış gözükür. Erkeğin hayatını tamamlayan küçük bir vasıtadır. Yoksa kendi başına bir varlık göstererek hayatın gidişini değiştirecek, bu arada erkeğe de etki yapabilecek bir kabiliyette değildir."* Diğer yandan Karpat, gerçek hayatta bazı çevrelerdeki kadın içinse hayat karşısında erkek kadar kabiliyetli olduğunu ispat etmek üzere onun kadar sorumluluk yüklendiğini

ifade etmektedir. Toplum kaidelerinin hürriyet ve benliğini bulmuş iki tip kadın yarattığını belirten Karpat'a göre, biri *"kültürü, mali kudreti ve kanunların yardımıyla bir dereceye kadar benliğini bulabilmiş"* kadın tipidir. Diğeri ise *"yaşamak için çalışmak zorunda olduğundan hürriyetini kazanmış"*tır. Birincisi kibar muhitlerin, ikincisi ise Eyüp'ün, Zeytinburnu'nun, Paşabahçe'nin el emeğiyle geçinen muhitlerin kadınıdır. Birincisi modernleşme amacıyla girişilen devrimlerin sonucunda devlet himayesi ve kudreti neticesinde modernleşmenin gösterişi olarak teşekkül etmiş, ikincisi ise sosyal değişime bağlı olarak çağımıza uyma zorunluluğu sebebiyle kendiliğinden ortaya çıkmıştır (Karpat, 2011: 81-2). Karpat'ın hem edebiyat hem de gerçek hayat zaviyesinden yapmış olduğu "kadın" imgesi tespiti, gelecek yıllardaki kadın tipi dönüşümünün öngörüsü olması sebebiyle önemlidir. Zira ortaya çıkan bu karşıt durum, yakın gelecekte sınıf farklılığına bağlı olarak kadının toplumsal yaşamdaki yerini konu edinen eserlere konu olacaktır. Nitekim ele aldığımız dört eserde de elde edilen bulgular bu gözlemle uyuşmaktadır. Karpat aynı zamanda, kadının eşitliğini ve hürriyetini esas alan edebiyatın "basit bir propaganda vasıtası" olma durumuna düşmeden bu işlevi yerine getirmesi gerektiğine de dikkat çekmektedir (Karpat, 2011: 83).

70'li yıllara gelindiğinde ise kadını eş ve anne olarak yansıtmaktan ziyade "birey"liğine vurgu yapan toplumcu gerçekçilerin ortaya çıkması edebiyatımızdaki kadın imgesinin değişmesine sebep olmuştur. Avrupa'da ve Türkiye'de eş zamanlı olarak ortaya çıkan ve *"sol gelenek içine yerleşen 68 hareketinin edebiyattaki karşılığı olan toplumcu gerçekçiler"* (Türkeş, 2013: 83) kadını aynı zamanda ideolojik söylem etrafında tanımlamaya başlamışlardır. Araştırmamızda ele aldığımız eserlerin yazarlarını ve bu eserlere eksen teşkil eden ideolojik yaklaşımları, dahası 70'li yıllar Türkiye'sini ise Nermin Abadan şöyle tarif etmektedir:

> "*Üretim yapısındaki değişmeler kadınların ne yaptıkları, nasıl yaptıkları ve bu işlerin değerlendirilip, değerlendirilmediği sorusu kadınlara ilişkin tutum ve değer yargılarında önemli gelişmeler yaratmaktadır. Bu tutarsızlık gün geçtikçe çağdaş edebiyata da yansımaktadır. Özellikle son yirmi yılda Nezihe Meriç, Füruzan, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Ülker Köksal gibi yazarlar yeni kent soyluların düzeysel 'sahte çağdaşçılığın geleneksel ve ilerici değer yargılarının çatışmasını, kitle tüketimi özendirmek için kendini kurnazca gizlenmesini bilen*

ideal kadın' simgesini son derece gerçekçi bir biçimde anlatmayı ve irdelemeyi başarmışlardır." (Akt. Bayram, 2011).

Sonuç olarak bu bölümde, kadının toplumsal yaşamdaki konumunun edebî perspektiften yansıtıldığı şekliyle görmekle birlikte anlaşılan şudur ki kadın, varlık mücadelesi verdiği süreçte kendi sesini duyurmuş, Tanzimat'tan 70'lere uzanan süreçte toplum içinde kadın olmaya bağlı dezavantajlı konumunu, yazarlık serüvenine girecek denli bir evrimleşmeyle normalleştirmeyi başarmıştır.

1.3.3. Araştırma Kapsamındaki Romanların Kuramsal Düzlemi

Bu kısımda ele aldığımız romanlara eksen teşkil eden kuramsal yaklaşımlara kısaca değinilecek ve bu kuramlara ilişkin yapılan tanımlamalardan yazarların politik duruşlarını ve okura sundukları alternatif dünyayı tahlil etmek adına istifade edilecektir.

1.3.3.1.Toplumcu Gerçekçilik

Plehanov edebiyat inceleyicisinin ilk işinin, incelediği eserin sosyolojik karşılığını gösterebilmesi olduğunu belirtmekte, bunun yolunun da bir eserin edebiyat dilinden, sosyoloji diline çevrilmesinden geçtiğini ifade etmektedir. Diğer yandan belli bir edebiyat olayının sosyolojik karşılığını bulabilmek de tek başına yeterli bir çaba olmadığından sosyolojinin estetiğe de kapılarını açması gerekmektedir. Plehanov'un bu görüşü "toplumcu gerçekçilik" kuramının temelini oluşturmaktadır. Toplumcu gerçeklik kuramına göre sanat bir yansıtma işlemidir ve sanatın yansıttığı gerçeklik ise toplumsal gerçekliktir. Toplumcu gerçekçi yazar; toplumu, diyalektik materyalizmi tarih çizgisi üzerine yerleştirerek, sosyal gerçekliği yansıtmak için kullanmaktadır. Her dönemin sosyo-ekonomik şartları kendine göre sanatın yapılarını, biçimlerini belirlemekte ve sanat da bu şekilde din, ahlak ve felsefe gibi üst yapı kurumları arasında yer almaktadır. Bu üst yapı da Marksist teori gereği alt-yapı olan ekonomik temele dayanmak zorundadır. Bu kuramın bir diğer teorisyeni olan Lukacs' a göre ise sanat, edebiyat temelde yansıtmadır, bir edebiyat eseri "resmetme" ve " tasvir etme" işine girişmektir. Lukacs'a göre yazar içinde yaşadığı toplumun ve dönemin iç yapısını ve dinamiğini kavrayarak o dönem için tipik olanı belirlemelidir. Dolayısıyla bir eserin değeri sosyal

gerçekliği yansıtırken tipik olanı yakaladığı oranda değer kazanacaktır (Şan, 2012: 141-2).

Toplumcu gerçekçilik insanı toplumsal ilişkileri içinde ele alan, toplumsal gerçekleri devrimci doğrultuda ve Marxist yaklaşımla yansıtmayı amaçlayan edebiyat akımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda öncelikli amaç, eserinin kaynağını gerçek hayattan alması ve yazarının toplumsal yaşamdaki somut koşullara sırt çevirmemesidir. İnsanı merkeze alan ve insandan yola çıkarak topluma bir şeyler verme çabasında olan bu kuramın temsilcileri arasında olan Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Sevgi Soysal ve Pınar Kür'ün, ele aldığımız romanlarını gerçek hayatın öğeleriyle zenginleştirmeye ciddi ölçüde titizlik göstermiş oldukları görülmektedir. Zira bu şekilde hem toplumsal sorunlara temas edebilmişler, hem de bu kuram doğrultusunda idealize ettikleri fikirlerini topluma sunma fırsatı bulmuşlardır.

1.3.3.2. Kemalist Feminist Yaklaşım

Bilindiği gibi kadının özgürleşmesinin eğitimle sağlanacağı fikrinin ortaya atıldığı Tanzimat Dönemi'nde yabancı dil, musiki ve el sanatları dersleriyle eğitilen kadının özgürlüğü özel alanla sınırlı kalmıştır. Kadının haklarını korumak ve genişletmek amacıyla çıkarılan bir takım kanunlar o dönemin bu uğurdaki çabasının somut adımlarıdır. Özellikle mirasta erkekle eşit pay sahibi olması hakkının getirilmesi ve sonrasında genç kızların 17 yaşından önce evlendirilmesinin yasaklanması gibi düzenlemeler kadını sosyal yaşamda güçlendiren faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cumhuriyet'in ilanıyla beraber Kemalist ideolojinin ülkenin en ücra köşelerinde değin yayılması amacına binaen sözde bazı haklarla kamusal alanda kadının konumu güçlendirilmeye çalışılmışsa da bu süreçte de kadın "nesne" olmaktan öteye geçememiştir. Zira *"ulusal bir kimlik oluşturmak, çağdaş toplumlar ailesinde yer almaya müsait siyasal bir yapı belirlemek ve modernleşmeyi hızlandırarak gerekli adımları atmak"* üzere askerler, sivil bürokratlar ve aydınlar kadar kadınlara da rol biçilmiştir. Esasında kadına ilişkin yapılmış olan reformların asıl amacı Türk toplumunun Osmanlı-İslam geleneğiyle olan ilişkisini koparmak olduğundan kadın burada politik bir amaç uğruna kullanılmıştır (Çaha, 2010: 134-136). Burada görülen, kadına verilen değerin özsel bağlamda olmayıp "aydınlanma" sürecinde taşıyacağı

sorumluluk münasebetiyle kadının işlevselliğinden kaynaklanmakta olduğudur. Yine kadın hakları yönünde yapılan düzenlemeler kadınlardan çok, devlete ve onun amaçlarına hizmet ettiğinden genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kendisini yeni bir kimlikle Batı'ya kabul ettirmesi yolunda kadın bir araç olarak kullanılmıştır (Çaha, 2010: 143). Ömer Çaha, Kemalist kadın kimliğinin "okumuş-meslek sahibi" kadın olarak tanımlanmasında Ziya Gökalp'in etkili olduğunu ifade etmektedir (Çaha, 2010: 138).

Diğer yandan modernleşmeyle beraber gelen imkânlar kırla kente aynı ölçüde yayılamadığından reformist kadın politikalarından yararlanan kadınlar sınırlı bir azınlıktır. Sınıfsal yahut geleneksel nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan bu eşitsiz durum modernleşmenin bizzat kendisinden kaynaklı sorunların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bazı kadınlar kamusal alana çekilerek özgürleşmesi sağlanırken bazı kadınlar da daha ziyade buradan uzaklaştırılmıştır. Diğer yandan kamusal alana çıkan kadınların çoğunlukla annelik ve ev kadınlığının uzantısı olan işlerde (eğitim, sağlık, iletişim) yer almasının ardında, Türk kültüründeki gelenekselliğin sürekliliği bulunmaktadır (Çaha, 2010: 164-166).

Cumhuriyet döneminde kamusal alana çıkan kadınlar aseksüel bir kimlik taşıyarak erkeksi bir görünümle var olmuşlardır. Yakup Kadri'nin *Ankara* isimli romanında karakterize ettiği Selma, asık suratlı, erkek gibi sert, makyajdan nefret eden, sevgi ve aşk gibi kavramlara uzak duran, ata binen, silah kullanabilen, en çok subaylarla arkadaşlık kurmayı seven, dünyevi zevklere düşkün kadınları küçümseyen, onları kokana olmakla suçlayan, adeta cinsiyetinden soyutlanmış militansı bir kadındır (Çaha, 2010: 165).

1.3.3.3. Sosyalist Feminist Yaklaşım

Diğer yandan Türkiye'de 1970'lerde gelişen ve dernekleşen Sosyalist kadın hareketi ise ülke çapında "faşizm"e karşı kampanya ve gösteriler düzenleyerek, özellikle gecekondu mahallelerinde kadınlar için okuma-yazma, dikiş-nakış vb. kurslar açarak onlar arasından kendisine yandaş toplamaya çalışmıştır. Kemalist ideolojide olduğu gibi Sosyalist hareket içindeki kadınlar da kendileri için değil, bağlı bulundukları ideoloji için çalışmışlar, bireysel kimlikleri ideolojik kimlikleriyle bütünleşmiştir. Sol kesimde kadın önce proleter, sonra kadındır, dahası aseksüeldir

(Çaha, 2010: 172-3). Dolayısıyla Sosyalist ideoloji de Kemalizm gibi kadını edilgenleştirmiştir, denebilir

Sosyalist feminist kuram, kadının erkeğe nispeten ikincil konumda oluşunu ve ezilişini özel ve kamusal alan ayrımında aramaktadır. Kadının mevcut konumunu ataerkil kültürün ideolojik boyutuna bağlayan radikal feministlerin tersine, kadının ezilmişliğini ekonomik faktörlere bağlamaktadırlar. Dolayısıyla Sosyalist feminist bakış açısına göre kadını nesneleştiren yegâne faktör kapitalizmdir. Bu ideolojiye göre tarihsel süreç içinde kadını özel alana hapseden kapitalizm, erkeği kamusal alana taşımıştır. Çocuk doğurma ve bakma, çocukların sosyalizasyonu, ev işleri, nesillerin devamı, erkeğin cinsel ihtiyaçlarının tatmini ve psikolojik gerilimlerin giderilmesi gibi görevler kapitalist sistem içinde kadına yüklenmiştir (Çaha, 2010: 209). Bu durumda denilebilir ki bu yaklaşıma göre kadının sosyal yaşamda yer alabilmesi ve hakiki manada özgürleşebilmesi ancak hapsedildiği özel alandan kurtulmasıyla sağlanabilecektir. Dahası Sosyalist feministler aile kurumunu kadının ezilmişliğinin, ikincilliğinin zeminini hazırlayan tarihsel bir kurum olarak kabul etmektedirler. Yine bu yaklaşıma göre aile, kadına temelde üç rol yüklemek suretiyle onun erkek tarafından ezilmesini sağlamaktadır: ev kadınlığı, karılık, annelik. Aile, kadının bu rollerine bir takım kutsiyetler atfederek efsaneleştirmekte ve kadını bu cendereler içinde ezmektedir. Bu nedenle Sosyalist feministler kadının kurtuluşu için ailenin yıkılması ve ortadan kaldırılması gerektiği savını ileri sürmektedirler (Çaha, 2010: 210-1).

Kısaca değindiğimiz bu ideolojik yaklaşımlar ele aldığımız eserlerde kadının toplumsal yaşamda Kemalist ideolojiden Sosyalist öğretiye doğru evrimleştiği süreçte yaşadığı değişim ve dönüşümü açıklayan kuramsal temellerdir. Zira *Ölmeye Yatmak'*ta Aysel'in bastırılmış cinselliği etrafında kendisiyle ve geçmişiyle hesaplaşması, Kemalist ideolojinin dayattığı *"erkekler ancak ülküdaşınızdır"* gibisinden bir öğretiden kaynağını alan kız-erkek ilişkisinin, Aysel'in hiçbir vicdani rahatsızlık duymadan eşini aldatmasında açığa çıkması ancak bu kuramlar bağlamında irdelendiğinde anlam bulabilmektedir. Yahut *Kırk Yedi'liler'*de devrimci hareketin birer ferdi olan Emine ve Haydar'ın "birlikte yaşama" istekleri, aile kurmak ve evlenmek şeklinde telaffuz edilmeyen istikbal hayalleri de yine ancak bu kuramsal temeller ışığında yorumlanabilecektir. Öte yandan *Şafak'*ın kahramanı devrimci yazar Oya'nın bir günlük gözaltı süresi boyunca hayatına dâhil olmuş birçok kişiyi hatırlaması ve düşünmesine

rağmen evinin, eşinin, hatta çocuğunun bir an bile aklına düşmemesi yine bu anlamda kuramsal izaha ve analize muhtaç bir eylemdir.

Sonuç olarak, edebiyat sosyolojisinin tanımını yaparak romanın sosyolojik veri kaynağı olarak nasıl bir kaynak teşkil ettiğini açıklayarak başladığımız bu bölümde edebiyat sosyolojisi araştırmalarında izlenebilecek yöntemleri aktarmaya çalıştık. Diğer yandan çalışmamızın eksenini oluşturan 70'ler Türkiye'sindeki toplumsal değişim sürecinin ardındaki sosyolojik verileri saptamada önemli ölçüde yer tutan politik gelişmelere ışık tutabilmek adına da edebiyat-siyaset ilişkisine değindik. Yine bu bağlamda siyasi arenada kadın modernleşmesine yönelik düzenlemelerden yola çıkarak kadın modernleşmesinin edebîdüzlemdeki yansımalarını örnekler üzerinden ele aldık ve 70'lere değin genel hatları itibariyle bir panaroma sunduk. Ele aldığımız romanlarda karşımıza çıkan feminist kuramları ise kısaca açıklayarak eserlerdeki işlevine ışık tuttuk.

Tanzimat'la başlayan süreçten itibaren kadın modernleşmesini ele alan eserlerde görülen başlıca özellik, yazarların döneme damgasını vuran Doğu-Batı sorunsalı etrafında "gelenekçiler" ile "modernistler" olarak ayrılmaları ve buna bağlı olarak kadını romanlarındaki sosyal yapı içinde konumlandırmış olmalarıdır. Anlatıyı bir yolculuğa benzeten Murat Belge, Türk romanının yolculuk yatağının Batılılaşma olduğunu belirtmektedir (Belge, 2012: 77-8). Tarihi toplumsal değişim sürecini ele alan Fransız romanı geleneklerini taşıyan romanımızın söz konusu yolculuğunda dile getirdiği fiziksel dönüşüm bir biçimde içselleşmiş midir, bu durum başlı başına bir tartışma konusudur. Fakat genel hatları itibariyle görülen, bir devlet politikası olarak başlayan Batılılaşma idealinin Cumhuriyet'le beraber zirveye çıktığı ve bunun ele alınan eserlerde başlıca tema olarak işlendiğidir. "Kadın" ve buna bağlı "aile" ve "mahremiyet" olguları modernite ölçüsü kabul edildiğinden kendisine romanlarda genişçe yer bulmuştur. Bahsi geçen dönem romanlarına ilişkin en öne çıkan eleştiri, bazı yazarların biyografisinden hareketle bilinen Batılılaşma yanlısı tutumuna rağmen eserinde (yanlış) Batılılaşmanın doğurduğu felaketleri ele almış olmalarıdır (Belge, 2012: 78). Elbette ki bu hususta etkili olan maziden kaynağını alagelen yüzlerce yıllık kültür ve alışkanlık mirasına sahip ama yıkılmakta olan bir devletin kurtuluş reçetesi olarak idealize ettiği özümsenmemiş Batılı değerler karşısında fertlerin yaşadığı çelişki ve buhrandır. Bir yanda rasyonel bir gerçeklik, diğer yanda duygusal bir bağlılık olması

durumu, psikolojik açıdan en detaylı tahlilinin *Huzur*'da belirtildiği şekliyle toplum içinde bunalımlı bir hal yaşanmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla denilebilir ki Karpat'ın sıklıkla dile getirdiği gibi hakiki manada Türk romanın yazılamamasının nedeni belki de ilk romanların *"yazanın ve okuyanın zihni algılama kalıplarının, öğretici masal ve öykünün çok ilerisinde olmaması"* dır (Belge, 2012: 78). Fakat buna rağmen denilebilir ki, çeşitli örnekler üzerinden aktardığımız Tanzimat'tan 70'lere değin yayımlanmış bu romanlar, her ne kadar ideolojik bir amaca hizmet etse de edebiyat-siyaset ilişkisini gözler önüne sermesi ve dahası tarihsel geçiş süreçlerine ilişkin önemli sosyolojik veriler ihtiva etmesi sebebiyle önem taşımaktadır. Zira sosyolojik eleştiriye bir "arka plan/backround" (Alver, 2012b: 293) sunarak dönem tahliline imkân sağlamaktadırlar.

II. BÖLÜM: 1970'LERİN BAZI KADIN YAZARLARINDA "KADIN, AİLE ve MAHREMİYET" OLGULARI

Bu bölüm içinde 1970'ler Türkiye'sindeki toplumsal değişim ve dönüşüm süreci *Ölmeye Yatmak, Kırk Yedi'liler, Şafak* ve *Yarın Yarın* isimli romanlardan hareketle ele alınarak çeşitli kuramlar etrafında tartışılacaktır. Kemalist ideolojiden Sosyalist öğretiye doğru evrilen sol zihniyetin oluşturduğu siyasi atmosferin edebîdüzlemdeki karşılığı olan bu romanlar birer "izlek" kabul edilerek fertlerin yaşam tarzından, alışkanlıklarından, politik duruşundan toplumun dönüşümüne, kültürüne değin uzanan bir analiz yapılacaktır. "Kadın, aile ve mahremiyet" olguları söz konusu bu analizin asıl eksenini teşkil etmektedir.

Ayrıca romanların seçimindeki başlıca kriter, temsil ettikleri edebîdönemde öne çıkan eserler olmalarının yanı sıra "toplumcu gerçekçilik" kuramı etrafında oluşturulduklarından bahsi geçen döneme ilişkin anlamlı sembolik öğeler ihtiva etmeleri ve toplumsal değişim sürecine ilişkin etkili tanıklıklarıdır. Dahası bu eserlerin kadın yazarların kaleminde çıkmış olmaları kapsamı sınırlamaya imkân sağlamasının ötesinde "kadın, aile ve mahremiyet" temalarının asıl muhatabı olan fertler olmaları münasebetiyle konuya derinlik katan başlıca unsurdur.

2.1. Kemalist Öğretiden Sosyalist Özgürlüğe: *Ölmeye Yatmak* (1973)

1929 yılında Ankara'nın Nallıhan ilçesinde ticaretle uğraşan, dört çocuklu bir ailenin tek kızı olarak dünyaya gelen Adalet Ağaoğlu, Ankara Kız Lisesi'ndeki öğreniminin ardından Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirmiştir. Hikâye, oyun, deneme türünde de eserler vermiş olan yazar, bir dönem Ankara Devlet Tiyatrosu'nda ve TRT'de çalışmış, TRT'deki yayın kurulunun devlet merkezli yapılanmasını gerekçe göstererek 1970'te istifa etmiştir. Mühendis Halim Ağaoğlu'yla evli olan yazarın hiç çocuğu yoktur. Verdiği bir röportajda hiç çocuk sahibi olmamasının kendi tercihinden kaynaklandığını ifade etmekte ve şöyle demektedir: *"Ben kapalı çalışmak isterim, sabaha kadar çalışmayı tercih ederim. Yalnız müzik çalarım, benim huyum bu. Çocuğum olsaydı eğer, ben başkaları gibi bohem hayatı yaşayayım diye lokantaya meyhaneye gidecek bir tip de değilim, ben kendimi tanıyorum meyhaneye lokantaya götüremezdim. Çocuk ihtiyacı duymadım."* (Öner, 2009). Yazarın bu ifadesi eserlerinde bireysel mutluluğun ancak toplum mutluluğuyla

tesis edilebileceği fikrini işleyen biri için çelişkili gözükse de bireyin ben-merkezli yapısını yansıtmadaki başarısının ardındaki duruşu gösterir mahiyettedir. Diğer yandan çocuğu bir anlamda 'ayakbağı' olarak gören ve anneliği özel bulmayarak bunlara yüklenen bazı toplumsal anlamları eleştiren bu bakış açısı yazarın radikal feminizme yatkınlığıyla da açıklanabilir bir durumdur.

Politik duruşunu eserlerine bilinçli şekilde yansıtan yazarın ele aldığı konular arasında Cumhuriyet projesinin eksiklikleri ve sosyal yaşamda kadının karşılaştığı engellemelerdir. Toplum ve birey ilişkisinde bireyin özgürlük sorunsalı etrafında yaşadığı bunalımı konu aldığı ve aynı zamanda ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak,* Ağaoğlu'nun sisteme ve gelenekçi yapıya yönelik eleştirilerini ihtiva etmekle beraber gerek kırsalda, gerek kentte yaşam mücadelesi veren orta ve alt sınıfların devlet algılarını yansıtmakta oldukça başarılıdır. *Ölmeye Yatmak* aynı zamanda *Dar Zamanlar Üçlemesi* adındaki serinin de ilk kitabıdır. Yazarın Cumhuriyet'in ilk kuşağı olmasına dayanan tecrübelerinin otobiyografik emarelerle kendini gösterdiği düşünülen *Ölmeye Yatmak* Adalet Ağaoğlu'nun *"Atatürk'ün 1938'de ölümüyle beraber o yıl ilkokulu bitirenlerin nasıl yetiştiğini sorguladığı"* bir kitaptır ve yazarın deyimiyle *"Kendisinin değil, ama bir dönemin yazdığı romandır."* (Naci, 2012: 417). Kahramanın ağzından hiç itiraf edilmese de esasında okurun sezgi gücüne havale edilen bir vicdan azabı dürtüsüyle intihara kalkışan Aysel'in hafızasından yola çıkılarak 30 yıllık bir Türkiye tarihinin; siyasal olaylar neticesinde vuku bulan sosyolojik dönüşümünün panoraması çizilmektedir. Hemen burada belirtilmelidir ki Aysel'in dile getirilmese de duyduğu bu vicdan azabı eşini aldatmış olmasından kaynaklı değildir. Daha ziyade çocukluğunda derin izler bırakan Kemalist ideolojiye istemsiz şekilde duyduğu ve karşı koyamadığı ruhi bağ sebebiyledir. Jale Parla, Ağaoğlu'nun eserlerinde kurguladığı birey ve toplum ilişkisinde tarihin kaynak teşkil ettiğine ilişkin inancını şu şekilde yorumlamaktadır: *"Ağaoğlu'na göre, insanlar da toplumlar gibi tarihin ideolojik akımlarından etkilenir. Ağaoğlu bu görüşünü, 'Tarihi yapan el seni de yaptı' şeklinde özetleyerek, seçtiği zaman dilimlerinde kişisel ve toplumsal krizleri örtüşmüş olarak vermesini güçlendirir. Bu toplumsal ve kişisel oluşumlara eşlik eden izlekler ise kimlik, cinsel baskı ya da bastırılma, özgürlük ve direniştir"* (Parla, 2000: 306).

Kitabın ana kahramanı olan Aysel'in ölümü beklemek üzere Ankara'da bir otel odasına yerleşmesiyle başlayan romanda yazar, *flashback (geçmişe dönme)* yöntemini

kullanarak ve ara ara dönem gazetelerinde öne çıkmış haber başlıklarıyla geçmişi aydınlatarak oluşturduğu zaman tünelinde okuru bir yolculuğa çıkarmaktadır. Öyle ki okur Aysel'in gözünden 1938'den 1960'lara değin uzanan bir Türkiye tasvirini okumaya başlamakta ve yine kendini hem Aysel'in hem diğer kahramanların iç sesinden dinlediği bir hesaplaşma içinde bulmaktadır. Bu başlıkta Adalet Ağaoğlu'nun dönemin siyasi atmosferi gölgesindeki toplumsal değişim ve dönüşüm sürecinde kadın, cinsellik, mahremiyet ve aile temalarını nasıl ele aldığı tartışılacak ve çeşitli kuramsal temeller ışığında tahlil edilecektir.

Genç Cumhuriyet'in yaratmayı hedeflediği neslin bir ferdi olarak yetiştirilen, küçük bir ilçe ilkokulunda Kemalist ideolojinin bütün öğretileri tüm benliğine nakşedilen genç bir kızın 60 Darbesi'ne değin uzanan süreçte nasıl devrimci bir kadına dönüştüğünün anlatıldığı bu romanda Ağaoğlu kimi zaman alaycı, kimi zaman ciddi bir üslupla kahramanın iç sesinden hareketle dönem politikalarını tenkit etmektedir. Kadın gözünden ele alınan olaylar, önce bir küçük kız çocuğunun dünyasında, sonra genç bir kızın beyninde ve nihayet olgun bir kadının cinsel yaşamında patlak veren çatışma, kimlik arayışı ve düş kırıklığı olarak şekillenmektedir.

Aysel'in *" 'Yeni bir kuşak doğuyor!' Bizim çocukluğumuz için böyle denirdi. Böyle doğumun ayrı bir sorumluluğu vardır. ' Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen…' İlk görev. Nedir bir ilk görev? Size verilen, sizin de gücünüzü ölçmeden yüklendiğiniz bir sorumluluk."* (Ağaoğlu, 2013: 27) cümleleriyle bireyin iradesi dışında kendisine yüklenen sorumlulukları eleştirirken okuru sorgulamaya iten Ağaoğlu için, dönemin siyasi erklerinin 'hayati ihtiyaç; mutlak değişim' fikrine binaen sosyal yaşamda başlattığı devrim hareketi bu romana ilham kaynağı olan bir çıkış noktası olduğundan öncelikli olarak tartışmaya açılmalıdır.

Evvela Ağaoğlu'nun romanın dış sorunsalı olarak belirlediği ve romanın kurgusal anlamda asıl eksenini oluşturan tepeden inmeci değiştirme ve dönüştürme eyleminin uygulayıcısı olan aktörlerin, Gramsci'nin (1967: 25-6) deyimiyle "geleneksel aydınları ideolojik açıdan kendisine dönüştürme ve kazanma yolunda verdiği savaşta organik aydınlarını yetiştirdiği ölçüde hedeflediği değiştirme ve dönüştürme işini daha çabuk ve etkili olarak gerçekleştirdiği" (Akt. Başkaya, 2006: 26) ifade edilmelidir. Cumhuriyet'in ilanıyla başlayıp tek parti iktidarıyla devam edegelen süreçte iktidar eliti, ideolojisinin neferleri olan öğretmenlerini ve onların öğrencilerini organik aydınları olarak

şekillendirmeyi amaçlamış ve onlar aracılığıyla devrimlerini Anadolu'nun en ücra köşelerine değin ulaştırmayı başarmıştır.

Pareto'nun *"elitlerin dolaşımı"* teorisine göre tüm toplumlarda var olan bir seçkinler azınlığının; yani elitlerin, siyaseti oluşturması kaçınılmazdır ve dolayısıyla toplumsal gelişmeyi belirleyici bir unsur olan *siyaset* seçkinler eliyle şekillendirilerek toplum yönetilmekte ve yönlendirilmektedir. Yine bu teoriye göre tarih belirli bir seçkinler grubunun bir diğeri tarafından ikamesinden ibarettir; zira dönemin ve şartların gücünü kendinde toplayarak iktidarı eline alan gruplar *elitlerin sahnesinde* sadece yer değiştirmektedir. Elitler sayı itibariyle ufak bir azınlıktır ama topluma damgasını vuran, toplumun niteliğini oluşturan kitleler değil; bu seçkinler zümresidir (Vergin, 2011: 123-5). Bu kuramdan hareketle 20. yüzyıl Türkiye'sinde *"Bu vatan nasıl kurtulur?"* sorusuna cevap arayarak "toplumu dönüştürme" çabası güden idareci ve aydınların Vilfredo Pareto'nun "*elitlerin dolaşımı"* teorisinin yaşayan örnekleri olduğu söylenebilir. Ağaoğlu'nun romanında ülkemizdeki yansımasından şikayet ettiği söz konusu durum *"seçkinlerin devlete isnat edilen resmi bir ideolojinin uygulayıcısı ve temsilcisi olmaları"* ya da diğer tabirle *"bir kesim seçkinin kendini garantiye alıp etkin hale gelmesinin sistemin güvenceye alınması olarak algılanması"*dır ve bu tutum "seçkincilik" olarak karşımıza çıkmaktadır (Aydın, 2011: 57). Dahası, bahsi geçen bu iktidar seçkinliğinin *"meşruiyet ve dayanağını halkta bulma kaygısı söz konusu olmadığı gibi kendisini daha ziyade bir ideolojiyle var kılmaya çalışması ve toplumun kahir ekseriyetinin derin referanslara atfen dayatılmış icraatlar konusundaki inancının ve hassasiyetinin bir öneminin olmaması"* (Aydın, 2011: 60) Ağaoğlu'nun eleştirdiği bir diğer hususdur.

Resmi ideolojide kendine yer bulan "muasır medeniyetler seviyesine ulaşma" hedefi o dönemki *seçkinler zümresi*'nin "halka rağmen, halk için" iddiasından kaynağını almaktadır. Söz konusu bu "tepeden inmeci" modernleşme hareketlerinin toplumsal yaşama yansıyan olumsuz yanlarından birisi, etkisi günümüzde dahi hissedilen kimlik çatışması ve yabancılaşma sorunsalıdır. İdris Küçükömer'in, bürokratik elitin veya seçkinler zümresinin -eşraftan değil de- halktan kopukluğunu tasvir etmek amacıyla kullandığı "bürokratik yalnızlık" da işte bu yabancılaşma sorunsalının önemli bir yansımasıdır (Küçükömer, 2007: 102). Bürokratların yabancılaşmasına ek olarak zamana yaymaksızın, evrimsel olarak gerçekleşmesine fırsat verilmemiş olan

yeniliklere tepki göstererek kültürüne, inancına ters olduğu fikriyle hareket eden halk da kendisine dayatılan inkâr politikasına bağlı olarak kimlik bunalımı yaşamıştır. *Ölmeye Yatmak*'ta Genç bir Cumhuriyet'in "uygar nesil" yahut tabir-i diğerle "irfan ordusu" yaratma amacının küçücük beyinlerin en uç sinirlerine değin nasıl işlendiğine ısrarla dikkat çeken Ağaoğlu, bunu okura hissettirebilmek için yer yer şiirlerden ve marşlardan, yer yer rüyalardan yararlanmaktadır. Okur, kendisini kitabın ilk sayfalarında, ölmeye yatan Aysel'in ilkokul yılları hatıraları gölgesinde canlanan mezuniyet müsameresi hazırlığında bulmaktadır. Dış sesler şu dizelerle devrin siyasi ve ideolojik atmosferini sahneye yansıtmaktadır (Ağaoğlu, 2013: 11):

"Hayda karanlıklar savaşı var, atıl ileri
Türk'ten ulu yok bir millet
Türk'e açık şan yolu
Işık yolu Cumhuriyet!"

Atatürk ilke ve inkılâplarına ulvi gayelerle bağlı idealist bir öğretmen olan Dündar'ın aralarında kaymakamın ve savcının çocuklarının da bulunduğu fakat çoğunu sıradan, fakir Anadolu çocuklarının oluşturduğu öğrencileriyle yaptığı son hazırlıklardan yola çıkarak o dönemin tasvirini yapan Ağaoğlu geçmiş ile gelecek, Doğu ile Batı, yobaz ile aydın arasında kendini konumlandırmışlar ile konumlandıramayanlar arasındaki çatışmayı ve bireysel çıkmazları resmetmektedir. *"Batı'ya daha geniş bir pencere açmak"* (Ağaoğlu, 2013: 7) gayesiyle kızlı erkekli çocukları polkada el ele oynatmak isteyen Dündar Öğretmen bu müsamereyi düzenlemek için çokça zahmetlere katlanmıştır. Söz konusu gösteri ilçede huzursuzluğa sebep olmuş, ana babaların arası açılmıştır ve *"Her ev, ya içinden bir ölü çıkmış, ya kapısına kırmızı bir fener asılmış gibi."*dir (Ağaoğlu, 2013: 8). Nitekim yapılan inkılâplar neticesinde kendilerine dayatılan modern hayat kurallarını kabullenmek istemeyen fakat aynı zamanda hükümet iradesinden çekinen aileler - özellikle kız çocuğu babaları - bu durumu yadırgamakta, becerebildikleri kadar resmi makamlara, siyasi erke karşı koymakta, zoru görünce de evde karılarına ve çocuklarına hayatı zindan ederek rahatlamaya çalışmaktadırlar. Bu müsamere Jale Parla'ya (1979: 54) göre sembolik bir anlam ihtiva etmektedir ve *"... bir Anadolu kasabasında, bir değerler karmaşasını oluşturan izleyiciler önünde 'çağdaş' ya da 'batılı' bir müsamerede rollerini oynamaya çabalayan çocukların, Cumhuriyet kuşağının, hayat boyu oynayacağı diğer rolleri de anlatır. O müsamere*

gerçekte romanın yapısal ve izleksel kurgusunu oluşturur. Yapay ve zorunlu kişilikleriyle sahnede koşuşturan çocukların nasıl büyüdükçe zorunlu kişiliklere hapsolunacağının simgesel bir ön oyunudur" (Akt. Ayaz, 2009: 35).

Romanda da yansıtıldığı gibi toplum bazı hukuki düzenlemeler ve birtakım inkılâplarla yeniden şekillendirilmeye çalışılsa da bu "tepeden inmeci", "zorla güzellikçi" reformcuların uygulamaya çalıştıkları modernleştirme hareketlerinin ana handikapı zaman içinde geniş halk kitleleri nezdinde meşruiyet yakalayamamış olmalarıdır. Bu evrimsel değil de devrimsel modernleştirme çabasının Türk kültürüne yönelik en olumsuz etkisi demokrasi kültürünün oluşturulamamasında ve toplumun siyasal katılımının sağlanamamasında bariz şekilde görülmektedir (Gencer, 2008: 365). Şu aşikârdır ki bu baskı sebebiyle kültürel anlamda vatandaşın demokratik bireye dönüşümü onlarca yılı bulacak zorlu bir sürece girmiştir. Zira halk kitleleri kendilerine "zorla" verilen haklara tepkiyle yaklaşmış ve değişen, insanı merkeze alan yeni dünyanın sunduğu ayrıcalıkları; demokrasiyi kabullenmek istememiş; onu Avrupalının, hatta "gâvurun" yani "öteki"nin icadı olarak görmüş, dolayısıyla bu değiştirme çabasında aktif siyasi ve sosyal rol oynamak istememiştir. Söz konusu durum Mümtaz Turhan'ın tanımladığı şekliyle "mecburi / zorunlu" kültür değiştirmesi şeklidir. Şöyle ki kültür değişmelerini "zorunlu" ve "serbest" olarak ikiye ayıran Mümtaz Turhan'a (1951) göre "serbest kültür değişmesi", yabancı bir kültür taşıyıcısı olan bir grup veya toplumla ilişki kuran bir grup veya toplumun hiçbir iç ve dış baskı olmaksızın o kültürün bazı unsurlarını alıp benimsemesiyle meydana gelen değişmedir. "Mecburi / zorunlu kültür değişmesi" ise ayrı kültürlere sahip iki sosyal grup veya toplumlardan birinin kendi kültürünü veya belirli bazı unsurlarını kabul etmesi için diğerini baskı altına almasıyla yahut da idari bir güç ve yetkiye sahip bir grubun yabancı bir kültürü veya bunun belli bazı unsurlarını çoğunluğun arzusuna rağmen kendi toplumuna zorla kabul ettirmeye çalışmasıyla meydana gelen değişmedir (Akt. Korkmaz, 2008: 718).

Hatta Ziya Gökalp (2003) milli kimlik ile Avrupalılaşmak arasındaki çatışmadan doğan gerilimi "Hars" ve "Medeniyet" arasında kavramsal bir ayrım yaparak çözmeye çalışır. Gökalp, İslam, Türklük ve Batı eğilimli modernleşme ile Osmanlı Devleti ve bundan vücuda gelen Türk kimliği sentezini şu sözlerle ifade eder: *"Biz Türk milliyetine; İslam dinine ve Avrupa medeniyetine aidiz."* (Akt. Gencer, 2008: 364).

Diğer yandan reformları yapan elitlere göre mevcut sorunun çözümünde halkın değil etkin rol oynaması, bu sorunun mahiyeti hakkında fikir sahibi olması dahi beklenemezdi. Dolayısıyla halkın "aklının ermeyeceğini" (Durgun, 2005: 40) düşünen reformcuların dayattığı yenilikler karşısında halk sessiz kalmakla esasen bir yabancılaşma örneği sergilemekteydi, denilebilir. Dahası, ideolojik olarak Batı kültürüne hayranlık duyan ve bundan beslenen elitler de halka yabancılaşmışlardı (Turan, 2003: 126). Söz konusu bu yabancılaşmaya paralel olarak elitlerde kendi yurttaşından, kendi kültüründen yana bir "aşağılık kompleksi"nin hâsıl olduğu da Ağaoğlu'nun dönemi aydınlatmak üzere yer yer yararlandığı *Ulus Gazetesi'*ndeki şu satırlarda görülmektedir: *"Bir başka yazarımız 'Ankara'nın Köylü İşçileri' başlıklı fıkrasında 'Ankara'nın çok modern ve medeni manzarası içinde gönle eza veren bir nokta var: Akşam saatlerinde kafile halinde bulvarda rastlanan işçi köylülerin kıyafet perişanlığı… En kötü ihtimal, bu kılıklara bakarak bir yabancı, bütün Türk köylüsünü bu derece yoksul ve zavallı sanabilir.' demiştir."* (Ağaoğlu, 2013: 36). Kaymakamın Galatasaray Lisesi'nde okuyan oğlu Aydın'ın günlüğüne yazdığı şu satırlar da aynı kompleks ve endişenin ürünüdür: *"Fransız Match ve Vue mecmuaları, memleketimize ait çok güzel resimler basmışlar. Çok güzel yazılar yazmışlar. Mösyö Maurin bize gösterdi. Birer Türk olarak çok gurur duyduk. Fakat resimlerden birinde bir erkekle başları örtülü on kız görülüyor. Resmin altına da 'Elèves du Conservatoire de Musique' (Musiki Konservatuarı Talebeleri demek oluyor) diye yazmışlar. Modern Türkiyemizde bütün talebelerin böyle başı örtülü olduğunu sanıyorlar galiba ecnebiler. Ne yanlışlık! İşte Aysel gibi kızlarımız yüzünden Garp dünyasında böyle tanınıyoruz. Buna çok canım sıkıldı."* (Ağaoğlu, 2013: 103-4). Feroz Ahmad, (1995: 133) Cumhuriyet Türkiyesi'nin kültürünü şöyle tanımlamaktadır: *"Zayıf ama etkin bir azınlığın bürokrasi ile birlikte anılan Batılılaşmış laik kültürü ve diğer yanda geniş halk kitlelerinin İslam'la birlikte anılan yerli kültürü."* Yukarıdaki alıntılar, Feroz Ahmad'ın yaptığı tespitle örtüşür mahiyettedir.

Modernleşmenin "yukarı"dan dayatılmasının sebep olduğu bir diğer olumsuz sonuç ise günümüzde dahi varlığını sürdüren "bürokrasi korkusu" yahut "bürokrasi düşmanlığı"dır. Samuel Huntington'un 1992'de yayımladığı Medeniyetler Çatışması (C*lash of Civilisations*) adlı makalesinde Türkiye için "halkı ve yönetimiyle ikiye bölünmüş ülke" şeklindeki tespiti manidardır ki bu durumda etkili olan faktörün

modernleşme çabalarının başladığı günden bu yana yönetim ve halk arasında süre gelen husumet ve çatışma olduğu söylenebilir. Söz konusu dönüşüm halk tarafından talep edilmediği ve halkın da bu dönüşümü gerçekleştirecek "birikimi" olmadığı için, devleti ve toplumu modernleştirme eylemi bürokratik elitler tarafından "halka rağmen, halk için" yapıldığından halk ile yönetim arasında yıllar yılı sürecek bir kopukluk ortaya çıkmıştır (Pustu, 2007: 198) ve Huntington'ın ifadesi kaynağını buradan almaktadır. Diğer taraftan Fromm sağlıklı bir sosyal değişmenin gerçekleşebilmesinin bireysel ve toplumsal alanda birbirini destekleyen değişikliklerle mümkün olduğunu ifade etmektedir ki (Özyurt, 2005: 242) bu durumda ortaya çıkan tabloya bakarak, fert ve iktidar arasındaki 'gönülsüz' iletişimin sağlıklı olmayan bir sosyal değişme sürecine sebep olduğu söylenebilir.

Yasalar koyarak tepeden inme bütünleştirmeyi sağlamak, Mardin'e göre Osmanlı yöneticilerinin temelinde bulunan bir davranış olduğu gibi, Cumhuriyet bürokrasisinin de karakteristik özelliklerinden biridir (Mardin, 1990: 52). Örneğin Milli Mücadele zaferinin ardından sivil ve askeri bürokrasinin başlattığı ve Cumhuriyet Halk Fırkası'nın icraatlarıyla meşruiyet kazanmaya çalışılan bir zeminde cereyan eden modernleştirme hareketleri halk ile bürokrasi arasındaki uçurumu iyice derinleştirmiş, bugünlere kadar uzanan "bürokratik yalnızlık" kavramının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Zira harf inkılâbı, tekke ve zaviyelerin kapatılması, kılık kıyafet devrimi gibi inkılâplarla halk sosyo-kültürel yaşamında ve inançlarında ciddi bir değiştirmeye tabi tutulmuş, hatta İstiklal Mahkemeleri'nin kararları neticesinde halkın değişime olan direnci "can" korkusuna dönüşmüş, dolayısıyla da zaman içinde bu korku "bürokrasi düşmanlığı" şeklinde tepkiselleşmiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Ankara* isimli romanında Avrupalılaşmak uğruna kültürel yozlaşma yaşayan kişileri tasvir ederken halkın bürokratları başka dünyaların insanı gibi gördüğünü anlatmaktadır. O dönemde halk bürokratlara kılık kıyafetleri, davranışları, kültürel değerleri ve mali statüleri itibarıyla başka dünyalara mensup kişiler gözüyle bakmakla beraber biraz gıpta etmekte ve biraz da hasetlik duymaktadırlar (Yalçındağ, 1970: 56).

Cumhuriyet Dönemi reformlarının amacını Kemal Karpat şöyle ifade etmektedir: *"Atatürk devrimlerinin asıl amacı Türk toplumunun geleneksel, duygusal ve örflere dayanan yaşam biçimini rasyonel, modern fikirlerle değiştirerek modernleştirmektir. Cumhuriyet rejiminin yetiştirmek istediği birey bütün sorunlara entelektüel ve objektif*

olarak yaklaşan rasyonalist, geleneksellikten uzak ve laik bir kişi olacaktı." (Karpat, 1959: 53). Bir diğer ifadeyle devrimlerin amacı Kemalist ideolojiyi Türkiye'nin en ücra köşesine kadar yaymak, yeni rejimi koruyacak, kollayacak yeni bir nesil yetiştirmek, dinî ve geleneksel bir hayat görüşünü benimsemiş Türk insanını, kaderci-teslimiyetçi bir hayat görüşünden kurtarıp, ileriyi gören, aktif, Batı'nın değerlerini benimsemiş, gerçekçi düşünen vatandaşlar yapmaktır (Eskicumalı, 2003: 23).

Bu tespitlerden hareketle Ağaoğlu'nun romanda üzerinde ısrarla durduğu, söz konusu amaç ile ortaya çıkan sonuç arasındaki çarpıklığa ilişkin atıflara değinmekte yarar var. Ağaoğlu, rasyonel düşünme yetisi kazanmış, gelenekçilikten arınmış bir nesil yaratma gayesi güden Kemalist ideolojinin Mustafa Kemal'in kişiliği etrafında bir "kült" yaratarak amacını dolaylı şekilde inkâr etmesine ve kendisini yalanlamasına dikkat çekmektedir. Özellikle Aysel'in ölmeye yatmak üzere uzandığı esnada gördüğü bir rüya bu eleştirinin doruk noktasıdır. Kendisini doçentlikten profesörlüğe geçiş sınavında, kasvetli, bunaltıcı bir ortamda jüri karşısında bulan Aysel'in sunacağı tezin esasında bir dolma tenceresi olduğunu görmesiyle çaresizlikten, şaşkınlıktan ve utançtan kalakalmasının ve özellikle jüri arasında bulunan Atatürk'e karşı derin bir mahcubiyet duymasının korkuyla karışık bir hissiyata dönüştüğünün anlatıldığı satırlar, küçücük bir çocukken Aysel'in zihninde yüce bir mertebeye konulmuş olan bir "kült"ün yaşını başını almış bir kadın olduğunda dahi bilinçaltındaki varlığını koruduğunu göstermesi açısından manidardır. Bahsi geçen rüyada Atatürk karşısında on yaşındaki bir kız çocuğuna dönüşen Aysel şu cümlelerle anlatılmaktadır (Ağaoğlu, 2013: 416-7):

> *"Sol elinde tuttuğu eldivenini yüzüme doğru sallıyor. Ürkerek başımı kaçırıyorum. Ata, sönmekte olan bir ateşi yelpazeler gibi durmadan yüzümü eldiveniyle yelpazeliyor. Fırtınaya tutulmuşum sanki. Bir türlü gözlerimi tam açamıyorum. Açıp kapıyorum, açıp kapıyorum. Bu nedenle Ata'nın yüzünü güçlükle görebiliyorum. Yüzü sanki bir ocağın küllerini üfler gibi. Bir yandan üflüyor, bir yandan 'Hani tezin? Göster bakalım tezini!' diyor. Çok zorluyor beni. Paralanıyorum, yoruluyorum, tükeniyorum, tilkinin başını* (boynunda asılı olan bir tilki kürkünden bahsediyor) *kovuyorum; Türkiye'yi kalkındırıp kurtaracak olan kesin formülü bir türlü bulup çıkaramıyorum."*

Jale Parla ise *"karabasanlarla kadının kişisel tarihindeki arayışın ve bu tarihin yazıya yansıyışının bir ifadesi"* (Parla, 2011: 187) olarak tanımladığı bu rüya sahnesine ilişkin şu tespiti yapmaktadır (Parla, 2011: 184-5): *"Batı uygarlığının kapısından kendinden emin ve kararlı bir biçimde içeri giren Aysel'in bu tavrı topallayan çaresiz telaşıyla bozulur; düşünsel ürünü (tezi) bir tencere dolmaya dönüşür; bastırdığı cinselliği, cinsel kışkırtma ve saldırıyı simgeleyen tilkinin ağzının tehdidi altındadır; başkaldıran kadınlığı avcı rolündeki babanın, Atatürk'ün hedefi haline gelerek bastırılır. Çocuksu, çocuklaştırılmış, korkak, kendine güvenle kaygı arasında gidip gelen Aysel'in bu rüyasında bütün bir ulusun bilinçaltı gizlidir."*

Adalet Ağaoğlu, romanda iki ayrı dünyaya ait iki farklı "aile" portresi ortaya koymaktadır. Biri, söz konusu tepeden inmeci değişim ve dönüşüme "direnen" aile tipidir ki burada babayı, dolayısıyla erkeği hâkim güç olarak görmekteyiz. Bu aile tipinde "değişim" namusun ve düzenin korunmasına yönelik korkunç bir tehdittir. Bu değişim zorunluluğu kılık kıyafetten eğitim öğretime kadar uzanan geniş bir alanı kapsadığından direnen ailelerin boşa debelenmiş oldukları, bir vakit sonra şartlara teslim oldukları görülmektedir. Ağaoğlu bunu şu ironik cümlelerle dile getirmektedir (Ağaoğlu, 2013: 18):

> *"Seyirciler arasındaki eşraf ve esnaf babalar, polka ve rondoyla kirlenen namuslarını örtbas etmek için durmadan öksürüyor, kafalardaki bütün sıkıcı düşünceleri kovalamak için gerekli gereksiz gülüyorlardı. Medeni olmak buyrulmuştu. Eh, ne yapsın onlar da, medeni olmuşlardı işte. Suç kendilerinde değildi."*

Yine çizilen bu aile tipinin değer yargıları arasında çocukları, hele ki kız çocuklarını okutmak "başa bela almak"tır. Nitekim romanın ana kahramanı Aysel'in tüm öğrencilik serüveni başlı başına bu düşünceye ilişkin verdiği mücadeleden müteşekkildir. İsmet Paşa'yı Kurtuluş Savaşı'nda Ankara'ya götüren jandarmalar arasında olmakla övünen Salim Efendi, Aysel'in babası, ilginçtir ki çocuklarını okutmamak için diretmesine, hatta bunu tüm şiddetiyle çocuklarına hissettirmesine rağmen yine de onların okulu için ilçedeki işlerinin bozulmasını da fırsat bilerek Ankara'ya taşınmış bir esnaftır. Hazindir ki, Salim Efendi kendi değer yargılarını benimsetemediği çocuklarının ahirini göremeden ahirete göçecek ve bunu fırsat bilen

Aysel; uzun etekliği, örgülü saçlarıyla senelerce okulunda alay konusu olan, okulu ile evi arasında başka yol bilmeyen, sanki hiç yaşamıyormuşçasına evde ses çıkarmayarak varlığını babasına unutturmayı okula devamı için yegâne çare bilen, sanki dersti, ödevdi nedir bilmezmişçesine babasına hizmet eden, mazbut ve mahzun kız Aysel; bir başına Paris'e, Sorbonne'a konuk öğrenci olarak okumaya gidecek kadar özgürleşecek, öğrencisiyle yatarak kocasını aldatacak denli hiçbir tabu ve engel tanımadığını ispat edecektir.

Bir de bu "direnen" aile tipinin kadınları vardır; *erkek-kadın "umumi" ortamlarda daha önce hiç oturmamış, damalı örtüleriyle yüzlerini kapatırken içlerinden on kez "Allah'ım sen günah yazma" diye yakarıp dua edip üç kere bağırlarına tüküren* (Ağaoğlu, 2013: 9). Çaha, Türkiye'deki modernleşme hareketinin Türk toplumundaki geleneksel değerleri ve alışkanlıkları dönüştürmekte başarısız kalması sebebiyle kadınların bilinçaltında ve kültürlerinde geleneksel alışkanlıkların varlığını sürdürmekte olduğunu iddia etmektedir (Çaha, 2010: 164). Ağaoğlu müsamere başlangıcında okunan İstiklal Marşı esnasında başörtülü kadınların hemen hepsinin utanarak yerlerinde kaldığını anlatmakta ve Macuncu Zühtü'nün dürtmesiyle ayağa kalktıklarından bahsetmekte (Ağaoğlu, 2013: 10), yine bu kadınların biten gösterilerin ardından avuçlarını birbirine yapıştırdığını, fakat "ses çıkmadığını" ifade etmektedir (Ağaoğlu, 2013: 14). Burada "ses çıkmayıştan" kastedilen, söz konusu kadın tipinin ezikliğinin ve kıstırılmışlığının alkışlarına değin yansımış olmasıdır. Yazara göre bu kadınlar o kadar zavallıdır ki umumi bir ortamda dahi güçlü alkışlarla varlıklarını ortaya koymaktan çekinecek denli siliktirler. Ömer Çaha, döneme damgasını vuran radikal modernleşme adımlarının bazı kadınları kamusal alana çekerek özgürleştirirken bazılarını da uzaklaştırdığı, diğerine göre "ikincil konum"a getirdiği kadınlardan bahsetmektedir (Çaha, 2010: 164). Ağaoğlu'nun romanda apolitik olarak konumlandırdığı bu kadın tipi işte bu ikincil konuma itilmiş kadınlardır esasen. Burada ilginç olan kadınsı duyarlılığıyla ön plana çıkan Adalet Ağaoğlu'nun söz konusu kadın tipine ilişkin roman boyunca herhangi bir empati kurmaması veya onların dilinden, gözünden bir iki cümleyle dahi olsa herhangi bir tahlile girişmemiş olmasıdır. Dahası diğer birçok tip ve kimliğe ilişkin çeşitli analizleri okura sezdirmesine rağmen başörtülü kadınların adeta "acınası" hallerini okurun yorumuna bırakması dikkati çekmektedir. Bu tutum bir anlamda, Ağaoğlu'nun toplumcu gerçekliği kaleme alan kimliğiyle bilinmesine rağmen

gizli saklı kalmış elitistliğinin bir kırıntısı olarak telakki edilebilir. Yahut burada yapılmak istenen zaten kendi varlıklarını ortaya koymakta yeterli iradeyi gösteremeyen bu kadınları romanda da "silik" yansıtarak bir yöntem denemesi yapmak da olabilir. Nitekim kılık kıyafet devrimi ve buna bağlı değişimlerin sosyal yaşamdaki asıl muhatabı olan ikincil konuma itilmiş kadın tipini, feminizmin temel sorunlarından biri olan kadının "edilgenleştirilmesi halini" Ağaoğlu'nun bir anlamda görmezden gelmesi başka şekilde açıklanamaz.

Ağaoğlu'nun romanda işlediği bir diğer aile tipi de "medeni" aile tipidir. Bu aile elbette ki siyasi erkin temsilcilerinden, taraftarlarından ve aydınlardan oluşmaktadır. Devrimlere can-ı gönülden bağlı, ülkenin kalkınmasının, ulusun aydınlanmasının ancak Batılı değerleri benimsemekle mümkün olacağına inanan bu aile tipinde erkek, karısına engel değildir; bilakis, *"karısını ne kadar destekliyorsa o kadar medenidir"* (Ağaoğlu, 2013: 108). Nitekim karısı sayesinde kariyer basamaklarını tırmanacak yahut sosyolojik manada sınıf atlayacaktır. Gardenparty'lere, davetlere katıldığında yanında modern kıyafetler ve uygar tavırlar içinde arz-ı endam eden, içkisini yudumlayıp dans etmeyi bilen bir kadın bu aile profilinde arzulanan eş tipidir. Ağaoğlu burada yine feminizmin temel sorunlarından biri olan kadının özgürleştirilmesi kisvesi ardındaki erkek hegemonyasına dikkat çekmekte ve kadın istediği için değil, yine erkeğin menfaatleri bunu gerektirdiği için kadına sosyal yaşamda ön planda olmak payesi verildiğinin altını çizmektedir. Nitekim Adapazarı Kaymakamı -devam etmekte olan II. Dünya Savaşı sebebiyle ilçe halkı fakir ve muhtaç olmasına rağmen- modernleşme faaliyetleri kapsamında "büyüklerinin"; "başkent"in dikkatini çekmek amacıyla ilçe merkezine çıplak kadın heykeli dikmeyi tahayyül ettiği vakit zihninden geçen şu cümlelerle kendini ele vermektedir (Ağaoğlu, 2013: 135):

> *"Çıplak kadın heykeli, deyince benim azdığımı sandılar. Kötü mü oldu? Düğün dernek mis gibi başgöz edildim. Doktorun kızıyla. Hem zengin, hem okumuş. Çıtıpıtı bir eczacı hanım işte. Şimdilik işletsin dükkânını bakalım da, ileride ben vali olunca alırız eve. Vali hanımı da ilaç dükkanında çalışmaz ya!..."*

Yine söz konusu bu "medeni" aile tipinin elitist seçimleri olduğunu roman kahramanlarından Aydın'ın -kaymakamının oğlu, Aysel'in sınıf arkadaşı- yazdığı mektuptaki şu cümlelerden anlıyoruz (Ağaoğlu, 2013: 42):

"İlçenin bir ortaokulu yoktur. Bunun için babam beni İstanbul'a yolladı. Kendisi beni Galatasaray'a yazdırdı. Bütün iyi aile çocukları Galatasaray'da okuyormuş…"

Burada önemli bir ayrıntıya dikkat çekmek yerinde olacaktır. Yukarıda ideolojik olarak Batı kültürüne hayranlık duyan ve bundan beslenen elitlerin halka 'yabancılaştığından' ve buna bağlı husule gelen 'aşağılık kompleksinden' bahsedilmişti. Bu durum *Ölmeye Yatmak*'ta sadece elitlerle halk arasında değil, aynı zamanda elitlerle elitlerin yetiştirdiği daha elitler arasında da görülmektedir. Mevcut konumları itibarıyla yeni uygarlığı inşa eden medeni bir ailenin şımarık, kendini beğenmiş çocuğu olan Sevil, babası savcı olmasına, her türlü modern imkâna sahip olmasına rağmen zaman içerisinde anne ve babasını beğenmemekte; babasının rakıdan başka içki bilmemesini, annesinin kolundaki iki altın bileziği, kombinezonundaki danteli elbisesinden gösterme alışkanlığını küçümsemektedir. İdolü, sıradan bir Alman olan amcasının karısıdır. Nitekim o şarabın çocuklar için kan yapıcı etkisinden bahsetmekte, kendisinin uygarlaşmasına rehber olmaktadır. Sevil kendisine aşılanan ülkeyi yüceltme ideali etrafında annesini, babasını ve şarabın tadını dahi bilmeyen arkadaşlarını hiçbir yere konduramamakta ve düşünmektedir: *'Kim daha yüceltecek bu ülkeyi? Babam mı? Yoksa o uzun, kara çoraplı Nihal mi? Gülerken bile eliyle ağzını kapatan Nihal?'* (Ağaoğlu, 2013: 160-1).

Adalet Ağaoğlu 'medeni' erkeğin kadına bakışını Aysel'in ilkokul arkadaşı olan Aydın'ın gözünden de anlatmaktadır. Aydın, Galatasaray'da okuduğu yıllarda yaz tatili için ilçeye geldiğinde günlüğüne yazdığı satırlarda bir zamanlar ilçenin geceleri böylesine karanlık olduğunu bilmeyişinden yakınmakta ve yolda karşılaştığı Aysel'in utançtan kıpkırmızı kesilerek hızla uzaklaşmasını, başörtülü dolaşmasını tenkit etmekte ve şöyle hayıflanmaktadır: *'Bir Atatürk çocuğu olarak hiç hoş görmedim bu hallerini. Kadınlarımız tam Batılı olmadıktan sonra Türkiyemizi muasır medeniyet seviyesine çıkarmak çok güç.'* (Ağaoğlu, 2013: 98). Aydın da savcının kızı Sevil'in Alman yengesine büyük bir hayranlık duymaktadır; yazar bunu sıklıkla vurgular. Aydın'ın *'Batılı çamaşırcı kadınların dahi kendi ülkesindeki en soylu hanımefendilerden daha ince olduklarına'* inanması Doğu ile Batı arasında bir kültür çatışmasına itilmiş bir milletin küçücük bir ferdinde hâsıl olan aşağılık kompleksinin en aşikâr halidir

(Ağaoğlu, 2013: 152). Diğer yandan Aydın, halasının da *'dudağına hafif bir ruj sürmekten ve yarım kollu bir giysi içinde olmaktan gayri Batı'yla hiçbir ilişki kuramamış olduğunu'* da düşünmektedir (Ağaoğlu, 2013: 154). Ağaoğlu tüm bu kanaatler ışığında kadının metalaştırıldığına, değişim ve dönüşümün adeta 'ölçer'i olarak telakki edildiğine dikkat çekmektedir. Feminist kimliğiyle bilinen Ağaoğlu ezilen, ötekileştirilen, yok sayılan kadını didaktik yahut meydan okuyucu bir üslupla savunmak yerine okurun zihninde soru işaretleri bırakarak düşündürmeyi tercih etmekte, feminist manifestosunu romanın sonunda kadın kahramanını tüm baskılardan, geçmişinden, tabulardan, toplumdan ve çıkmazlarından arındırarak özgürleştirirken ortaya koymaktadır.

Diğer yandan bu iki aile tipi arasında geçiş süreci yaşayan profiller de yok değildir. Köklerini gelenekçi 'direnen' aile tipinden almış olmasına rağmen aydınlanmış, 'medeni' aile olma yolunda ilerlerken arada kalmışlık yaşayıp kendi olamayan, çatışma yaşayan ailelerdir bunlar. Buna en güzel örnek ortaokulu okumak üzere Ankara'ya teyzesinin yanına giden Aysel'in eniştesiyle gittiği bir davette yaşadıklarıdır. Aysel'in eniştesi ortadirek sayılabilecek ekonomik gelir düzeyine sahip sıradan bir devlet memurudur. Detayları anlatılmasa da yazar tarafından sezdirilen, Aysel'in teyze ve eniştesinin Batılılaşma yolunda çaba harcadıklarıdır. Nitekim Aysel'in teyzesi rahatlıkla sinemaya, çarşıya pazara gidebilmekte olduğu gibi, İclal'in -Aysel'in teyzesinin kızı- okuması yolunda ailesi kendisine hiçbir engel çıkarmamaktadır. Eniştesinin üye olduğu Güneş Spor Kulübü bir gün bilet başına iki bayan bir bay olmak üzere bir gardenparty daveti vermiştir. Bu davete eniştesi ve İclal'le katılan Aysel gördüğü manzara karşısında şaşkındır. Nitekim ilçede kendisinin ve arkadaşlarının bin bir zahmetle sergiledikleri, ailelerinin aşırı tepki verdikleri dans gösterilerini burada kızlı erkekli gruplar rahatça yapabilmektedirler. Hem de daha samimi hareketlerle…! Bu durumu *"Ulu Atamızın bize açtığı yolda medeni bir âlem!"* olarak değerlendiren Aysel'i, oradaki gençlerden birisi dansa kaldırmak ister. Fakat enişte araya girer ve genci azarlar. Eve gittiğinde eniştenin, tepkisinin sebebini karısına anlatırken kurduğu şu cümle dikkate değerdir: *"Babasının bana pezevenk demesini istemem tabii."* (Ağaoğlu, 2013: 93).

Ağaoğlu'nun romanda özellikle ve defalarca vurguladığı, Aysel'i üzerinde fütursuzca, utanmazca konuşturduğu bir diğer husus da cinsellik temasıdır. Eril bir dilin

tüm gücünü kullanan yazar bu sayede vermek istediği mesajı ulaştırma sorununu ortadan kaldırmıştır. Muhafazakâr bir çevrede, ataerkil bir ailede doğup büyüyen bir kız çocuğunun, Kemalist öğretilerle aydınlanan genç bir kıza, sonrasında ise 60 Darbesi'ni sokakta askerlere pasta dağıtarak kutlayan devrimci bir kadına dönüşmesinin; yine bu kadını sadakatsizliğe iterek severek evlendiği ve halen sevdiği kocasını bir öğrencisiyle aldatma sürecine getiren unsurların daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle psikanalitik kuramları tartışarak bir alt yapı oluşturmak yerinde olacaktır.

Freud'a göre baskıya uğramamış cinsellik yani "doğal cinsel ahlak", uygarlık veya kültür karşıtı olduğu için kişinin sağlıklı ve verimli olmasını sağlarken "uygar cinsel ahlak" ise insanları yoğun ve üretken kültürel etkinliğe sürüklemektedir (Akt. Özyurt, 2005: 209). Dahası Freud "uygar cinsel ahlak" egemenliğindeki bireylerin sağlığının ve verimliliğinin zedelenerek kendilerine empoze edilen özveri ve bastırmalar nihayetinde ortaya çıkacak rahatsızlıkların bireyi ve toplumu tehdit edeceğini, "toplum için iyi bir birey olmanın sağlıksız bir fert" olma anlamı taşıdığını iddia etmektedir (Akt. Özyurt, 2005: 209-10). Cinsel içgüdünün evrimini üçe ayıran Freud bunun aynı zamanda uygarlığın gelişimiyle de paralellik arz ettiğini belirtir. Birinci evre, cinsel içgüdünün üreme amacı dikkate alınmaksızın 'özgürce' eyleme aktarıldığı; ikinci evre, üreme amacının dışında cinsel eylemin yasaklandığı; üçüncü evre ise cinselliğe sadece meşru üreme için izin verildiği evredir. Son olarak Freud'a göre uygarlık iki kişi arasındaki sevgi bağlarını zayıflatarak toplum üyelerini libidonal şekilde birbirine bağlamayı amaç edinmekte ve bu sebeple üyeleri arasında özdeşlik kurmayı ve dostluk ilişkilerini geliştirmeyi özendirmektedir (Akt. Özyurt, 2005: 210).

Bu kuramsal bilgiler ışığında tahlil edilen Aysel karakterinde öncelikli olarak vurgulanması gereken Aysel'in "uygar cinsel ahlak" düsturunca eğitilip büyütüldüğüdür. Bunun iki boyutu vardır; birincisi muhafazakâr aile ortamının dayattıklarıdır ki burada karşıt cinsle aynı mekânda bulunarak aynı havayı teneffüs etmek dahi sakıncalıdır. Karşı cins namus için her daim potansiyel bir tehlikedir. İkinci boyut ise okul hayatı boyunca kendisine empoze edilen 'yüksek idealler'i; 'vatanı yüceltme ve Ulu Ata'ya layık olma' gayesi uğrunda kendini feda ederken Türk erkeklerini kardeşi gibi görmesi gerektiği öğretisidir. Freud'un iddia ettiği gibi bu uygar cinsel ahlak baskısı Aysel'i yoğun bir okuma sevdasına yönlendirmiş, aşk ve şevkle ders çalışıp kültürel üretimde etkin olmasına sebep olmuştur. Gerek babasının, gerek

"faşist" ağabeyinin baskılarına direnerek ısrarla okumasının ardında söz konusu uygar cinsel ahlak öğretisinden kaynaklı kültürel bir aksiyon içinde olması Freud'un iddiasıyla açıklanabilir. Diğer yandan ölüme yattığı otel odasında yaşadığı iç hesaplaşmanın satır aralarında Aysel'in ruh halindeki kayıtsızlık yahut dengesizliğinde bu bastırılmışlığın sağlıksız ruh hali de okunabilmektedir. Nitekim çırılçıplak ölmeye yatmış birinin uyuyup uyanıp saati merak etmesi, ardında kalanların nasıl tepkiler vereceğine ilişkin tahminlerde bulunması, midesi bulanınca yatağa kusmak yerine lavaboya koşması -sırf ölürse cesedi kusmuk içinde bulunmasın diye- zihni akışta şahit olduğumuz şekilde Aysel'in ne istediğini kendisinin de bilmemesi gibi paradokslar, roman boyunca bir tutukluluk hali[1], mutsuz ve keyifsiz oluşu söz konusu sağlıksız ruh halini anlatan örneklerdir. Zira 'kararlı' bir ölümde kişi geçmişi zihinsel bir süzgeçten geçirmek yerine geçmişten kurtulmak uğruna acele etmeye bakar. Tıpkı çektiği vicdan azabına dayanamayıp kendini trenin altına atan Anna Karanina gibi… Dahası intihara teşebbüs etmenin kendisi de başlı başlına hastalıklı, sağlıksız bir ruh halinin bariz bir göstergesidir. Diğer yandan Aysel'in "çırılçıplak" biçimde ölmeye yatmasını Hüseyin Ayaz *"hayatı boyunca ailesinden ve toplumdan gördüğü baskılardan ve kendisine dayatılan kalıplardan sıyrılma isteğinin bir ifadesi"* olarak yorumlamakta*, "o ana kadar zoraki giydirilen veya bilinçsizce giydiği kalıpların tamamından sıyrılma isteği"* şeklinde tanımlamaktadır (Ayaz, 2009: 38).

Yine Freud'un cinsel içgüdü evrimi evreleri göz önüne alındığında Aysel'in bu sıralamayı takip etmeyip; bilakis söz konusu bastırılmışlığı sebebiyle bu sıralama düzenini yıkarak üçüncü evreden birinci evreye gerilediği görülmektedir. Aysel toplumsal norm ve değerlere göre evli barklı, çocuk edinme meşruiyeti haiz bir kadınken sırf canı istiyor diye o an ki dürtüleri doğrultusunda öğrencisiyle yatarak cinsel içgüdüsünü özgürce eyleme aktarmıştır. Dolayısıyla üremenin meşru olduğu üçüncü evreden, cinselliğin özgürce yaşandığı birinci evreye gerilemiştir. Aysel'in cinsel evreler arasındaki radikal geçişinin ardında yazarın 68 kuşağı olmasının önemli etkileri olduğu düşünülmektedir. Zira bir dönem dünyayı kasıp kavuran 68 olaylarının etkisindeki bireylerde cinsellik bir varoluş ve dolayısıyla kendini ifade şekli olduğu gibi

[1] Romanda sy.55'te yazar Aysel'in esaretini *Zor Yıllar* isimli filmle kıyaslarken bariz şekilde ele vermektedir. Genel hatları itibarıyla o sayfaya kadar okura hep sezdirme yöntemiyle hissettirilen bu esaret, bu sayfada Aysel'in bir leylak dalını kendi 'tutukluluğuna' saklamasıyla aşikâr bir hal almaktadır.

bir özgürleşme aracı olarak telakki edilmekteydi. Diğer yandan 1954 yılında Halim Ağaoğlu'yla evlenen Adalet Ağaoğlu, eşinin evlilik teklifine *"Ben seninle otururum ama evli bir kadın olmak istemiyorum."* (Akt. Öner, 2009) diyecek kadar feminist ve özgür bir kadındır. Bu ifadeden de açığa çıkan şey, yazarın hali hazırda evliliğe birlikte oturmaktan gayrı sadakat ve vefa gibi anlamlar yüklemediği ve bir kurumsal bir ilişki neticesinde doğan sorumluluklardan kaçmak istediğidir. Dolayısıyla ataerkil zihniyetten kaynağını alan, evlilik kurumu çerçevesinde kadının kocasına ait olduğu gibi bir anlayışa meydan okuyan Ağaoğlu'nun Aysel'i cinsel zaviyeden özgürlüğe kavuşturması anlaşılabilir bir durumdur. Diğer yandan, Gönül Kıvılcım'a (t.y.) göre ise *"Cumhuriyet kuşağının 68 kuşağının altına düşmüş olduğunu düşünen Adalet Ağaoğlu bu fikrini Aysel'i öğrencisi Engin'le yatırarak formüle etmiştir."* Dolayısıyla Aysel'in roman boyunca kendisinden hoşlandığını gördüğümüz Aydın'la değil de kendisinden yaşça küçük biriyle neden birlikte olduğu anlaşılmakta ve bunun sebebinin salt bir ihanet isteğinden kaynaklanmadığı görülmektedir. Günay'a göre de Aysel'i yeniden "genç", "diri", "hem insan hem kadın" hissettiren kişinin herhangi biri değil de Engin olması, sorunun sadece bir "cinsel özgürlük" sorunu olmadığını ortaya koymaktadır. Dahası yine Günay'a göre bu durum, "cinsellik" konusunu Cumhuriyet kuşağının, kendisinden sonra gelen 60'lı yılların özgürlükçü kuşağına yetişme çabasının bir bileşeni yapmaktadır (Günay, 2011: 170).

Diğer yandan Aysel'i okul yılları boyunca hem erkeğin yanında olmaya teşvik edip hem erkeği 'ülkeyi çağdaş muasır medeniyetler seviyesine çıkarma' sürecinde 'kardeşi' olarak görmeyi belleten uygarlık öğretisi, Freud'un tarif ettiği gibi iki kişi arasındaki sevgi bağlarını en aza indirerek toplum üyelerini libidonal şekilde birbirine bağlamaya iyi bir örnektir. Bu öğreti kadını kamusal hayatta erkekle eşitlerken aynı zamanda kadının uygarlığın faydasına yönelik kullanılmasına da örnektir. Bu duruma ilişkin Ömer Çaha'nın (2010: 165-6) tespiti şu şekildedir: *"Kemalist elitin kafasındaki modernleşme aktörü olan kadın bir anlamda Bolşevik türü kadındır; Bolşeviklerin kadın tipi de cinsiyetinden arındırılmış, erkek sevgisini ve aşkı küçümseyen, kendisini tümüyle davasına adamış, sert ve erkeksi kadındır."* Bu ifade ışığında da görülen şudur ki Kemalist ideolojiyle amaçlanan, Aysel örneği üzerinden hareketle erkekleştirilen kadınla erkek arasında özdeşlik kurup cinsel dürtüleri azaltarak iki cins arasında dostluk ilişkisi kurmanın teşvik edilmesidir. Bu durum Aysel'in arkadaşı Semiha'ya yazdığı

mektupta kendini şu cümlelerde açığa vurmaktadır (Ağaoğlu, 2013: 93): *"Biz Türk erkeklerine hep kardeşimiz gözüyle bakarız ve bakmalıyız. Onun dışında bizim kötü düşüncelerimiz olamaz ve olmamalıdır. Biz böyle yetiştik ve gerek Dündar Öğretmenimizden, gerekse buradaki öğretmenlerimizden böyle feyz aldık. Onun için arkadaşım benden yana sakın şüphen olmasın."* Ağaoğlu roman boyunca Kemalist ideolojinin bu anlayışını tenkit etmekte ve feminist bir duyarlılıkla Aysel'i bu cinsiyetsiz kimlikten kurtararak özgürleştirmektedir.

Aysel yıllar yılı babası varlığını fark eder de kendini okuldan alıkoyar diye derslerine kimseye hissettirmeden çalışmakta, hamile annesinin, doğacak kardeşi için çocuk bezi oyulgaması isteğine çaresiz şekilde boyun eğmekte, *Bozkurt, Kızılema* dergileri okuyan, aynı zamanda hukuk fakültesi öğrencisi olan ve kendisini her fırsatta okuldan almakla tehdit eden ağabeyi İlhan'nın fiziksel şiddetine katlanmaktadır. Bir gece Aysel'i *Romeo ve Juliette'*i okurken yakalayan İlhan, kardeşini bir dolu azarladıktan sonra '*böyle balkon sefaları anlatan yabancı kitapları okuya okuya züppe olmak'*la itham eder (Ağaoğlu, 2013: 234). Halbuki İlhan'a göre, eve gelen arkadaşı Oğuz'un da dediği gibi, *'mazbut, merbut; tam bir Türk anası olmaya namzet'* olan kardeşi Aysel, Reşat Ekrem Koçu'nun *Esirci Başı*'nı okumalıdır. Üniversitede okusa bile ne olacaktır ki; oradaki kızların hepsi *'üniversite öğrencisi adı altında bir yığın yırtık orospu'*dur (Ağaoğlu, 2013: 261). Tüm bu tepkiler 'bir Atatürk çocuğu olarak' Aysel'in zoruna gitmekte, onu tarifsiz bir mutsuzluğa itmektedir. Buna ilişkin hislerini şu cümlelerle ifade etmektedir: *'İlle dalkavukluk ettirecekler insana! Yakında lise bitecek. Üniversiteye gideceğim. Yurduma daha yararlı olacağım ve benim gibi kızlar sayesinde erkeklerimiz artık yalnız kalmayacaklar!'* (Ağaoğlu, 2013: 260). Söz konusu çatışma Akkıyal'ın da ifade ettiği gibi Aysel'in ikili karşıtlık üzerine kurulu kimliği, aynı anda farklı iki yaşamı sürdürmek zorunda kalmasına yol açmaktadır (Akkıyal, 2005: 39). Diğer yandan okul hayatında da dışlanan, ötekileştirilen Aysel bir gün bir öğretmeni Halkevi'nde sergilenecek *Vatan ve Vazife* piyesinde bir köylü kızını canlandırması için görevlendirildiğinde neler hissettiğini şu şekilde ifade etmektedir: *"Başta öğretmenlerim olduğu halde, okulda beni hala köylü görmelerine elbette üzülüyorum. Herkesin önlükleri dizinin üstünde, benimki dizimin altında. Herkesin saçları kısa, benimki hala bildiğin gibi iki örgü. Eh, beni köylü görmelerinde, bir yanda da haksız değiller doğrusu. Fakat neden? Övünmek için söylemiyorum tabii, ama biz de*

köylü değiliz ki… Tarlada tabanda çalışan insanlar mıyız?..." (Ağaoğlu, 2013: 115). Ve yine Aysel hazırladığı bir ödevde şu cümlelerle fikrini açığa vurmaktadır: *"Bir milletin yarısı topraklara zincirle bağlı kaldıkça, diğer yarısı göklere yükselebilir mi? Bizim milletimizin başarısızlığı kadınlara karşı gösterdiğimiz kusurdan ileri gelmektedir. Büyük Atamız büyük nutuklarında böyle buyurmuşlardı. Bu sözleri kendimize rehber etmeliyiz. Ve bugün şayet O'nun çocukları olan bizler, harbin kızıl alevleri ortasında bir gül bahçesinde yaşıyorsak bu, Ulu Önderimizin ve O'nun en yakın silah arkadaşı Milli Şefimiz İsmet İnönü'nün eseridir."* (Ağaoğlu, 2013: 128-9).

Ayaz'a göre, Aysel'in Türkiye'yi uygar medeniyetler seviyesine ulaştırma idealinin ardında gerek aile içinde ve gerek sosyal yaşamda yaptıklarının ve yaşadıklarının gerçekten kendi istek ve arzusu olmadığı düşüncesi ve bu fikre binaen kendisini var etme istek ve dürtüsü yatmaktadır (Ayaz, 2009: 37). Aysel, Fromm'un (1996: 65) iddia ettiği gibi *"içsel boşluk ve yetersizlik duygusunu yenmek için tüm insansal niteliklerini, sevgisini, zekâsını, cesaretini yansıtacağı bir obje aramakta ve bu objeye boyun eğerek kendi nitelikleriyle ilişkide olduğunu duymaktadır"* (Akt. Ayaz, 2009: 34).

Yukarıda anlatılan tüm bu dâhili ve harici etkenler Aysel'in değişim ve dönüşümünün kilit noktası olan cinsellik tabusunda çok önemli bir rol oynadığından dikkate değerdir. Zira kadın kimliğini devamlı yönlendirme ve şekillendirme gayreti güden bu etkenler Aysel'e tercih hakkı tanımamış; onun kendi içinde kendine yabancılaşarak ve tanımadığı kendini biriktirerek büyümesine, dolayısıyla olgunluğa eriştiği çağlarda kendi üzerinde baskının kalmadığı dönemde 'patlama' yaşamasına sebep olmuştur. İlginçtir ki incelendiğinde beraberinde özgürlüğü getiren bu patlamanın dönemin siyasi atmosferinde meydana gelen 60 Darbesi'ne tekabül ettiği görülecektir. Bu patlamayla hem geçmişinden kurtulan hem de kendinde iz bırakan tüm öğretilerden intikam alarak özgürleşen ve kendini gerçekleştiren Aysel için ölmeye yattığı otel odası yeniden dirildiği bir başlangıçtır. Söz konusu bu 'patlama' Aysel'in kocası Ömer'i; severek evlendiği, ideal ve duygu birlikteliği yaşadığı kocasını, herhangi bir his beslemediği, sadece konumunu kullanarak yönetmekten zevk aldığı öğrencisi Engin'le aldatmasıdır. Aysel bu patlamayı şu cümlelerle ifade etmektedir (Ağaoğlu, 2013: 54):

"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."

Ağaoğlu bu patlamayı tasvir ederken ısrarla 'kadınlık zarı' tabirini kullanmaktadır. Aysel öğrencisiyle birlikte olduktan sonra akan kanını öğrencisinin gömleğine silmiştir. Bu defalarca karşımıza çıkar. Sekiz aylık ölü doğum bile yapmış, yıllar yılı kocasıyla birlikte olmuş bir kadın için bekâret zarına atıfta bulunarak kadınlık zarının yırtıldığından bahsetmek okura farklı bir algının kapısını aralamak niyeti taşımaktadır. Nitekim Aysel'in kadınlık zarının yırtılması demek onun yıllar yılı yok sayılmış, kapatılmış, örtülmüş kimliğinin sembolik anlamda meydana çıkarılması eylemidir. Akan kanın şahsında tüm bastırılmışlıklar açığa çıkarılmış, tutsaklık perdeleri yırtılarak özgürleşmenin son merhalesi gerçekleşmiştir (Ağaoğlu, 2013: 57). Evliliği *'Yıllar sonra yatakta birbirine hala istekle sarılan iki kafa dengi'*nin birlikteliği (Ağaoğlu, 2013: 135) olarak açıklayan Aysel için evlilik yine de kutsaldır, zira Engin'i *'kutsal evlilik yatağı'*na sokmamıştır (Ağaoğlu, 2013: 80). Aysel aldatma eylemini yinelemez, bunu da *'Yinelenmesi, benim için bir fikir olmuş bulunan ilkini anlamsızlığa iterdi.'* diyerek açıklar (Ağaoğlu, 2013: 80). Aysel özgürleşmeyi gerçekleştirmek üzere neden bir öğrencisini seçtiği hususunu ise yıllar önce bebekken annesinin dolgun memeleri yerine, pörsümüş, lastik gibi memelerini emdiği Ümmü Ninesi'nin bundan duyduğu hazla, hoşnutlukla özdeşleştirmektedir. Burada görülen cinselliğin tutkudan arındırılarak sıradanlaştırılması yoluyla cinselliğin ahlâkî bir mevzu olmaktan çıkarılmasıdır. Bir gövdeyi neden bu denli koruduğunu düşünen Aysel'in şahsında yazar, cinsel beraberliğe duygusal nedenler yüklenmesini eleştirmekle kalmamakta, toplumsal değer yargılarına da aldırmaz görünmektedir.

"Buydu işte beni de hoşnut eden… Bir gençliği paylaşmak. Önünde her şey için daha çok zamanı olanlardan zaman otlamak. Ümmü Ninemde beni hoşnut eden şey; o sakınılmazlık var ya; o artık cömertleşmek… O artık, bir gövdeyi neden bu denli koruduğunu anlayamamaktan gelen bir boşverirlik… Buydu işte. Öğrencimin bir yalnızlığında bana sığınışı. Doygunluğa benzer bir duyguyu uzatmak. Bana uzanan elin boşa çevrilmemesi." (Ağaoğlu, 2013: 138-9).

Aysel'in Cumhuriyet kuşağı genç kızından devrimci bir kadına dönüşümünün kırıntıları, kendisini kaymakamın oğlu Aydın'a karşı uzak tutmasında da görülmektedir. Nitekim zaman zaman aradaki sosyal sınıf farklılığına ilişkin Aysel'in yaptığı değerlendirmeler, zihninde beliren farkındalık okura yaklaşan bir dönüşümün sinyallerini vermektedir. Gazi Çiftliği'nde Aydın'la karşılaşan Aysel bu duruma öğretmenlerinin şahit olması halinde okuldan atılacağı korkusuna kapıldığından hemen uzaklaşmak ister. Fakat Aydın'ın şu şekildeki modernist öğretisiyle engellenir: *'Biz Cumhuriyet çocukları medeni olmalıyız, değil mi ya? Annelerimiz, babalarımız gibi kaçgöç içinde mi yaşayacağız?"*. Buna karşılık okumak için ne zahmetlere katlandığını anlatmaya çalışan Aysel'e Aydın'ın "mücadele"den bahsetmesi üzerine Aysel'in verdiği şu cevap sınıf farklılığına ilişkin farkındalığının tohumlarıdır esasen: *"Mücadelemiz mi? Siz niye katıyorsunuz kendinizi? Siz benim gibi değilsiniz. Memur çocuğusunuz siz. Aileniz açık fikirli. Hem, siz erkeksiniz. Siz beni anlayamazsınız. Beni ancak Ali anlar."* (Ağaoğlu, 2013: 218-9). Aysel'in burada Ali'yle özdeşlik kurması Ali'nin köylü çocuğu olmasından, maddi manevi bin bir zahmetlerle Ankara'ya gelip Erkek Sanat Okulu'nda okumak uğruna hem bir otelde temizlikçilik yapıp hem derslere devam etmesinden kaynaklanmaktadır. Aysel, Aydın'ın burjuva, Ali'ninse köylü olduğunun altını çizerek sınıf farklılığına ve ileride meydana gelecek sınıf çatışmasına göndermede bulunmaktadır. Ayrıca yine başka bir karşılaşmada kendisiyle istikbalde rahatça arkadaşlık etmek istediğini söyleyen Aydın'a Aysel'in gülerek verdiği cevap şöyledir; *'Bir kere ekmek karnelerimizin rengi ayrı. Biz sizinle arkadaş olamayız.'* (Ağaoğlu, 2013: 334-5). Ağaoğlu, Aysel ve Ali'yi *"Bu çocuklar ta yürekten patlayan bir gülüşü hiç tanımıyorlar."* (Ağaoğlu, 2013: 406) diyerek ideolojik bir ajitasyon içinde tanımlarken yavaş yavaş toplumsal değişim ve dönüşüm sürecinde Aysel'i konumlandıracağı merkezi oluşturmaktadır.

Bir gün babası Salim Efendi'nin ilçeden bir ahbabının oğluyla kendisini evlendirme niyeti taşıdığından haberdar olan Aysel, damat adayını bu karardan caydırmak üzere Ali'yle arasında gizli bir münasebet olduğuna dair damat adayına haber ulaştırır. Bu haber, nihayetinde babasının da kulağına gider ve o gün tatil amaçlı gittikleri kaplıca odasından *'Hiroşima'daki iniltileri, ağlaşmaları geçen'* feryatlar duyulur. Aysel fena halde dayak yemiş, daha da ötesinde vücudunun her yeri annesi tarafından inceden inceye gözden geçirilmiştir. Aysel hiç ağlamamıştır; *'sanki üstüne*

geçici bir şey çullanmıştı, sıyrılıp gideceği zamanı bekliyordu.' diyerek anlatmaktadır yazar Aysel'i (Ağaoğlu, 2013: 410). Büyüklere göre kaybedilecek her şeyini kaybetmiş olan Aysel için yüreklenme vaktidir; artık şiirlerini gizli gizli okuduğu, içinde büyüttüğü ilk aşkının; sarı saçlı, mavi gözlü adamın yanına gidebilir (Ağaoğlu, 2013: 410-1). Tüm bu olanlar Aysel'in hayatında dönüm noktası teşkil eden iki "mavi gözlü dev"in yer değiştirmesi; Mustafa Kemal'in yerini Nazım Hikmet'e bırakmasıdır. Namusunun sorgulandığı son olayla kırılma noktası yaşayan Aysel artık devrimci bir genç kızdır. Yıllar sonra Engin'le yattığı odanın penceresinden gördüğü Anıtkabir için *'Sıkıcı. Can sıkıntısı bir yapı.*' diye düşünecek kadar uzaklaşmıştır Aysel geçmişinden (Ağaoğlu, 2013: 300). Hâlbuki Aysel, bir zamanlar Ölmez Ata'nın tabutu başında Chopin'in Matem Marşı eşliğinde hıçkırıklarla ağlamış ve onun ölümünün insanlık için ne büyük bir kayıp olduğunu düşünmüştür.

Fethi Naci'ye (2012: 417-420) göre Adalet Ağaoğlu, *"bir tanıklığı yarına belgeleme tutkusu uğruna"* zamanın gazete ve dergi malzemelerinden hareketle kurguladığı eserinde her ne kadar romanda 30 yıllık Türkiye tarihini ele almışsa da, 60 Devrimi'ni *"yorulmuş gibi"* kısa bir özetle vermektedir. Bu durum Aysel'in Cumhuriyet kimliğinden devrimciliğe uzanışındaki içsel yolculuğu okurun tam anlamıyla hissetmesine engel olduğu gibi toplumsal gerçekliklerin bireyler üzerindeki etkisini anlatma açısından eseri zayıf düşürmektedir. Fethi Naci'ye göre bunun sebebi Ağaoğlu'nun bir dönem tanığı olarak ileri sürdüğü kişilerin birer *"kukla"* olmaktan öteye geçememiş olması ve sadece dış gerçekliğin mekanik bir yansıması işlevi görüyor olmalarıdır (Naci, 2012: 420-1). Bu tespite kısmen katılmakla birlikte *Ölmeye Yatmak'*ta toplumsal baskılar ve ideolojik öğretilerin dayatmaları karşısında Adalet Ağaoğlu'nun bireyin düştüğü çıkmazı vurgulama çabasının görmezden gelinemeyeceği düşünülmektedir. Nitekim 1929 doğumlu olan yazarın kendi yaşadıklarından hareketle Cumhuriyet'in yetiştirdiği ilk kuşak olarak döneme ve sisteme ilişkin şahitliği ve gözlemleri elbette ki Aysel karakterinin oluşturulmasında etkilidir. Her ne kadar "kukla" diye tabir edilse de Aysel karakterinin şahsında ve onun iç çatışmalarında görülen, Cumhuriyet döneminin yarattığı kadın kimliğinin değişim ve dönüşümünün başarıyla yansıtılmış olduğudur. Adalet Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak'*ı kaleme almaktaki amacını şöyle açıklamaktadır (Kabacalı, 1994: 48):

"Peki, biz dış dünyadan hesap sorarken kendimiz ne durumdayız? Birtakım şeyleri "kurtarmaya" ve "düzeltmeye" sıvanırken şimdiki "bu biz" olan biz ne durumdayız? Kendimizi ne kadar kurup çattık? Kurup çattık mı? (Verili olanın dışına çıkmayı denedik mi?) Ölmeye Yatmak'ı bu ve benzer pek çok soruya kaçamaksız yaklaşmak dürtüsüyle yazmaya başladım. Özellikle 68'de, gençlik hareketlerinin çok yükseldiği bir dönemde, bir durakta soğukkanlılıkla durup, eski gençle yeni gencin yüzyüze geldiği şu an'a bakmak benim için bir ihtiyaç oldu."

Diğer yandan Fethi Naci'nin "belgeleme tutkusu" olduğu ve kitabın dörtte üçünü teşkil ettiği gerekçesiyle eleştirdiği dönemin gazete ve dergilerinden derlenerek okura bir dönem bülteni olarak sunulmuş kısımlar için -söz konusu kısımlar *"Dündar Öğretmen Ulus Gazetesi okuyor"* başlığı altında verilmiştir- Ellen Ervin gerçekleşmekte olan olayların, karakterlerce gazetede okunuyormuşçasına sunulmasının "tarihselliği" güçlendirdiğini ve seçilen konulara göre karakterlerin yaratımına katkıda bulunduğunu belirtmektedir (Ervin, 1987: 133).

Romanın sonunda Engin'le olan beraberliğinden hamile kalmış olma şüphesiyle yataktan doğrulup odadan çıkan Aysel, karnındaki ihtimalle birlikte beraberinde yeni bir dönemin gebeliğini de taşımaktadır. Zira yukarıda, bir cumhuriyet kuşağı ferdinin 68 kuşağı biriyle beraberliğini sembolize ettiğini ifade ettiğimiz bu cinsel beraberlik, Engin'le birlikte olan Aysel'in bu edimi Günay'a göre aynı zamanda bir "simge"dir ve aynı zamanda "genç", "yeni" ve "-henüz- kirlenmemiş olanın, yani 60'lı yılların kutsanışının" bir ifadesidir (Günay, 2011: 170-1).

Adalet Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak* isimli eserinde, eril bir dille, cinsel tabular ve buna bağlı çıkmazlar etrafında cinsiyet ayrımcılığını; ezilen kadını ve tepeden inmeci reformist politikaların ideolojik baskısının sebep olduğu tutsaklığı irdelerken esasında bir kadının kimlik arayışı sürecinde Türkiye'nin toplumsal değişiminin bireysel dönüşüme ne denli etki ettiğini ele almıştır. Burada her ne kadar feminist ve toplumcu bakış açısıyla kadın ve aile teması işlense de asıl sorunsal toplumsal değişime bağlı olarak ortaya çıkan bireysel dönüşümdür. Ağaoğlu, Deniz Kandiyoti'nin *"Türkiye'de kadınların Cumhuriyet reformlarıyla birlikte kurtuluşa erdikleri (emancipated), ancak özgürleşemedikleri (unliberated)"* (Akt. Çaha, 2010: 164) tespitine atıfla gelenekçi ve ataerkil bir yapıdan sıyrılıp muhafazakâr kimlikten arınarak sınıf atlayan Aysel'in başka

bir tutsaklığa, Kemalizm'e hizmet eden bir ferde dönüştüğünün altını çizmektedir. Romanın sonunda ise söz konusu esarete sebep olan tüm geçmişi ve geçmişin öğretilerinin kendi üzerindeki etkilerini kırmak için eşini aldatan Aysel, değişip dönüşerek devrimci ve özgür bir kadın olmuştur.

Ağaoğlu, Aysel'in şahsında cumhuriyet kadınının devrimci bir kadına dönüşümünü trajediden uzak bir yaklaşımla anlatırken aynı zamanda "ahlaki bir sorunsal" olarak ele almadığı cinsel patlamanın şu cümlelerle bir anlamda izahını yapmaktadır (Ağaoğlu, 2013: 484): *"Her şeyde haklı ve doğru olmak için her şeyin haklı ve doğru olması gerek."* Bu cümleyi Aysel, karnında bir bebek taşıyıp taşımadığını, varsa şayet kimden olduğunu umursamadığını, önemli olanın bundan böyle kendisi olduğunu düşündüğü esnada dile getirmiştir. Dolayısıyla bu açıklama yazarın söz konusu patlamayı aynı zamanda ahlaki zeminden uzak bir yerde konumlandıramadığının da örtülü bir açıklamasıdır. Diğer yandan kendi içinde hissettiği suçluluğun şiddetini azaltmak için başkalarını suçlayarak bir anlamda savunma mekanizması geliştirmenin, dolayısıyla kendine güvensiz bir profil çizmenin de bir çeşididir.

Dikey hareketlilik bağlamında kırsaldan kente bir yön çizen, mazbut ve gelenekçi bir ailenin muhafazakâr kızı olarak büyüyen Aysel, akademik kariyer yaparak sınıf atlamış bir kadındır. Dahası romanın diğer kişilerinden olan Aydın'ın politikaya atılma hevesi, Ali'nin "solcu" bir genç olması ve Radyoevi'nde işe başlaması ve Semiha'nın evlenmesi romanın sonunda karşımıza çıkan diğer dikey hareketlilik yansımalarıdır. Aysel'in gelenekle modern arasındaki uyum sürecinde "yalnızlaştığına" ve "yabancılaştığına" dikkat çeken Ayaz'a göre her biri hedeflenenden farklı bir hayat seyri çizen Aysel ve arkadaşlarının şahsında aslında *"söz konusu eser bir neslin yaşadığı çözülüşün de bir ifadesidir."* (Ayaz, 2009: 40). Lakin burada ilginç olan, Günay'ın da belirttiği gibi, erkek karakterlerin romanın sonunda "ideolojik" olarak konumlandırılmış olmalarına rağmen kadın karakterlerin "politik konumları" itibariyle değil de kadının toplumdaki konumunu belirleyen geleneksel görüşe olan uzaklık veya yakınlıklarıyla belirlenmiş olmasıdır. Bu durum aynı zamanda kadınların ideolojik anlamda sessizliğinin bir uzantısıdır (Günay, 2011: 169). Bu bir anlamda Türk kadınının sosyal yaşamdaki konumunun tam anlamıyla kırılma yaşamadığının, aynı zamanda özgürleşmesinin yüzeysel kaldığının da bir göstergesidir. Nitekim Adalet Ağaoğlu'nun

kendisi de kırılma anını "aydınlanma anı"na eşdeğer tuttuğunu ifade etmektedir. Ona göre kırılma anları kararmaya, ümitsizliğe kesinlikle yol açmadığı gibi, özgürlük arayışına ve bağımsızlaşmaya kapı aralamaktadır (Ünal, 2011). Hilmi Yavuz (2012 *"Aysel, öğrencisi Engin'e 'Söyle bana Engin. Şimdi hayran hayran ve güvenle yüzüne baktığın kadın özgür mü? Özgürleşti mi hiç?(...) Tek başına kurtulmak ve kurtarmak mümkün mü?' diye soruyorsa eğer, bu, kadının özgürleşmesi konusunda Tanzimat'tan bu yana ne kadar yol aldığımızı ortaya koymakta değil midir?"* diye sormaktadır. Yavuz, Kemalist ideolojinin kadını "eğiterek özgürleştirme" fikrinin aslında Tanzimat'taki kadını özel alanda eğitme eyleminin devlet eliyle kamusal alana taşınması olduğunu vurgulayarak bu durumun -Şirin Tekeli'nin deyimiyle- esasında bir "devlet feminizmi" olarak temellük ettiğini ifade etmektedir. Yavuz'a göre Adalet Ağaoğlu'nun Aysel karakterinde de dile getirdiği gibi, eğitilmiş ve saygın bir meslek sahibi olmak, kadının özgürleşmesini mümkün kılmamaktadır. Dahası Aysel'in yaşadığı çelişkilerin sürekli toplumsal olanla bağlantılı olarak aktarılması aydın bir kadının dahi "kadın" olmasından mütevellit deneyim özerkliğinin arka plana itildiği izlenimi uyandırmaktadır (Günay, 2011: 170). Diğer yandan, *Ölmeye Yatmak'*ta gerek geleneksel yapıdaki ve gerek "ilerici-aydın" kesimdeki kadın algısının eleştirel bir yaklaşımla ele alındığı kadın sorunsalı, sembolik anlamda, Aysel'in intihardan vazgeçmeye karar vermesiyle dinamizm kazanan bir direnç olarak karşımıza çıkmaktadır. O halde kitapta modernleşmenin ölçeri olarak kabul edildiği vurgulanan kadının, özgürleşmesi hususunda bireysel tutum ve kararlılığının ilerleyen süreçte tek etkin güç olacağına atıfta bulunulurken değişim ve dönüşüm sürecinde toplumsal değer yargılarının kadının üzerindeki tahakkümünün hala etkinliğini sürdürdüğü ifade edilmektedir. Görülen şudur ki kadın, Cumhuriyet devrimleriyle birlikte değişim ve dönüşüm yaşasa da modernlikle geleneksel olan arasında yaşadığı çatışma onu "kendi" olmaktan alıkoymuş, kırsaldaki kadın kendisine hitap etmediğini düşündüğü bu değişimden uzak durarak ataerkil yaşam kültürünün bir objesi olmaya devam ederken, kısmen de olsa modernleşen kentli kadın bireyselliği ve toplum dayatmaları arasında arafta kaldığı bu dönemde özgürleşme sürecini tamamlayamamıştır.

2.2. Romantik Bir Tahayyül Etrafında Devrimci Hareket: *Kırk Yedi'liler* (1974)

1932 yılında İstanbul'da bir esnaf çocuğu olarak dünyaya gelen ve babasının vefatının ardından ekonomik imkânların kısıtlı olması sebebiyle ortaöğrenimini tamamlayamayan Füruzan, 70'li yıllardaki Türk Edebiyatı'nın önemli kadın yazarlarından biri olarak kabul edilmektedir. Yazar, daha çok hikâyeciliğiyle ön plana çıkmışsa da araştırmamıza konu olan *Kırk Yedi'liler* isimli eseri 1975 yılında Türk Dil Kurumu (TDK) Roman Ödülü'ne layık görülmüştür. Kitabın araştırmamızda kullanılmasını belirleyen faktör, dönemin sosyal değişim sürecine ilişkin çarpıcı tanıklığı ve 12 Mart dönemini edebiyata taşıyan yetkin kitaplardan biri olma niteliği taşıyor olmasıdır. *Kırk Yedi'liler,* doğum tarihi ortalaması 1947 olan genç bir kuşağın, diğer bir ifadeyle 12 Mart gençliğinin Sosyalist ideoloji ekseninde hayatları pahasına meydanlarda verdikleri mücadelenin edebîtasviridir. Kitapta kimi orta sınıftan, kimi kırsal kesimden kimi ise burjuvazi çevrelerden gelen gençlerin bilinçli aydınlanmaları konu edinilmekte ve gençlerin, kendilerini bekleyen hazin sonu kabullenerek çıktıkları hüzünlü yolculukta neler yaşadıkları işkence, hapishane ve idam sehpaları etrafında anlatılmaktadır. Bir yanda kanun tanımayan güçlerin, kaynağını karanlık odaklardan aldıkları tahakküm hırsı neticesinde sergiledikleri insanlık dışı davranışlar, diğer yanda başkalarını kendi varlıklarından daha ziyade önemseyen, romantik de olsa iyi niyet taşıyan gayeler uğruna, ezilen kitleleri temsil etme hevesi taşıyan gencecik insanlar resmedilmektedir. Nitekim Berna Moran, *"12 Mart romanlarında yazarlar cezaevindeki yaşam koşullarını, işkenceyi, zorbalığı yazmakla okura, iyi tanımadığı acımasız bir dünyanın kapılarını aralamış oluyorlardı."* (Moran, 2012: 14) diyerek romanın temelini teşkil eden ezen-ezilen kurgusunun asıl mekânı olanı işkence odasının eserdeki işlevine açıklık getirmektedir. Füruzan, bir röportajında kendisini *Kırk Yedi'liler'*i yazmaya iten dönemin şartlarını şöyle anlatmıştır (Yazıcı, 2005: 54-5):

> *"Türkiye 1970'leri 60'ları tüm bu olayları görerek, okuyarak, yaşayarak geçirdi. Bu kaçınılmaz bakışın içinde eğilimlerinden, etkilenmelerden elbette uzak kalmadı. Paylaşımcı yaklaşımlar coşkuyla alkışlanıyordu. Bu yaklaşımları bugün bile vurdumduymazlıkla eleştirmekten çok, anlamak gerek."*

Kırk Yedi'liler söz konusu dönemi başarıyla yansıtan, farklı sosyal sınıflardan derlenmiş insan hikâyeleriyle okuru içine çeken fakat aynı zamanda okuru kendi içinde Erzurum'dan İzmir'e, Kars'ın gün görmemiş köylerinden Teşvikiye'nin nezih semtlerine değin savuran bir kitaptır. Romanda genç bir devrimci olan Emine Semra'nın, işkence odasında gördüğü canavarca eziyetler gölgesinde bir mazi muhasebesi yapması, okuru kasvetli bir atmosfere ve yoğun bir duygu karmaşasına sokarken yazarın, sık sık Öztürkçe kelimeler kullanarak devrik cümleler kurması ve bu şekilde söz konusu zihnî yolculuk tasvirine şiirimsi bir eda katmaya çalışmış olması kitabı zor okunur kılmaktadır. Dahası, yazarın kimlik bunalımı, isyan, devrim, öfke, samimiyetsizlik, çıkarcılık, hüsran, acıma temaları etrafında yoğun bir iç monolog tekniği kullanarak devrimci gençlerin masumiyetine ve onların vatanperverliğine okuru inandırma çabası; cevabı aranan sorular karşısında yazarın yanıt verme kaygısının zaman zaman didaktik bir üsluba dönüşmesi sebebiyle kitap kimi zaman boğucu, kimi zaman usandırıcı bir etki uyandırmaktadır. Fakat genel hatları itibariyle 70'li yıllar Türkiye'sinde resmi ideoloji olan Kemalizm'in Sosyalist öğretiyle çatışmasının toplumsal dengesindeki nabzını tutması ve bunu kuşaklar arası iletişim ve etkileşim sorunsalı ekseninde etkili şekilde ele alması itibariyle *Kırk Yedi'liler,* toplumsal değişim ve dönüşüm sürecinin başarılı bir gözlemcisidir denebilir ve bu tespite binaen araştırmamızın ikinci kitabıdır.

Füruzan, *Kırk Yedi'liler'*de kadın öğesini "kuşak çatışması" ekseninde dört ayrı karakter üzerinden ele almıştır. Füruzan'ın hikâyeleri üzerine araştırma yapmış olan Bulduker'e göre de yazar eserlerindeki çatışma unsurunu genellikle genç kızlarla aileleri, hizmetçilerle efendileri arasındaki ilişkiler üzerinden kurgulamaktadır (Bulduker, 2006: 12). Özellikle Emine'nin çocukluk hatıraları üzerine inşa edilen ideolojik birikim ve olgunlaşma durumunun toplumsal değişim ve dönüşümde ne denli önemli bir "bellek" teşkil ettiğini göstermektedir. Şafak'a göre Füruzan bu sayede, karakterlerinin, kimliklerinin ve toplumsal konumlarının oluşmasında çocukluğun nasıl deneyimlendiğine sade ve açık bir dille işaret etmektedir (Şafak, 2007: 111).

*Kırk Yedi'liler'*in asıl kahramanı devrimci bir üniversite öğrencisi olan **Emine Semra'**dır ve yazar roman boyunca zamanı, şartları ve evreni Emine'nin gözünden tasvir etmektedir. Evvela romanın ana karakteri olan bu devrimci genç kızın isminden hareketle yazarın biri Doğulu, biri Batılı olan iki ismi birleştirmesinin ardında sembolik

bir anlam yatmakta olduğu, yazarın bu sayede geleneksel olanla modern olanın bu karakterin şahsında buluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Elbette ki ona bu adı veren anne-babasıdır, fakat devrimci karakterimiz kendisine sadece -kırsal kesimde yaygınlıkla kullanılan bir isim olan- "Emine" denilmesini tercih ederek aynı zamanda ideolojik bir duruş sergilemektedir. Diğer yandan kızını hapishanede ziyarete giden Nüveyre Hanım'ın ona "Semra" olarak hitap ettiği görülmekle beraber ablası Seçil de konuklarına kız kardeşini "Mine" olarak tanıtmaktadır. Emine, aklı halen Sultan Reşat'ın son selamlık töreninde kalmış eski bir İstanbul hanımefendisi olan anneannesi ile Kemalist ideolojinin özenle yetiştirdiği ülkücü bir öğretmen olan annesi Nüveyre Hanım arasında kendini; yaşadıkları çevre itibariyle de toplumu sorgulayan asi ruhlu biridir. Geç de olsa birlikte yaşama fırsatı bularak yakından tanıdığı anneannesine içtenlikli bir his ve yoğun bir duygusallıkla bağlı olan Emine bir o kadar da iç dünyasında annesi Nüveyre Hanım'ı toplumsal duyarlılıktan uzak, yapmacık, samimiyetsiz bulmakta, dahası gösteriş düşkünü olarak tanımlamaktadır. Diğer yandan Emine'nin masal güzeli ablası Seçil ise her ne kadar içinde yaşadığı toplumun çelişkilerini, sınıf farklılıklarından doğan eşitsizlikleri ve adaletsizlikleri fark etmeyi becerebilmişse de içine düştüğü bunalımdan savaşarak çıkmak yerine şartlara teslim olarak intihar etmeyi seçmiş olması sebebiyle anne babasının, dahası sistemin hatalı mahsulü olarak karşımıza çıkmaktadır. Behçet Necatigil (1979: 277) iki nesil; eğitimli, şehirli ve Kemalist bir neslin fertleri olan ebeveynler ile onların çocukları arasındaki çatışmayı bir "sosyal otopsi" durumu olarak tanımlamaktadır ve bu tespit *Kırk Yedi'liler'*de bariz şekilde görülmektedir (Akt. Alver, 2009: 140).

Anneanne, yer yer, kısaca anlatılanlardan bildiğimiz kadarıyla torunlarına candan bağlı bir kadındır. Emine'nin işkence odasında çektiği amansız ıstıraplarda "flashback" yöntemiyle anımsadığı bu kadına, doyamamışlığı okura hissettirilmektedir. Kendi kızı Nüveyre'yi torunlarına ilişkin katı tutumları, prensip adı altındaki kuralcı yaklaşımları sebebiyle eleştiren, kalbi maziye hasretle yüklü bu kadın, Seçil ve Emine için adeta bir sığınak, annelerinden kaçışta güvenli bir limandır. Cumhuriyet dönemi aydını olarak yetiştirilmiş olmasından mütevellit elitist bir tavırla annesini dahi beğenmeyen Nüveyre Hanım'ın da zaman zaman ilk gençlik döneminde savunduğu doğrulara ters düşen eylemlerde bulunduğunu satır aralarında torunlarına gizlice aktaran anneanne,

geleneksel değerlerin sanatla harmanlanmış asil sembolüdür. Füruzan bunu şu satırlarla anlatmaktadır (Füruzan, 2012: 507):

> *"Emine, Beşiktaş'ın ıhlamur ağaçlarının olanını kesecekler gör bak. Yerine lenduha apartmanlar yapacaklar. Bu apartmanlar insanları hayattayken mezar karanlığına yaklaştırıyor. Bir evin içinde gün ışıkları oynaşmaz, kediler yalanmaz, oraya serçeler uğramazsa bilmem ya insan nasıl benimser evim diye. Şimdi sana Hamidiye marşını çalacağım. Bu İtalyan muzıkacıbaşı Lange Bey'in maestroluğunda çalınmıştır."*

Anneanne adeta mazi ile ati arasındaki köprüdür. Kaynağını geleneksel kültürden alan, fakat bir o kadar da modern dünyaya vakıf bir kadındır. Duruşu, değer yargıları çarpık değil, bilakis sağlamdır. Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinde kadının özel alanda eğitilmiş bir versiyonu olarak kitaptaki yerini almaktadır.

Anne Nüveyre… İlginç olan Nüveyre Hanım'ın kendi gibi değil, bilakis kendi özüyle kavgalı bir kimlikle yetişmiş olması, dahası bu hususta bilinçli ve hırslı olmasıdır. Elbette ki yazarın buradaki vurgusu, Nüveyre Hanım üzerinden Kemalist ideoloji ekseninde vatansever ve aydın insanlar yetiştirme amacı güden eğitim-öğretim sisteminin, geçmişinden kopuk hatta kavgalı bir nesil yaratmış olmasına ve bunun aydınlanma uğruna yapılmış olmasınadır. Nüveyre Hanım, Kemalist ideolojinin yılmaz savunucusu olan ülkücü bir öğretmendir. Ülkemizde Tanzimat'la başlayan dışarıdan "düşünce" ve "kurum" ithal etme sürecinin 1920'li ve 1930'lu yıllarda fanatik bir inkârcılıkla sürdürüldüğünü ifade eden Başkaya söz konusu dönem aydınlarının misyonunu söyle anlatmaktadır (Başkaya, 2006: 27-8): *"Merkezi otoritenin güçlendirilmesinin sağladığı olanakların da yardımıyla Kemalist iktidar, tarihte eşine az rastlanır bir inkârcılığı dayattı. Bu, kendi geçmişimizi toptan inkâr etmek biçiminde tezahür etti. Bu yüzden Takrir-i Sükûn terör rejimi altında insanlara şapka giydirildi. Arapça-Farsça melezleşmesidir diye Osmanlıca bir çırpıda yok sayıldı. Arap alfabesi Latin alfabesiyle değiştirildi. Bütün bunlar 'inkılâp' sayıldı. Terör rejimi koşullarında gerçekleştirilen bu inkılâpların bekçiliğini yapmak da Cumhuriyet aydınlarına düşecekti. Zora dayanılarak yapılan inkılâplar; ancak zora dayanarak korunabilirdi. Aydınların açmazı da buradaydı. Zorla yapılan inkılâpların zora dayanarak korunduğu bir ortamda aydınlar, anti-demokratik bir resmi ideolojinin üreticisi, yayıcısı ve*

sürdürücüsü olacaklardı." Diğer yandan Belge ise okur-yazar oldukları için "kurtarıcılık" vazifesi yüklenen "aydın" kimliğinin "ideolojik" bir zihniyetin ürünü olduğunu ifade etmekte ve şöyle demektedir (Belge, 2012: 84): *"Kurtarıcı olabilmek için idealist (yani ülkücü) olmak, fedakâr olmak, feragatte bulunmak gerekir. Kurtarıcıdan dürüstlük, içtenlik, sadelik, v.b. beklenir. Böylece, somut politik durumun nesnel, yalın ilişkileri, sınıf mücadelesinin acımasız gerekleri, aydının kendi hakkında kurduğu ideolojik tasarım içinde öznelleşecek, yücelecek, süslenecek ve tabii gerçekliğini kaybedecektir."* Romandaki Nüveyre Hanım karakteri -her ne kadar roman boyunca içtenliği sorgulansa da- işte bu tespit ışığında teşekkül etmiş bir aydın kimliğinin tasviridir. Yüce Türk ulusunu çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırmada öncü olma gayesiyle öğretmen olmuş, *"Türkiye'nin erkeğe eşit olmasını bilmiş bir cumhuriyet kadını olarak"* (Füruzan, 2012: 43) yine kendisi gibi bir öğretmen olan Selahattin Bey'le evlenerek ulus kalkınmasında rol almış bir ferttir. Reformların uygulayıcısı, yayıcısı ve hatta fahri denetçisi olarak tayin edildiği Erzurum'da görev yaptığı yıllarda bölge halkına, tabir-i diğerle avama yönelik yaklaşımında Kemalist ideolojinin "ben bilirim"ciliğinin, "tepeden bakma"cılığının bu kadın karakterin tüm tavırlarına sirayet etmiş olduğu görülmektedir. Emine'nin küçük kardeşi Kubilay'ın okulda avukatın kızına söylediği çirkin söz karşısında Nüveyre Hanım'ın verdiği şu tepki bu tahlili kanıtlar niteliktedir (Füruzan, 2012: 17):

> *"Nasıl olur? Nasıl olur? Anadolu'nun bu dağında bizlerin çocukları da bu şekilde yetişirse… Üstelik eğitim ordumuzun iki görevlisinin çocuğu. Bu evde sen hiç böyle konuşulduğunu duydun mu?"*

Söz konusu cümlelerde Nüveyre Hanım kendisini ve ahlak hassasiyetini yüceltmekle kalmadığı gibi vazifesini icra ettiği coğrafyayı ve o coğrafya kültürünü hakir görmektedir. Bu arada oğluna verdiği ismin "Kubilay" olması dahi, ideolojisini yaşam amacı yapmış bir kadının bilinçliliğini, hatta aynı zamanda eylemlerinin popülizme yatkınlığını da açıklar mahiyettedir. Tarihte "Menemen Olayı" veya "Kubilay Vakası" şeklinde bilinen olaya göre "Kubilay" -tam adı Mustafa Fehmi Kubilay'dır- İzmir'de bir grup "irticacı"nın başlatmak istediği isyan hareketine engel olmaya çalışırken hunharca katledilen, askerliğini yedek subay olarak yapmakta olan bir öğretmendir. Simgesel anlamda rejimin temsilcisi ve devrimlerin muhafızı statüsünde

bulunan ve zaman içinde gericiliğin, yobazlığın karşısında önemli bir figür haline gelen bu yedek subayın soyadının -adının değil- Kemalistlerce benimsenmesi ve Nüveyre Hanım'ın da bu doğrultuda oğluna bu ismi vermesi önemlidir. Diğer yandan roman boyunca görülen, Emine'nin kardeşi Kubilay'ı çıkarcı, bencil olarak tanımladığı, hatta onu, ülke sevgisinin tarih ve coğrafya derslerinden yüksek not almaktan öteye geçemediği biri olarak düşündüğüdür. Öte yandan dikkati çeken Nüveyre Hanım'ın ideolojik anlamda kendisi gibi yetiştirdiği tek evladı Kubilay'dır.

Yine yukarıdaki olay karşısında, evdeki ayak işlerini yapması, getir-götür işlerine koşması için kendileriyle barınmasına müsaade edilen, ailesinin düştüğü dar boğaz sebebiyle ninesiyle Kars'tan Erzurum'a göç etmiş sekiz yaşında bir kız çocuğu olan Kiraz'ın söylediği sözlere Nüveyre Hanım'ın tepkisi aynı ideolojik refleksi yansıtmaktadır. Kiraz, Kubilay'ın eylemi hakkında haddini aşarak yorum yapma gafletinde bulunur ve köylülere has bir saflıkla şöyle der (Füruzan, 2012: 18):

"Küçümen oğlana bak ki bıyığı yetip eli ekmeğe ermeden kocalık, erlik taslıyor."

Bu sözler karşısında çılgına dönen Nüveyre Hanım okkalı bir tokat atarak Kiraz'ı cezalandırır ve bu davranışının sebebini -kendisi de şiddet uyguladığının farkındadır- o esnada olayı ağlayarak izlemekte olan ve henüz on iki yaşlarında olan Emine'ye şu şekilde açıklar (Füruzan, 2012: 19):

"Ne var, niçin ağlıyorsun(...) Nihayet bazı şeyleri engellemezsek bu evde sizinle bu kız nasıl barınır? Bunlar gelişmeyip oldukları gibi kalıyorlar. Okutup eğitebilsek, insanların nasıl davranması gerektiğini öğrenebilirler. Hem girmesini çıkmasını da bilmiyor. Geçenlerde babanla konuşurken ne etsek uzağa yollayamadık. Eh, çocuk da sayılmaz."

Devamında ise Emine'ye yine aynı istikametteki şu sözleri söyler (Füruzan, 2012: 19):

"Sen daha çocuksun, bilmiyorsun. Elbette Kiraz'ı dövmek istemezdim. Nasıl öğreteceğiz onlara ahlaklı olmayı. Odaya beklenmedik bir anda girmesini nasıl engelleyeceğiz. Mutfak sıcak, orada da oturabilir. Ona minder falan yaptık. Hem yemeklerin buharı yeter orayı ısıtmaya."

Nüveyre Hanım'ın bu ifadeleri Emine'nin gözünde annesi için *"ikide bir beliren eziciliğin"* (Füruzan, 2012: 113) bariz emareleridir. Dönem aydınlarının sosyolojik bağlamdaki bu modernleştirme anlayışının ardındaki nedeni Emine *"Kiraz'da bağışlanmayan neydi?"* (Füruzan, 2012: 436) diyerek tahlil etmeye çalışmaktadır. Emine, annesini *"kederden, acıdan sakınmayı bilen; gerçeğe rahatı elverdiği ölçüde yaklaşan insan"* (Füruzan, 2012: 401-2) olarak tanımlamaktadır, dahası Nüveyre Hanım *"duygusuzlukları, oyunları, hileleri, uçucu sevecenlikleri"* (Füruzan, 2012: 252-3) olan bir kadındır. Emine annesinin kendi gibi olmayan insanlara karşı *"bağışlamasız bir kine dönüşüveren kibirli konuşmalarından"* yakınırken Nüveyre Hanım'a hitaben şöyle demektedir (Füruzan, 2012: 188): *"Davranışlarınız sizin katınız insanların ilişkilerindeki hesaplı sevgiyi, yumuşak acımasızlığı anlatmaya yetti bana. Gönül bolluğunuz kanınızı ilk elden taşıyanlara bile kısıtlamalarla sunuldu."* Diğer yandan, bu ifadelerde yer alan son cümle, roman boyunca görülen anne-kız çatışmasında ideolojik anlaşmazlığın yanı sıra, Emine'nin annesinden yana hissettiği sevgisizliğin etkili olduğunu da göstermektedir. Füruzan'ın dolaylı olarak okura hissettirdiği bu durum, esasında yazarın öykülerinin birçoğuna yansımış anne-kız ilişkisinin belirleyici öğesinin toplumsal statü ve buna bağlı olarak yoksunluk (yoksulluk ve sevgi eksikliği) olmasıdır (Şafak, 2007: 111-2). Tüm bu tanımlamalar ulusu kalkındırma iddiasındaki ülkücü Nüveyre Hanım'ı insancıl bir yaklaşımdan uzaklaştırarak "bencil" ve "yapmacık" bir merkeze oturtmaktadır. Diğer yandan, Emine'nin gözünden tanımlanmış bu tavırlar söz konusu dönemin resmi ideolojisinin geniş kitlelerce benimsenmeyip bilakis tepki görmesinde etkilidir. Nüveyre Hanım, yukarıdaki olayda, Kiraz'la aynı yaşlarda olan Kubilay'ın avukatın kızına *"Seni karım yapayım mı? Babamın anneme yaptıklarını ben de sana yaparım."* (Füruzan, 2012: 17) şeklindeki sözlerine rağmen kendi çocuğuna vurmamış, onu cezalandırmamışken zaten ahlaktan ve medeniyetten mahrum bir yaratık (!)/eşya(!) olan -nitekim okumamış, eğitilmemiş olduğundan insan gibi davranmadığından yakınılmaktadır- Kiraz'a, sınıfsal üstünlüğünden aldığı güçle tokat atmayı kendince meşru kabul etmektedir. Yine diğer yandan Kiraz için "çocuk sayılmaz" iddiasıyla şiddeti bir terbiye yöntemi olarak kullanmasını normal göstermeye çalışırken kızı Emine'yi teselli etmek içinse "sen daha çocuksun" bahanesine sığınması aşikâr bir çelişkidir. Zira Kiraz sekiz, Emine ise on iki yaşındadır. Alver'e göre de Nüveyre Hanım'ın Kiraz'ın okul öğrenimi edinmesini gereksiz görüp ahlaklı olmasını

yeterli bulması durumu ideolojisiyle çeliştiğini ve Anadolu insanını aydınlatma uğrundaki uğraşlarında "samimiyetsiz" olduğunu göstermektedir (Alver, 2009: 139).

Yine başka bir örnekte Kiraz'ın ninesi Leylim Nine'yi aramak üzere yollara düşen Emine ve Kiraz donmak üzereyken bulunup eve getirildiğinde Nüveyre Hanım'ın insanlıktan uzak, dahası can söz konusu olduğunda dahi merhamet bilmeyen katı prensipleri göze çarpmaktadır. Nüveyre Hanım'ın büyük kızı Seçil, Kiraz'ın mosmor olmuş kirli ve çelimsiz ayaklarını büyükçe bir leğende ovarak açmaya çalışır, buna engel olmak isteyen Nüveyre Hanım şöyle der (Füruzan, 2012: 296):

> *"Aa, artık duramayacağım, sabrımı taşırıyorsun. Selahattin kızına bak, kızına bak diyorum! Bir evlattan oluyorduk biz, sen de bir kardeşten. Şu yaptıklarına bak hele. Hizmetçi ruhlu musun ne? Selahattin al şu leğeni diyorum."*

Nüveyre Hanım, küçücük bir çocuğun canı söz konusu olduğunda bile sadece "benim çocuğum" diyerek bencilliğini ortaya serdiği kadar, aydın elitizmi neticesinde de ayak ovma eyleminin ancak hizmet edenlerce yapılabileceğini vurgulayarak kızına bu hareketi yakıştıramamaktadır. Nüveyre Hanım'ın tüm bu ayrımcı, seçkinci ve küçümseyici tavırlarının ardında yatan sebep, esasında alt tabakadan birine verilecek kıymeti, kendi öz benliğine yapılmış bir hakaret olarak kabul etmesidir. Her ne kadar "aydınlatma" iddiası güden eğitim ordusunun bir neferi olsa da halkın geniş bir tabanını oluşturan köylü veya işçi sınıflar her daim onun gözünde cahildir. Zira bir gün Leylim Nine'nin kendisine para yerine çay verilmesini istemiş olmasına mukabil Nüveyre Hanım'ın verdiği şu tepki bu bakış açısının yansımasıdır (Füruzan, 2012: 58): *"Eh, parayla çay almayı düşünmeyip çayı elden istemek tam bunlara göre fikirler."*

Nüveyre Hanım'ın kızlarına çizdiği ufuk, gösterdiği hedef, aldıkları iyi eğitimlere ve doğuştan sahip oldukları fizikî güzelliklerine denk zengin kocalarla evlenip bu sayede müreffeh bir hayata sahip olmalarıdır. Nitekim ilk dönem Cumhuriyet aydınlarının sahip olduğu maddi imkânlar bile gönlünce yaşamaya elvermediğinden tek çare burjuva bir kocaya sahip olarak sınıf atlamaktır. Füruzan, Nüveyre Hanım karakteri üzerinden aydınlatma ülküsüyle memleketin dört bir yanına dağılan Cumhuriyet dönemi aydınlarının samimiyetini eleştirerek okuru, dolaylı bir şekilde dürüst, davası uğruna canını feda eden devrimcilerin idealizmine doğru yönlendirmektedir. Zira romanda

Nüveyre Hanım'ın ayrımcı tavırlarını, çıkarcı yaklaşımlarını tenkit ederek ona hak ettiği cevapları veren kişi, kızı devrimci Emine'dir.

Nüveyre Hanım'ın dikkat çeken bir diğer özelliği de eşi Selahattin Bey'e yönelik dominant tutumudur. Daha önce de ifade edildiği gibi Nüveyre Hanım, çalışan bir kadındır. Bu durum onun ev içine giren emeğe katkı sunduğunu gösterdiği kadar eşinin kamusal alandaki gücüne eşdeğer şekilde bir yetki sahibi olduğunun da bir göstergesidir. Dolayısıyla hem ideolojik hem de sosyolojik olarak bağımsız bir kadın profili çizen Nüveyre Hanım'ın aile içindeki imajı oldukça etkendir. Kocasına karşı emr-i vaki tavırları, Selahattin Bey'in aldırmazlıkla yumuşak başlılık arasında kalan tepkileri içinde belirgin bir hal alan Nüveyre Hanım kendisini "mütehakkim kadın" kılan sürecin, evliliklerinin başından bu yana geçen zaman içerisinde değerlendirilmesi gerektiği savunusunu yapmaktadır. Nüveyre Hanım'a göre dominant tavrı, kendisini geçen yıllar boyunca "ezmiş" olan bir kuvvete yönelik zaman içinde ortaya çıkan bir reaksiyondur. Bu ezilme durumu Nüveyre Hanım'a göre ülkücü birer gençken birbirlerine âşık olarak evlenmeleriyle başlamıştır. Anadolu'ya "küçük bir ev, küçük bir mutlulukla" yetinmek üzere tayin olmaları ve gittikleri yerlerde kendilerini "yabancılayan" tavırlara maruz kalmaları aile hayatlarındaki kırılma noktasıdır. Bir anlamda "ötekileştirilmiş" olmalarının sebeplerini kendi eylemlerinde aramak yerine suçlama kolaycılığına kaçan Nüveyre Hanım, kendisini oluşturan şartları yıllar sonra kızı Emine'ye şöyle anlatmaktadır (Füruzan, 2012: 193): *"Gülmeyen yüzlere durmadan gülümsedik. Burnumuzu ekşiten gübre, çocuk kakası, çukurlara birikmiş insan pisliği kokularını duymamışça gülümsedik. Aramızdaki farkı görmeliydin. Alttan alarak, neredeyse okşayarak, rızalarını almaya çabalıyorduk. Oysa hükümet bizdik orda. Her istediğimizi yapabilirdik hiç karşı koyamazlardı."* Nüveyre Hanım'ı *"ailesini bir arada tutmak uğruna çektiği acılar", "yakışıklılığıyla çevresini etkileyen, göstermelik yumuşak başlılığından ötürü, evini anında unutan"* adam olarak tanımladığı kocası Selahattin Bey'e karşı takındığı tutumda etkili olmuştur (Füruzan, 2012: 191). Nüveyre Hanım her ne kadar kendince psiko-sosyal sebepleri açıklasa da eşine karşı dominant tavırları aynı zamanda döneme damgasını vurmuş olan disipliner bir üslupla üstünlük kurma yaklaşımının, sosyal yaşamdan hane içine, aile hayatına; kamusal alandan özel alana yansımış bir şekli olarak gözükmektedir.

Diğer yandan *Kırk Yedililer'*de baba figürünün "silik" bir karakter olarak resmedilmesine paralel olarak, Füruzan'ın öykülerinde anne-kız ilişkisini konu alan çalışmasında Şafak'a göre de erkek karakterler (baba-eş) "yokluk"larıyla dikkat çekmektedirler. Söz konusu bu "yokluk" durumu ölüm olabildiği gibi, babanın / eşin kadının dünyasının gerisine hatta dışına itilmesi olarak da gerçekleşmektedir (Şafak, 2007: 13-4).

Romanın ana karakterinin **Emine Semra** olduğu daha önce ifade edilmişti. Romana konu olan tüm olaylar Emine'nin bir işkence odasında gördüğü canavarca eziyetler karşısında ağlamama, utanmama ve yenilmeme kararlılığıyla sığındığı mazideki hatıraların cereyan etmesinden müteşekkildir. Emine'nin üreme organlarına değin verilen elektrik akımının çürüttüğü vücudunun dayanma direnci, doğru bildiğinden şaşmayan bir neslin sembolik direnişi olarak tasvir edilmektedir. Çırılçıplak soyulup dövülerek ve saatlerce süren elektrikli işkenceler karşısında bilincini yitirip bayılmasına rağmen Emine kurtuluşu kendi içinde bulmuştur. O adamlar Emine'nin vücudunu ıslatıp yeniden elektrik verirler, Emine ise yeniden kendi içine sığınır. Gözleri bağlı halde karşılarında çırılçıplak kaldığı adamlardan utanmamak için kendini motive etmeye çalıştığı iç dünyasında karşısındakilerin insanlıktan nasibini alamadığını şu cümlelerle anlatmaktadır (Füruzan, 2012: 47,279):

"Bu sentetik dokunuşlu kişiler rahimde dölüt olma süresindeki insan özelliklerini neyle değiştirmişlerse sonuna değin yitirmişlerdi."

"Bacaklarımı ayırmamalılar, utanmamalıyım. Utanca yenik düşüp yalvarmamalıyım. Unutmayayım insan ancak insan utanır."

Aylarca kaldığı işkence odasında ne egemen güçlerin baskılarına boyun eğer ne de arkadaşlarını ele verir. Onun tek sığınağı anılarıdır. Sık sık *" Benim güzel arkadaşlarım, onca güzelliği, haktanırlığı savunup biriktirmeye çalışan beyinleriniz bu kadar gençken nasıl durur…"* diyerek sitem ederken buna sebep olanlara öfkesini haykırır (Füruzan, 2012: 229). Zira romanda idealize bir çizgide anlatılan bu gençler "zorda kalmadıkça silahla ilişkisi olmayan, -adeta- fikirlerinden ziyade cepheleri; kitapları ve hedeflerinden gayri cephaneleri olmayan insanlar" olarak anlatılmaktadır. Hatta*"silahları ilkin karşı taraf kullanmıştır, devrimci gençlerin en boğuntuya*

getirildikleri anda kullandıkları yegâne şey molotof kokteylidir, alanlarda birden kurşunlanarak öldürülmüşlerdir" (Füruzan, 2012: 232). Hâlbuki bu devrimin ne işçi sınıfına ne de halka dayanan bir hareket olduğunu vurgulayan Moran'a göre bu gençlerin *"yiğitçe, özveriyle, inanarak çarpışmış"*(Moran, 2012: 13) oldukları ortadadır. Romantik bir tahayyül ekseninde kaleme alınmış söz konusu bu anlatımlar devrimcilerin silah kullanmasının meşrulaştırılmasından başka bir gaye taşımamaktadır. Bu yaklaşım kendi ideolojisindeki gençleri yüceltirken karşıt görüşü her durumda suçlu gösterme fanatizminin de bir anlamda yansımasıdır. Nitekim bu tutum, Cemil Meriç'in ifade ettiği gibi *"insanla insan arasındaki uçurumu derinleştirmektedir"* (Meriç, 1975: 8). Hatta silah taşıdığı iddiasıyla aranan Ahmet'i savunan Emine'nin şu sözleri, yazarın Ahmet üzerinden devrimcilerin silahtan uzak olduğu yönündeki fikre inandırma çabasını göstermesi açısından manidardır (Füruzan, 2012: 232):

> *"Ahmet silahlı olamaz. Öylesine ince, incitmekten sakınan biridir ki. O su yürümüş ağaçların ince dallarından düdükler yapmamış mıydı bize geçen yıl ki mayıs bayramında? Ahmet niçin, neden kaçsın?"*

Emine'nin zihinsel yolculuğunda yazarın toplumun farklı kesimlerinden, farklı sosyal sınıflardan toparlayarak aynı dava etrafında derlediği insan hikâyeleri okurla buluşmaktadır. Kâh İstanbul'a üniversiteye burslu gelmiş *"bizim gibilerin kefeni yırtmaya denktir okumaya varması"* diyen (Füruzan, 2012: 344) Sümmani Zasa oğlu Siirtli Zülkadir; kâh emekli babası, terzi annesi ve Mevlevi dergâhına mensup dedesiyle İstanbul'un kenar semtlerinden birinde yaşayan ve tıp fakültesinde okuyan Fatma Şerife… Onlarca farklı tip, asıl hikâyenin etrafına iliştirilen devrimci hayatlardır. Hatta zengin bir tüccar olan ve eşini Bahariye'deki eski bir konakta yalnızlığa terk ederek kendi arzularının peşinden koşan bir işadamının tek evladı olan Ahmet; yargıç bir babanın ve eczacı bir annenin çocuğu olan Seyhan ve kökleri İstiklal Savaşı'nın önemli komutanlarından birine dayanan asil ve aristokrat bir ailenin yetenekli ve güzel kızı Hacer Melek Ötüken… Her biri bambaşka yaşamlardan kaynağını alıp Sosyalist davada birleşmiş yürekli gençler; yazarın *Kırk Yedi'liler'*de bir araya getirdiği devrimci kahramanlardır. Her ne kadar yazar söz konusu kuşağı köylü gençler üzerinden dramatize etse de göze çarpan husus devrimci gençliği oluşturan fertlerin çoğunluğunun küçük burjuva sınıflarından hatta bazılarının yüksek burjuvadan ve aristokrat ailelerden

gelmiş olduğudur. Bu sebeple *"halkın destek vermediği, halktan kopuk bu radikal devrimci gençlerin şehir gerillası romantik bir küçük burjuva girişimi"* (Moran, 2012: 13) olarak kalmıştır. Alver ise *"esasında Emine ve diğer devrimci arkadaşlarının sürdürdüğü ideolojik eylemlere neden olan sorunların önemli sebeplerinden birinin, mücadele edilen sisteme ayak uyduran, aydın kimliği taşıdığını savunan, çocuklarının ideolojik eylemleri ve onların bakış açılarıyla sürekli olarak çatışma halinde olan kendi aileleri"* olduğu şeklindeki iddiasıyla devrimci gençlerin yüksek oranda küçük burjuva ailelerden geldiğini olumlar niteliktedir (Alver, 2009: 142).

Emine sorgu sırasında kendisine sorulan isimler karşısında susmakta ve arkadaşlarını ele vermeyi bilinçli bir şekilde reddetmektedir. Yazar, Emine'nin kirli bir tuzağa alet olmayışını şu cümlelerle anlatmaktadır (Füruzan, 2012: 278):

> *"Adı geçenlerin bazılarını uzaktan tanıyordu, bazılarını ise hiç duymamıştı. Kimiyle Turan Emeksiz'de yemek yerken karşılaşmış, kimiyle bir yürüyüşte yan yana olmuş, birçoğunla da boykotlarda selamlaşmış, hatır gönül almışlardı karşılıklı. Bildiklerinin çoğunluğu Anadolu'nun dört bir yöresinden kopup gelmiş burslu okuyan delikanlılar, kızlardı. Bu adamlara hiçbir şey demeyecekti. Buraya getirilişi, sorular… önce, ortalığı darmadağın eden baskınlar, aşağılamalar… O coşku, inanç dolu arkadaşları adına yeniden korkuyordu. Onların adını evetlerse, salt evet adı Ahmet, Mehmet ya da şuydu, buydu demesiyle de hazırlanmış çok büyük bir alçaklığa katılacağını anlıyordu."*

Henüz yakalanmadan evvel yaptıkları toplantıda devrimci gençler, *"Kitaplarımızı görecekler, saklayacak değiliz elbette. Kendimizi mi yadsıyacağız, niçin? Kitaplar durağan, değişmezlik niteliğine geçmiş nesnelerdir. Onlardan niçin korkuyorlar? Niçin suç öğesi sayılabilir? Bu topluma soluk alma araları niye, hangi bilinçle serpiştirilmiş?"* (Füruzan, 2012: 277) diyerek kendilerini bekleyen sondan korkmadıklarını, dahası bu karşı koyuşta bilinçli olduklarını ortaya koymaktadırlar. Burada dikkat çeken 27 Mayıs Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü ortam sayesinde Sosyalist teorinin geniş kesimlerce tanınmasına imkân veren yabancı dillerden Türkçe'ye çevrilmiş kitapların tehdit unsuru olarak algılandığına atıfta bulunulmasıdır. Yukarıda hararetle gençlerin "silahsızlığına" vurgu yapan yazarın, gençlerin "kitaplarına" sahip çıkması izaha muhtaçtır. Yazarın, bir yanda silahlı "eylemlerin"

apaçık gerçekliği varken kitapların "durağanlığı" savunusu yaparak devrimci gençlerin adeta "kitaplarından gayrı silahları olmadığı"na gönderme yapması ideolojik tarafgirliğin bir yansımasıdır. Füruzan'ın yarattığı devrimci kişilerin gerçek devrimcilerle ilgisi olmadığını ifade eden Murat Belge, devrimcileri yücelten yaklaşımı sebebiyle yazarın 12 Mart olaylarına ilişkin "dışarıda" olduğunu vurgulayarak şöyle demektedir (Belge, 2012: 123): *"Füruzan burada bildiği bir konuyu sıralayıp, kafasında billurlaştırıp, sonra da yazmaya başlamıyor. Bilmediği bir konuyu yazarak öğrenmeye çalışıyor."*

12 Mart dönemindeki yasak ve engellemelere, gençlerin devrim sevdasıyla çıktıkları yolun işkenceler, hapishaneler, yakalamalar, tutuklamalar ve hatta idamlarla kesilmesine Füruzan'ın, evinde Guevara'nın da Atatürk'ün de resimleri olan Emine'nin zihninden yaptığı şu yorum ilgi çekicidir (Füruzan, 2012: 277):

"Aydınlanmanın ikide bir tökezletilmesi, çağdaş ilkelere gösterilen bağnazca karşı çıkış yine mi başlıyordu."

Emine'nin evinde hem Che Guevera'nın hem de Atatürk'ün resimlerinin olmasının yanı sıra yukarıdaki cümlede kullanılan "aydınlanma-çağdaş-bağnaz" kelimelerinin Sosyalizm-Kemalizm ideolojilerini aynı eksende buluşturmak üzere bir algı oluşturmak amacıyla özellikle seçildiği düşünülmektedir. Nitekim Sosyalist devrime savaş açan bir Kapitalizm eleştirisi yapmak yerine, "aydınlanma"nın din ve din kaynaklı gelenekçilik referansı olan "bağnazlıkla" engellendiğini söyleyerek meseleyi tutuculuk-değişimcilik paradoksu üzerinden yansıtmak ne denli tutarlıdır? Bu yaklaşım dönemin siyasi olayları etrafında yaşanan gelişmelere, olağan akışa aykırı bir tavırdır. Diğer yandan bu durum bir jakobenleşme örneğidir. Devrimci gençliğin ölümüne bir kararlılıkla halk yararına olduğunu düşündüğü bir ideolojiyi hayata geçirme isteğinin yazarın bu ifadesiyle jakoben bir dayatmaya dönüştüğü görülmektedir. Bu yaklaşıma göre hâlâ seçkinlerin ideolojisi, halkın fikrine rağmen aydın ve doğru olandır. Bir anlamda dikte etmeyi çağrıştıran bu söylemle devrimlerin halka kabul ettirilmesine yönelik yöntem ve anlayış bağlamında Sosyalist ve Kemalist ideoloji arasında yakınlık kurulmaktadır. Diğer yandan, romanın 1975'te TDK Roman Ödülü'ne layık görülmesinde bu yakınlık kurma çabasının etkili olduğu söylenebilir. Nitekim ideolojik anlamda devletin etkin kurumlarından biri olan Türk Dil Kurumu, 12 Mart'ın toplum

vicdanında oluşturduğu hasarı kısmen de olsa telafi etmek, aydın kesimdeki devlete yönelik ideolojik reaksiyonun kısmen de olsa önünü alabilmek için girdiği arayışta, dönem romanları arasında *Kırk Yedi'liler'*i kendine daha yakın bulmuş olabilir. Dolayısıyla denilebilir ki, yazarın "aydınlanma"nın, halk tabanında nasıl karşılandığını eleştirmek uğruna Sosyalizm'i Kemalizm'le yakınlaştırma çabası, bir anlamda, devlet kurumları nezdinde karşılıksız kalmamıştır.

Yukarıda değerlendirmeye alınan ifadelerden de yola çıkarak denilebilir ki Füruzan'ın *Kırk Yedi'liler'*de, üzerlerinden dönemin sosyal değişim ve dönüşümünü tasvir etmeye çalıştığı devrimci gençleri idealize ederek hiç eleştirmemiş olması, okuru buna inandırma çabası içinde süregelen yüzlerce sayfanın en bariz çıkmazıdır. Tarihe kaybedilmiş nesil olarak geçen dönemin isyankar ruhlu gençlerinin her söylediğini entelektüel ve kültürel normlarda adeta bir manifesto coşkusuyla okura sunan, her yaptığını egemen güçlerin zalimane tavırları karşısında bir garip çaresizlik olarak resmeden ve ideolojik boşluklarını karşı görüşle empati kurmaksızın kendince cevaplamaya çalışan yazarın çabası dikkatlerden kaçmamaktadır. Silahları evvela karşı tarafın kullandığının ifade edilmesi, dahası devrimci gençlerin en tehlikeli silahının sadece molotof kokteyli(!) olduğu gibi açıklamalar Sosyalist gençlerin sokaklarda estirdiği terörü meşru gösterme gayretinin bir tezahürüdür. Toplumun farklı kesimlerinden derlenen hayat hikâyeleriyle zenginleştirilen ve renklendirilen davanın müdafileri sanki dünyada kendilerinden gayrı hak ve hukuk mücadelesi veren kimse yokmuşçasına hareket etmekte, hatta kendilerinin ufkuna idrakleri ermeyen(!) anne babalarına olan tepkileri ideolojik aydınlanmayla açıklanamayacak bir öfke nöbetine dönüşmektedir. Yazar, ne onca yıl maddi manevi emeklerle yavrusunu büyüten anne babayla empati kurarak devrimciler nazarından sosyo-psikolojik bağlamda onlara bir haklılık payı vermekte ne de karşıt görüşteki gençlerin de birer yürek, birer can ve birer sevda taşıdığına ilişkin emareler yansıtmaktadır. *"İnsanlık bilincine varmış, varma hakkını elde etmiş, emeği ile dünyayı her gün kuran bütün insanları kapsayan bir sevgi anlattığımız, önerdiğimiz."* (Füruzan, 2012: 125) diye evrensel bir sevgi tanımı yapan devrimcilerin karşıt görüşlü öğrenciler için *"Şu beş yüz bin bilemedin bir milyon uyuzdan mı korkuyorsunuz?"* (Füruzan, 2012: 342) demesi sevgi anlayışının tarafgirliğini, çifte standardını ortaya koymakta ve kendisiyle çelişmektedir.

Füruzan *Kırk Yedi'liler'*de devrimci gençleri o denli yüceltmektedir ki bu durum Raymond Aron'ın *Aydınların Afyonu* isimli kitabını akla getirmektedir. Aron, Fransa'daki aydınları *"demokrasilerin kusurlarına en küçük toleransı olmayan, ama bir doktrin adına işlenmişse en büyük cinayetleri hoş görenler"* olarak tanımlamaktadır (Akt. Akpınar, 2007). Füruzan'ın da burada yapmaya çalıştığı budur. Nitekim ona göre devrimci gençler "en zora geldikleri anda sadece molotof kokteyli kullandılar, -neredeyse- silahsızdılar" ve adeta semavi bir ahlakla bezenmiş hatasız birer beşerdiler, ne yanıldılar ne yanılttılar; sadece egemen güçlerin yaktığı ateşte gençlik heyecanlarını eriterek yandılar. Söz konusu durum aynı zamanda ideolojinin kutsallaştırılması, dahası yazarın yarattığı mite sığınmasıdır. Rasyonel bir tutum sergilemek adına Zülkadir'in ağzından "faşist" güçlerin ideolojik simgelerini *"Bizim oraların insanına kurttu, çakaldı deyip kutsamaya kalksan yüzüne şöyle bir bakıp lahavle çeker."* (Füruzan, 2012: 345) diyerek eleştiren yazarın, kendi ideolojisini bir mite çevirmesi çelişkili bir eylemdir. Diğer yandan söz konusu ifadelerin evvelinde Zülkadir'in *"Bunların ezilmişliğini en kolay yoldan aslanlaşmaya çeviriyorlar. Başta Müslümanlık töresine sığmaz bunların özendiği iş."* demesi ve şöyle devam etmesi *"Bilirsiniz anlatmıştım, benim babam dindarın koyusudur, ocaktandır. Duymadım böylesini dinimizde."* (Füruzan, 2012: 345) ise "faşizm" karşısında İslamcılık ve Sosyalizm dayanışması yaratma çabası olarak karşımıza çıkmaktadır. Dahası son derece subjektif bir mantık ve romantik bir idealle tasavvur edilmiş ve idealleri uğruna hayatlarını vermiş olan bu gençlere eleştirel bir gözle yaklaşmak okurda, adeta bir günaha giriyormuşçasına ya da bir hata işliyormuşçasına bir suçluluk intibası uyandırmaktadır. Halbuki o gençler de *"üretilmesine pek katılmadıkları çağdaş bir düşünceyle gecikmeli olarak tanışmışlardır"* (Başkaya, 2006: 31). Dolayısıyla ithal edilmiş fikirler üzerinden bu coğrafyaya ve bu kültüre yabancı ideolojileri birer kurtuluş ve aydınlanma reçetesi olarak kabul etmek kendi gayeleriyle ne denli örtüşmektedir? Yahut kapitalizmden kurtulurken yerine konulacak sosyalist öğelerin bu milletin değer yargıları karşısında yaşayacağı çıkmazı hiç mi hesaba katmamışlardır? "-*Kullandıkları dil ve sloganlara rağmen- "halkın geri olduğu, kendilerinin değil, 'yoz burjuva politikacılarının' peşinden gittiğini düşündükleri"* bilinen bir gerçek olmasına rağmen "halka rağmen, halk için" teziyle meydanlara çıkmış olmalarının kıyasıya eleştirdikleri Tanzimatçılardan, Meşrutiyetçilerden ve Cumhuriyetçilerden ne farkı vardır? (Başkaya,

2006: 33). Halkın çıkarlarını halktan daha iyi bildiği iddiasıyla okul sıralarından meydanlara inen gençlerin devrim ülküsü etrafında toplumu dönüştürme gayesini, Cumhuriyet'in muasır medeniyetler hedefini yayma amacıyla Anadolu'ya gönderdiği eğitim neferlerinden ayıran felsefi ayrımın ne olduğuna ilişkin özeleştiri bağlamında herhangi bir ifadenin yer almaması *Kırk Yedi'liler*'in, kendini aşamamış ideolojik bir kitap olarak algılanmasına yol açmaktadır. Yine yazarın devrim idealini "aydınlanma" olarak yorumlaması "kime göre, ne için ve nasıl" sorularını akla getirmekte ve bu yaklaşım Kemalizm etkisi taşıyan bir Sosyalist refleks olarak karşımıza çıkmaktadır. Abesle iştigal olan *Kırk Yedi'liler'*de durağan, değişmezlik niteliği taşıyan nesneler olarak tasvir edilen kitaplar nedeniyle yargılanma tehlikesiyle karşı karşıya olan devrimcilerin, resmi ideolojiye karşı verdikleri mücadeleyi hararetle, eleştiri kabul etmez bir eda ile dile getiren yazarın, Harf İnkılâbı sonrasında Osmanlıca eserleri toplayarak yok eden yine aynı resmi ideolojinin toplumu değiştirme ve dönüştürme yöntemini benimsemekte sakınca görmemesidir. Daha açık bir ifadeyle abesle iştigal olan, yazarın Kemalizm'in tepeden inmeci "aydınlatma" metodunu alarak Sosyalist gençlerin devrim yöntemine uygulaması ve bunu "aydınlanma" olarak tanımlamasıdır. Yazarın bu tavrı *"Türkiye'deki sol düşüncenin teorik-ideolojik geri planında, Stalinizmle Atatürkçülüğün melezlenmiş bir versiyonu"* (Başkaya, 2006: 33)'dur. Şu açıktır ki şayet yazar, devrimci kuşağı bu denli yüceltmek ve dogmatik bir tavırla okuru buna ikna etmeye çalışmak yerine, madalyonun diğer yüzüne de bakmayı başarabilmiş olsaydı dönemin sosyal değişim ve dönüşümünün sancılı süreci bugün daha ziyade tahlil edilebilirdi. Belge'ye göre *Kırk Yedi'liler'*deki gençlerin devrimcilikleri *"Atatürk ilkelerinin dışına çıkmayan bir popülizm olarak kalmakta ve dolayısıyla her şey ahlakî kökenli, hümanist bir yurtseverlik sorunsalı olarak ortaya konmaktadır."* (Belge, 2012: 123-4).

Nüveyre Hanım karakteri üzerinden Kemalizm'i eleştirirken söz konusu ideolojinin samimiyetten yoksun olduğuna ve elitist bir tavırla halkı küçük gördüğüne sıklıkla atıfta bulunan Füruzan, Emine karakteri üzerinden de Sosyalizm'i yücelterek devrimci bireylerin coşkulu, inançlı ve ölümü göze almış kararlılıklarını vurgulamaktadır. Romanda bariz şekilde hissedilen yazarın söz konusu bu ideolojik tarafgirliği eserde romantik bir idealizme dönüşmüş ve bu da bazı çelişkilere sebep olmuştur. Bu çelişkilerden biri Emine'nin sevgilisi Haydar'ın gözünden yapılan

Anadolu insanı tasvirinde göze çarpmaktadır. Devrimci gençlerin eleştirilmeksizin idealize edilmesi durumu bu defa köylü sınıfı betimlemesinde görülmektedir. Yazarın köy hayatını, yoksulluğu ve mevcut şartlardan şikâyet etmek yerine haline şükretmeyi bir erdem bilmiş köylü sınıfının gündelik yaşamını ayrıntılarına değin başarıyla yansıttığı aşikârdır. Lakin burada dikkati çeken, söz konusu sınıf insanının ahlakî açıdan sorunlu bir davranışının kapitalizmin sömürgeci zihniyetiyle karşılaştırılarak masumlaştırılması, hatta meşrulaştırılmasıdır. Anadolu insanının *"yıllanmış ihanetlere, unutulmuşluğa, hor görülmeye, iç kıyımlara karşı; yine de çocuksu, doğru ve inançlı bir yanlarının olduğundan"* bahseden Haydar'ın Emine'ye şu sözlerle itiraf ettiği sırrı bu açıdan manidardır (Füruzan, 2012: 306):

> *"Benim ilk erkekliğe uyandığım yıllarda hayvanlara aşıp, kızları tanımanın yolundan geçmişliğim var. Kentlilere çirkin gelen bir şey bu. Kuşkusuz doğru da. Fakat genelevlerden, oradaki acılardan, bazı korkunç çarpıklıklardan daha arıtılmış buluyorum gene de o deneyimlerimi."*

İki ayrı sınıf yapısının imkân ve şartlarının ideolojik bir bakış açısıyla kıyaslanması uğruna ahlakî açıdan sorunlu bir eylemin vicdanî anlamda meşrulaştırılması teorik ve pratik açıdan önemli bir paradokstur. Nitekim bir yanda insan özgürlüklerini sonuna değin savunurken sınırının nerede başlayıp nerede bittiğinin vurgulanmadığı Sosyalist bir öğreti, diğer yanda insan vücudu üzerinden pazar alanı yaratan Kapitalist zihniyetin sömürgeci anlayışı ve bu duruma binaen kıyas yapmak uğruna cinsel deneyimin hayvanlar üzerinden kazanılması eyleminin meşrulaştırılması durumu ideolojik tarafgirliğin zirve noktasıdır.

Haydar'ın gözünden yoksulluğu ve yoksunluğu detaylı betimlemelerle anlatılan Anadolu insanını eleştirmeksizin idealize etme çabası Füruzan'ın söz konusu coğrafyanın, -Anadolu özellikle Doğu Anadolu ve Güneydoğu olarak ele alınmıştır- kapalı toplum yapısına sahip olmasından kaynaklı bazı sorunlarını görmezden gelmesine sebep olmuştur. Nüveyre Hanım'ın *"İnsanın değeri onlarca hayvanınkinden az."* (Füruzan, 2012: 26) diyerek hastalanan öküzleri için şehre veteriner getirmeye giden köylünün, kızamık olan çocuğunu doktora götürmek yerine başında beklemesi durumunu eleştirmesine sonraki sayfalarda Haydar'ın ağzından cevap verilmektedir. Böylesi münazara usulü bir yöntemle yazarın romandaki olay akışına doğrudan müdahil

olduğu görülmektedir. Haydar *"Ben Anadolu insanının çocuklarından daha çok hayvanlarına acımasının ekonomik-sosyal açıdan yerini saptamak istiyordum."* (Füruzan, 2012: 162) diyerek klasik bir Marksist söylemle sorunun çözümünü ekonomide aramaktadır. Hâlbuki Anadolu'nun bilinegelen bir özelliği ailelerin çok çocuklu ve çok nüfuslu; yani kalabalık olmasıdır. Haliyle böyle ortamlardan gelen Haydar, Cemşit ve Zülkadir gibi devrimci gençlerin daha etraflıca anlatılması gerekmektedir. Anadolu'dan gelen devrimci gençlerin masalsı bir eda ile yücelttikleri köklerinde doyurulmamış sevgi ihtiyaçları yahut önceliklerini kaybetmiş olmalarının sebep olduğu sıkıntıları ve uhdeleri olabilir. Ya da hayal kırıklıkları… Ayrıca Anadolu insanını tasvir eden ve edebiyatta başlı başına bir kategori olan köy romanlarına dahi sıkça konu olmuş bir tema vardır ki buna "köylü kurnazlığı" denir. Özellikle Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* isimli eserinde zirveye çıkan bu karakteristik özellik sayesinde ağanın zulmünden korkan Çukurova köylüsü bir mit yaratıp buna sığınarak kendince düştüğü duruma hal çaresi bulur. Tüm samimiyetinin, tüm doğallığının yanı sıra dâhiyane bir zekâ örneği de olan bu uyanıklık olumsuz algılandığından olsa gerek *Kırk Yedi'liler*'de anlatılan Anadolu insanı tiplemesinde görülmemektedir. Sinemaya uyarlanan versiyonlarında Şener Şen'in ustalıkla canlandırdığı, "köylü kurnazlığı" denilen bir tür uyanıklığın ve aynı zamanda sahtekârlığın da insani bir refleks olarak Füruzan'ın *Kırk Yedi'liler'*inde kendine yer bulamaması yazarın köylü sınıfını kusur kabul etmez bir hayalcilikle idealize etmesinden kaynaklanmaktadır.

Diğer yandan, kendisine arada bir "Paşa Hanım" demesi sebebiyle Melek'in sitem ettiği Cemşit'in verdiği şu cevap önemlidir (Füruzan, 2012: 361): *"Bizim topraklarda kadının ceberrutuna, yüreklisine paşa derler. Ağa hanım derler. Ben de seni içimde ağırlıyorum paşa derken."* Ya da Haydar'ın şu ifadeleri dikkate değerdir (Füruzan, 2012: 161): *"Döl yatağındaki ıslaklığı henüz kurumamış titreyen yavruya uzanan anasının gözlerindeki yumuşacık bakışın aynısını bizim ora kadınlarımızda görürsün. Kadınlarımız doğuran hayvanın ailenin dirliğindeki yerini bilir."* Her iki ifadede de bahsi geçen topraklardaki -Haydar Karslı, Cemşit Tuncelili'dir- kadın algısına dikkat çekilmiştir. Cemşit'in ifadesine göre Anadolu'da güçlü kadın yüceltilir, hatta ona erkeklere mahsus bir unvan verilerek kıymeti artırılır. Haydar'ın anlatımına göre ise Anadolu kadınında saf bir merhamet vardır. Şüphesiz ki bu betimlemeler gerçeklikle örtüşebilir, nitekim durum tam da Haydar'ın tespit ettiği gibidir: Anadolu kadını

doğuran hayvanın ailenin dirliğindeki yerini bilir, zira kendisi de üreme yetisi nispetince sosyal hayatta kıymetlidir. Bu tutum "özsel", yani kadına insanlığından dolayı verilen bir kıymet değil, "işlevsel" yani kadının erkeğin hayatına sağladığı yarardan dolayı verilmekte olan bir kıymettir. Yukarıdaki gibi bir dolu yüceltme ifadeleriyle kitapta anlatılan Anadolu'daki kadın algısının romantik bir tahayyülle ele alınması, yazarı farkında olmayarak savunduğu değerlerle çatışmaya götürmektedir. Nitekim özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde kadının statüsünün doğurmaya ve hizmet etmeye endekslenmiş olmasına, hatta kadının değil güçlü olmak sıradan bir insan olarak bile bazı haklara sahip olmamasına ve dahası ezilmişliğine hiç atıfta bulunmaksızın idealize edilmesi Sosyalist öğretinin savunduğu değerlerle örtüşmemektedir. Berdel usulü yöntemlerle evlendirilen, başlık parası altında bir eşya muamelesi gören, hatta çocuk yaşta gelin olan kadınlar sanki bu coğrafyanın bir sorunu değilmişçesine idealize edip, kapitalist sistemde özgürlüğünü sermayeye feda etmiş kentli kadın olgusu karşısına Anadolu kadınını koymak hayli çelişkili bir eylemdir. Ezilen halkların özgürlüğü adına yola koyulan bir ideoloji, kapalı toplum yapısında ezilen kadının durumunu niçin görmezden gelmektedir, bu durum izaha muhtaçtır. Neden Anadolu kadının *"kısa bir çocukluk döneminden sonra bir hayatın yükünü omuzlarında taşımaya başladığı"* (Çeri, 1996: 174-5) gerçeği bile isteye görmezden gelinir? Füruzan'ın ideolojik tarafgirlikle görmezden geldiği bu gibi sorunlar roman karakterlerinde sosyo-psikolojik boşluklar oluşmasına sebep olduğu gibi dönemin toplumsal değişim sürecinden köydeki kadının ne denli etkilendiğinin yeterince anlaşılamamasına yol açmaktadır.

Füruzan'ın babasının vefatının ardından maddi imkânsızlıklar nedeniyle orta öğrenimini dahi tamamlayamadığı yukarıda belirtilmişti. İmkânları nispetince kendisini ziyadesiyle geliştiren yazar tiyatroculuk yapmış ve bir dönem resimle de ilgilenmiştir. Yazarın 518 sayfalık eserinde yer yer araya serpiştirdiği sanat, mekanik ve mimari alanındaki fazlaca bilgiler onun öğreniminin yarım kalmış olmasından kaynaklı bastırılmış isteklerin bir anlamda dışa vurumu olarak algılanabilir. Aynı zamanda maddi olanaksızlığa bağlı engellenme durumunun yazarın devrimci gençleri idealize etmesinde de etkili olduğu düşünülebilir. Zira buna benzer bir bilinçaltının dışa yansıması durumu Füruzan'ın öykülerinde "yoksullukları sebebiyle okuyamamış kız" temasıyla da karşımıza çıkmaktadır. Hatta yazar hikâyelerinde bir adım daha ileri giderek bu

temadaki genç kızların ahirlerine ilişkin dramatik bir son kurgulamakta, *"okuyamamış kız figürleri ya kendi sınıflarından biriyle evlenmeye razı olmakta ya da fuhuşa sürüklenmektedirler"* (Bulduker, 2006: 12). Diğer yandan, Füruzan'ın araştırmamıza konu olan eserinde çocukluğunun geçtiği Yalova'nın demografik yapısıyla şekillenmiş sosyo-kültürel ortamından etkilendiği de düşünülmektedir. Zira Yalova, muhacirlerin yanı sıra Erzurum, Muş ve Kars'tan göç almış bir şehrimizdir -o vakitler İstanbul'a bağlı olan bir ilçedir.- Söz konusu illerden gelen insanların Yalova'da gettolaşarak yerleştiği ve bir alt kültür oluşturarak alışkanlıklarını sürdürdüğü bilinmektedir. *Kırk Yedili'ler*'de ustalıkla işlenen söz konusu bu coğrafya insanlarının Füruzan'ı etkilemiş olduğu aşikârdır. Zira zengin bir halk kitlesi sunmak adına Karaorman göçmeni Ramadan Efendi'den Erzurumlu Nazik Kadın'a; Karslı Leylim Nine'ye varana değin çeşitli insan hikâyeleriyle derlenmiş bu kitap yazarın gözlem gücünün bir yansımasıdır aslında. Fakat bu gözlem gücü aynı zamanda kendi içinde bir risk ihtiva etmektedir ki bu da Füruzan'ın söz konusu Anadolu insanını romantik bir tahayyülle idealize etmesinde görülmektedir. Nitekim Füruzan'ın köylü sınıfını eleştirmeksizin idealize etmesi "masabaşı edebiyatı" yapıldığı kanaati oluşturmaktadır.

Füruzan, *"Bize büyüklerden Allah'tan korkar gibi korkmayı belletmişlerdi."* (Füruzan, 2012: 45) sözleriyle kızlarına kendi öğrencilik yıllarının bilinçaltını anlatan ve bu usulü kendine eğitim prensibi edinen Nüveyre Öğretmen'in ağzından bir dönemin tahakküm anlayışını vurgulayarak Kemalizm'i eleştirmektedir. Yazarın, yarattığı devlet korkusu algısı nispetince saygınlık oluşturmaya çalışan Kemalizm'le çatışan Sosyalizm'i, sosyalist doktrininin dini bir afyon olarak telakki etmesinden doğan baskıcı anlayışına ve bu anlayışın da insanları edilgenleştirdiğine hiç değinmemesi bir diğer çelişkidir. Söz konusu durum aynı zamanda, halkın faydasına olanın ancak kendilerince tespit edileceği iddiasındaki her iki ideolojinin müşterek hareket alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kızlarını bilinçaltındaki "korkutarak saydırma" fikrinden hareketle katı tutumlarla yetiştiren ve *"Bu yurdun küçük beyinleri bizim verdiğimiz aydın insan, medeni insan olma idraki ile yetişiyor."* (Füruzan, 2012: 35) iddiasındaki Nüveyre Hanım ne yazık ki kızlarını idealindeki gibi yetiştirememiştir. Zira öğretileriyle tavırları çelişen annelerini gözlemleyen Emine ve Seçil daha küçük yaşlarda sınıf bilinci kazanıp sosyal muhakemeler yaparak büyümüşlerdir. Dolayısıyla denilebilir ki Nüveyre

Hanım'ın iki kızının harcını dönemin sosyal değişim ve dönüşüm süreci belirleyip karmıştır. Emine'nin bilinçli ve kararlı aydınlanma sürecine rağmen Seçil, zayıf karakteri sebebiyle direnememiş ve mutsuzluğuna teslim olarak intiharı seçmiştir. Emine karakter yapısı itibariyle annesine, Seçil ise edilgen hali sebebiyle -romanda detaylıca tasvir edilmese de Nüveyre Hanım'ın kendisine yönelik dominant tavırlarından hareketle denilebilir ki- babası Selahattin Bey'e benzemektedir.

Seçil, ipeksi incelikteki pamuklu kumaşları Fransa'dan özel olarak getirtip makine dikişinin sert olacağı endişesiyle elde diktirdiği gecelikleri giyen, ipek milyon düğümlü İsfahan halıları serili yatak odalarında uyuyan, çocuklarının güzel birer oyuncak olduğu vehmine kapılarak hayatı bir oyunmuşçasına ciddiye almayan burjuva bir kadın tipidir. İzmir sosyetesi onun güzelliğine hayrandır. Büyük paraların döndüğü toplantılar, çılgınlar gibi alışverişlerin yapıldığı yurt dışı seyahatleri Seçil'in olmak istediği yer olmamasına rağmen sonuna değin kendini akışına bıraktığı bir dünyadır. Alver'e göre Seçil, feodal bir kültürde yetişmiş olmakla beraber eşinin sağladığı olanaklar sayesinde burjuva aile yapısı içinde yaşamını sürdürdüğünden her iki kültür arasında sıkışmıştır (Alver, 2009: 139). Fakat ilginç olan Seçil'in bulunduğu yeri muhakeme edebilme yetisinin halen diri olmasıdır. Zaten Seçil'i ölümü seçmeye iten de delilikle velilik arasındaki bu ince çizgide yaşamasıdır. Emine'ye çevresindeki yaşam biçimlerini tasvir eden Seçil şöyle demektedir (Füruzan, 2012: 129):

> *"Bazılarımız sevişirken doruğa varıp, boşalırlarsa yaşlanacaklarını bile sanıyorlar. Bazılarımız soğukluğun sınırlarını kırmak için küçük kaçamaklar yapıyorlar. (...) Her türlü pisliği, zayıflığı, hasedi dışa açmadan garip bir dayanışmayla sürdürüyoruz. Benim kusurumun savunulması aslında onların kendi ayıplarının savunulmasıdır. Arada oyun dışına çıkıp intihar edenlerimiz bile olabilir. Yine de kimse yaşama biçimini değiştirmeyi düşünmez."*

*Kırk Yedi'liler'*deki Seçil karakteri araştırmamızdaki bir diğer eser olan *Yarın Yarın'*daki Seyda karakteriyle benzerlik göstermektedir. Zira her iki yazarın da burjuva eleştirisi yapmak üzere oluşturdukları karakterlerdir bunlar. Seçil de Seyda gibi öğrenim hayatını yarıda bırakarak burjuva sınıfından biriyle evlenip davet davet gezen, alışverişe sığınan, esasında kendini gerçekleştirememe ve hayata ilişkin bir fikir ve hedef belirleyememe probleminden doğmuş depresif bir karakterdir. Bastırılmış cinsel istekler

sebebiyle kendini bir anda evlenmiş bulan ve bu durumda anne babasını suçlayan Seyda gibi Seçil'in de benzer baskılara dayanamayarak evliliğe sığınması her iki karakterin benzeştiği bir diğer noktadır. Seyda "hiç değilse kocasının parasını ve cinsel gücünü kullanabileceği fikriyle" düştüğü boşlukta çırpınmaya razı olmuşken, Seçil'in boşanmamasında ise yeni bir hayata başlama gücünden yoksun olması etkilidir. *"Duygusuzca bağlı olduğum bu adamı niye bırakayım. Ne iş yaparım, hangi havaya girebilirim. Bu kez daha kesinlikle biliyorum. Yaşamayı, sokaklarda, alanlarda, insanların her türlüsünün görülebileceği yerlerde yaşamayı artık bilmiyorum."* (Füruzan, 2012: 269) şeklindeki ifade Seçil'in boşanmaktan kaçmasının izahıdır. Seyda'nın kırılma noktası başarısız olduğu matematik sınavının ardından Oktay'la evlilik kararı alması olduğu kadar, Seçil'in, mutsuzluğu bir yaşam şekliymişçesine kanıksadığı durumun altında ise Ertegün Üsteğmen'le yaşadığı gönül ilişkisinin açığa çıkmasıyla yarım kalan lise tahsiline devam etmesi için İstanbul'a, anneannesinin yanına gönderilmesi yatmaktadır. Nasıl ki Seyda kocası Oktay'ı şehvet timsali kadın olan Aysel Alsan'dan kıskanmayacak denli ona karşı duyarsızlaşmışsa, Seçil de kocasını İsviçreli hizmetçileri Brigitta ile sevişirken yakaladığında hissettiği aldırmazlık ve umursamazlık kadar bağlıdır kocasına. *"Kocasının evdeki kızla çiftleşmesine karşı koymaksa bunun adı aşk mıydı?"* (Füruzan, 2012: 258) Hayır, sadece bir imzadan kaynağını alan kurumsal bir ilişkiydi aralarındaki.

Bir zamanlar âşık olduğu evli ve iki çocuk babası Ertegün Üsteğmen için annesine kafa tutmuşluğunu unutan ve yıllar sonra *"Ben fırtınalar yüklenecek gibi yetiştirilmedim, engellendim. Beni suçlama."* (Füruzan, 2012: 130) diyen Seçil de Seyda kadar anne babasını suçlamaktadır. Hâlbuki Seçil bir zamanlar idrak eden, düşünen ve tepki geliştiren bir genç kızdır. Erzurum'da okuduğu lise yıllarında sahip olduğu sınıf bilincini annesine karşı kurduğu şu cümlelerde açığa vurmuştur (Füruzan, 2012: 298):

> *"... Sonra hepimiz kardeşiz, insanız diyorsunuz. Hademe Kadir; efendi, babam; bey, Kaymakam; beyefendi, köylü kısmı; köylü kısmı. Biz İstanbulluyuz. Sonra 'Ne mutlu Türk'üm diyene.' Kiraz Türk değil mi?"*

Seçil'in gönül ilişkisini duyan annesinin bir de bu adamın evli ve çocuk sahibi olduğunu öğrenerek çılgına dönmesi Seçil'in hayatındaki dönüm noktasıdır. Kıyasıya bir şiddete maruz kalan Seçil'in kendi olmaktan vazgeçtiği gün o gündür. Annesinin

defalarca Seçil'in saçlarını yolarak *"Yoksa kız değil misin? Yoksa yattın mı o adamla? O zaman ne yaparız! Bu rezaleti nasıl temizleriz! Tam Ankara'ya naklimizi beklerken…"* (Füruzan, 2012: 47) şeklindeki haykırışları Seçil'in hafızasında tazeliğini hep koruyacaktır. Hâlbuki Seçil'le Ertegün Üsteğmen arasında öpüşmekten öte bir cinsel temas olmamıştır. Annesinin cinsel istekleri bastırmayı emreden zihniyeti sebebiyle ikilem yaşayan Seçil bunun bedelini hayatının ilerleyen dönemlerinde iki çocuk sahibi olduğu adama karşı hiçbir vefa, hiçbir kıskançlık duymayarak ödeyecektir. Annesinin bekârete ilişkin bu katı tutumuna yıllar sonra Seçil değil de Emine, *"Sevince, kafayla yürekle sevince vücut niye sakınılsın?"* (Füruzan, 2012: 125) diyerek cevap vermektedir. Seçil, *"Bir kız ne denli saf pak olursa, kocasının karşısında öylesine başı dik olur."* (Füruzan, 2012: 42) diyen öfkeden deliye dönmüş Nüveyre Hanım'a karşı sevgisinin masumiyetini savunmaya çalışacak kadar saftır. *"Hepsi canavar mı erkeklerin? Öyleyse babamla siz nasıl evlendiniz? Üstelik görücülüğü, bura törelerini durmadan yeren de sizsiniz. Peki doğru olan ne? Çok güzelsem ne yapmam gerekecek? Hem alçakgönüllülükten dem vurup hem kibirli mi olacağız?"* (Füruzan, 2012: 43) diyerek o şiddetli tartışma esnasında dahi annesinin çelişkilerini yüzüne vurmaktan kaçınmayacak kadar cesurdur bir zamanlar Seçil. *Ölmeye Yatmak'*taki Aysel, *Yarın Yarın'*daki Seyda ve *Kırk Yedi'liler'*deki Seçil aynı toplumsal değişim ve dönüşüm sürecinde benzer ideolojik öğretilerle hayatları zindan edilmiş kadınlardır. Aysel ve Seyda nispeten şanslıdır, zira bastırılmış cinsel dürtülerinden herhangi bir vicdan azabı duymaksızın kocalarını aldatarak kurtulmayı başarmış ve bu sayede kendilerini ve bilinçlerini özgürlüğe kavuşturmuşlarsa da aynı durum Seçil için geçerli değildir. Seçil, baskıya boyun eğerek kendi varlığına ihanet etmiş ve canına kıyarak ölüme tutsak olmayı seçmiştir. Artık *"gülünç bulduğu şeylerle dolu her günkü gibi bir sabahın başlamasına"* bir daha izin vermeyecektir (Füruzan, 2012: 268).

Romanda dikkati çeken bir diğer husus da bastırılmış cinselliğin, burjuvaya gelin olmuş zayıf bir karakterin mutsuz hayatının müsebbibi olarak gösterilmesine rağmen yine aynı zihniyetin öğretileriyle yetiştirilen, fakat ilerleyen yıllarda bir devrimciye dönüşen Emine'de herhangi bir psikolojik probleme, yalnızlığa yahut umutsuzluğa sebep olmamış olmasıdır. Yazarın burada vurguladığı, kendi istediği hayatı yaşayamayan Seçil'i edilgenleştiren bastırılmış duygu ve arzuların, Emine'nin güçlü karakterinde asi ve iradî bir surete bürünmüş olmasıdır. Diğer yandan, Emine'nin

"cemiyetimizin bir genç kızda en değerli saydığı şeyi" (Füruzan, 2012: 98) evlilik gibi herhangi kurumsal bir bağ olmamasına rağmen Haydar'a verirken hissettiği şey "duygudaşlık" olarak tanımlanmaktadır. Burada ilginç olan "yoldaş" olan gençlerin "duygudaş" olduklarına atıfta bulunurken kullanılan kelime seçimidir. Adeta ideoloji ile cinsel arzunun, görev ve hissiyat arasında kalmış olduğu hissi verilmektedir. Emine'nin zihninden, sorgusu esnasında kendisini "orospu" olarak niteleyen ve "hiçbirisi kız değil bunların" iddiasında bulunan adamın sözlerine mukabil şu düşünceler geçmektedir (Füruzan, 2012: 279):

> *"Bu kız değil sözü beni incitiyor Haydar. Bizim ilk gecemizin arınmışlığını, çocukça acemiliğini, tepen coşkusunu, sular gibi taşan mutluluğunu kaç kişi yaşadı bu güzelim dünyada Haydar? Hep onları düşünüp direneceğim. Bizim duygudaşlığımızı kim yaşadı Haydar?"*

Hatta bu devrim ruhunun heyecanıyla "yoldaş"lığın "duygudaş"lığa dönüşmüşlüğünde yazar bir adım daha ileri giderek cinsel hazzı "eksiksiz mutluluk" olarak açıklamaktan kaçınmaktadır. Nitekim Emine ve Haydar'ın hapishanedeki arkadaşları o an bile akıllarında ve vicdanlarındadır. Füruzan bu durumu açtığı bir parantezle şöyle anlatmaktadır (Füruzan, 2012: 462):

> *"İlk şaşırtıcı ağız ağza değişten sonrası karşı konulmaz bedensel bütünleşmeye çekmişti onları. Koca, yoğun bir istek, titreten bir haz, coşkulu bir sevecenlik, incelik, kardeşlik denemeyeceği için aydınlık bir hoşnutluk, eksiksiz mutluluk denemeyeceği için (çünkü kıstırılmış, acıya çekilmiş arkadaşları unutulamıyordu) koruma filizlenip gürleniyordu."*

Bir zamanlar cinsellik için *"güzel olamazdı, öylesine sinsice gizlenip ayıplanıyordu ki"* (Füruzan, 2012: 67) diye düşünen Emine üzerinden geleneksel değer yargılarını eleştiren Füruzan'ın haklı tenkiti, yukarıda yer verilen örneklerde görüldüğü şekliyle insani bir his olan sevişme eylemine ideolojinin perdedar olması münasebetiyle yeterli derecede etkili olamamaktadır. Hâlbuki *"arzularını örtmeyi, vermeyi, beklemeyi kendinden önceki kadınlardan öğrenen"* (Füruzan, 2012: 237) kadınlarımızın devrimci bir ideoloji ekseninde gerçek özgürlüğe kavuşturulmuş olmaları daha olağan bir akış olabilirdi. Yazar burada devrimcilik ruhunun her şart ve zamanda dahi başkaları için

yaşamak fikrinden beslendiğini ima etmeye çalışmışsa da bu gaye abartılı bir ideolojik yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Dahası Sosyalist feminist kuramın kadının cinsel özgürlüğüne ilişkin tutumuyla uyuşmamaktadır. Zira "canı istediği zaman, istediği sayıda, istediği erkekten çocuk doğurarak" Türk kültüründeki sınırlayıcı normları aşarak kurtuluşa erme (Çaha, 2010: 216) iddiasındaki bir öğretinin ferdinin cinsel yaşamına bile devrim sorumluluğu yüklemek ne denli uyumludur?

*Kırk Yedi'liler'*de dikkati çeken bir diğer durum da yazarın ısrarla ve bilinçli bir şekilde Öz Türkçe kelimeler kullanarak kurduğu devrik cümlelerdir. *Kırk Yedi'liler'*in 1975'te Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'ne layık görüldüğü daha önce belirtilmişti. Yazarın kullandığı "şavkıyan, tanıtlayan, ulanan, dönenme, devinim, erinç, sayrıklık, müstantik" gibi kelimeler günümüz edebiyat diline biraz uzak düşmekle beraber Füruzan'ın sayfalarca eleştirisini yaptığı Kemalist ideolojinin bir devrimini kanıksayarak icra etmesini göstermesi açısından manidardır. Türkçe'de İslam medeniyeti etkisi taşıyan kelimelerin "Avrupalılaşma" yolunda tedavülden kaldırılmasını amaçlayan bu değiştirme ve dönüştürme hareketine yazarın destek vermesi, Sosyalist ve Kemalist ideolojinin ortak bir hedef taşıdığını göstermesi açısından önemlidir. Bu tutumun da kitabın ödül almasında etkili olduğu düşünülebilir.

Emine, sorgu odasında geçirdiği ayların kendi üzerinde bıraktığı sindirilmişlikten ve tiksintiden salıverildikten sonra Haydar'ın ağabeyi Kurban'ın kendisini ziyaretiyle kurtulur. Yazarın roman boyunca idealize ettiği Anadolu insanı bir kez daha doğal, samimi ve karşılıksız verme gücü sayesinde bir kadının hayat seyrini değiştirmiştir. Emine'nin yeniden kendinde devrimci ruh gücünü bulmasında bu ziyaret o denli önemlidir ki aynı gece ablasının intihar ettiği haberini almasına rağmen ertesi gün ablasının cenazesine gitmek yerine Almanya'ya işçi olarak gidecek Kurban ağabeyi uğurlamaya havaalanına gitmeye karar verir. Asıl sürprizi romanın sonuna saklayan yazar, bir zamanlar istediğini elde edememiş, sevdası öfkeye ve hınca dönüşmüş biri olarak Ertegün Üsteğmen'in Emine'ye aylarca işkence eden sorgu timinin başındaki adam olduğunu açığa vurarak okuru şaşırtır. Canavarca hislerle eziyet eden bu adamı, mazide kalan çaresizliğinin zaman içinde bir psikopata dönüştürdüğünü vurgulayan yazarın romanın sonunda giderayak, bir anlamda darbecilerin de kendi iradeleri dışında gelişmiş olayların birer kurbanı olduğuna dikkat çekmesi ve bu şekilde egemen güçlere hümanist bir tutumla yaklaşması göze batmaktadır.

Kırk Yedi'li'ler kayıp bir neslin işkence odaları, hapishaneler ve idam sehpaları etrafında fikirlerinin ve ülkülerinin bedelini ödeyerek toplum hafızasına kazıldığı bir dönemin romanıdır. Füruzan, ideolojik tarafgirlik yaparak devrimci gençleri eleştirmeksizin idealize etse ve "faşistler"i, Sosyalist öğretinin evrensel insan sevgisi tanımından nasiplendirmese de devrimci gençlerin masumiyetine ve kararlılığına vurgu yapmadaki başarısı inkâr edilemez. Yazarın mekânsal öğeleri kurgulamadaki ustalığı, Anadolu insanına ilişkin detaylı yüz ve kıyafet tasvirleri ve yer yer türkülerin hafızalardaki gücünden istifade etmiş olması bu başarıyı göstermede dikkati çeken faktörlerdir. Elbette ki her sanat eseri kendi içinde bazı paradokslar barındırabilir, bunda etkili olan eserin ona şekil veren sanatçının çelişkilerinden besleniyor olmasıdır. *Kırk Yedi'li'ler'*in başarısızlığı toplumun bazı kesimlerini eleştirmeksizin idealize etmesinden; dönemin değişim ve dönüşümünü ustalıkla tasvir etmesine rağmen okura muhakeme alanı bırakmamasından kaynaklanmaktadır. Cemil Meriç bu tespite istinaden *Kırk Yedi'liler* için şöyle demektedir (Meriç, 1975: 8):

> *"(...)Bu bir roman değil, 650 sayfalık bir kâbus. Arada bir insanca pırıltılar, Erzurumdan bir iki kartpostal, birkaç sevimli çehre. Sonra işkence, işkence, işkence.. Gerekçesi olmayan bir ithamname bu. Cellâtlar korkunç, kurbanlar deli. 47'liler sayıklar gibi konuşuyorlar. Ne söylediklerini anlayamıyoruz. Karşılarında da habis ve kıyıcı hayaletler. Kitap inandırmıyor, isyan ettiriyor. Her adımda bir bataklığa gömülüyorsunuz. Ve içinizden korkunç şüpheler geçiyor: tımarhanede miyim? Bir roman değil, bir kabus. Yazar uçurumu derinleştiriyor, insanla insan arasındaki uçurumu. Oysa 47'lileri daha çok sevdirebilirdi bize. Nesiller arasında bir diyalog zemini hazırlayabilirdi.(...)"*

Diğer yandan *Kırk Yedi'liler*'in "Çocuklar masumdu" gibisine konan ideolojik bir meşruiyet endişesi taşıdığını ifade eden Belge, söz konusu eseri, "akıl merkezi" olan Haydar'ın buram buram hümanizm kokan konuşmalarından hareketle Marksist bir yaklaşımı dışarı iterek ilerici-ahlakî sorunsalla yazılmış bir roman olarak tarif etmektedir (Belge, 2012: 127-130).

Füruzan, resmi bir ideoloji olan Kemalizm'in karşısına dikilen Sosyalizm'in sebep olduğu süreci; ülkücü, elitist, Kemalist bir kadın tipi olan Nüveyre Hanım'dan hareketle devrimci, asi bir üniversite öğrencisi olan Emine'nin şahsında dönem kadının değişim

ve dönüşümü başarıyla yansıtmıştır. Yazar, kuşak çatışmasından hareketle zamanın ve fikirlerin, değişim ve dönüşümü belirleyen asli unsurlar olduğuna dikkat çekmektedir. Diğer yandan, Nüveyre Hanım'ın, Seçil'in eşinin maddi imkânları ve nüfuzu sayesindeki sınıf atlama çabası, Kemalist küçük burjuva aile tipinin, değişen ve gelişen dünya düzeninde egemen güçlere, dahası sosyetenin arasına katılma; bu sayede sosyal statü kazanma arzu ve heveslerini gerçekleştirme hırslarını göstermesi açısından yazarın psikolojik ve sosyolojik bağlamdaki önemli bir kurgusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat ne yazık ki devrimci gençlerin eleştirilmeksizin idealize edilmesi, silah kullanmadıklarının ifade edilmesi, kullandılarsa da bunun ardında meşru ve haklı gerekçeler olduğunun iddia edilmesi; Anadolu insanının göze batan ölçüde yüceltilip köylerin sefaleti anlatıldığı kadar işçi sınıfına ilişkin sorunların ele alınmaması; Kemalist ideolojide kadının edilgenleştirildiğine, hatta cinsiyetsizleştirildiğine vurgu yapıldığı kadar ataerkil düzendeki kadın algısına yönelik sorunların hiç dile getirilmemesi ve dahası burjuva kadınının kendine yabancılaşmasının vurgulandığı kadar orta sınıf kentli kadının problemlerine hemen hemen hiç değinilmemesi gibi tutumlar dönemin tarihsel gerçekliğini yansıtmaya yetmediği kadar dönemin bazı sosyolojik olgularının romanda kendine yer bulamamasına sebep olmuştur. Nüveyre Hanım ve bir ara karakter olan İclal Öğretmen üzerinden Kemalist ideolojinin kadını edilgenleştirmesine, cinselliği bastırmışlığına ve bunun ileride yarattığı düş kırıklıklarına dramatik bir üslupla dikkat çeken Füruzan da Adalet Ağaoğlu gibi kırsaldaki kadının "ikincil konumu"nu görmezden gelmiş, dahası duyarlılık göstermenin aksine ataerkil düzende kadına "paşa hanım" şeklindeki hitaplarla değer verildiğini anlatarak bir anlamda okurun esas sosyolojik gerçekleri görmesine engel olmuştur. Bir erkek unvanından hareketle kadına kıymet atfedilmiş olmasının aynı zamanda toplumsal cinsiyet ayrımcılığı olduğunu görmezden gelen yazarın, diğer yandan masallardaki utkuların ancak erkek giyimiyle elde edilerek cinsiyet ayrımı yapılmasına dikkat çekmesi de çelişkili bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Füruzan, her ne kadar kitabın çeşitli yerlerine dağılmış kadının toplum içindeki konumuna vurgu yapan didaktik tespitlerine feminist bir eda kazandırmaya çalışmışsa da kitabın genelinde görülen kadın sorununa ilişkin duyarlılığının devrimcileri yüceltme çabası içinde kaybolmuş olduğudur.

2.3. 70'lere "İçeri"den Bir Bakış: *ŞAFAK* (1975)

1936 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Sevgi Soysal, aslen Selanikli bir mimar ve bir bürokrat olan babayla Alman bir annenin altı çocuğundan üçüncüsüdür. Babası her ne kadar Cumhuriyet Dönemi'nin önemli bürokratlarından biri idiyse de politikayla ilgilenmemiştir ve bu sebeple Soysal, politik olmayan bir aile ortamında büyümüştür. Kişiliğinin şekillenmesinde annesinin önemli bir rolü bulunmaktadır. Annesi, yazarın yaşamı boyunca sığındığı, yardım istediği etkili bir kişiliktir (Yüce, 2007: 410-1). Sevgi Soysal kırk yıllık hayatına üç evlilik ve üç evlat sığdırmış, ayrıca Göttingen Üniversitesi'nde almış olduğu arkeoloji ve tiyatro eğitiminin ardından Türkiye'de çeşitli sanat ve kültür faaliyetlerinde de aktif olarak yer almıştır. Birey olmanın yalnızlığının anlatıldığı ilk eserleri, 12 Mart sürecinin ardından yerini toplumsal kaygıların vurgulandığı kitaplara bırakmıştır. Zira 12 Mart döneminde komünizm propagandası yaptığı iddiasıyla Mamak Cezaevi'ndeki bir yıllık tutukluluğunun ardından iki buçuk aylığına Adana'ya sürgüne gönderilmiş olan Sevgi Soysal, hayatı üzerinden ödediği bu bedeli kitaplarına yansıtmıştır. Hâlbuki yazar, kendisi hakkında detaylı bir çalışma yapmış olan Yüce'nin ifadesiyle *"bilimsel sosyalizme inanmaktadır ve hiçbir zaman terörün yanında yer almamıştır"*. Dahası hiçbir siyasi örgütün elamanı değildir ve hiçbir siyasi eyleme katılmamıştır (Yüce, 2007: 413). Hatta bir defasında devrimci gençlerin geride bıraktıkları ailelerine yardım amaçlı organize edilen bir eyleme katılacağını söyleyen Sevgi Soysal hakkında yakın arkadaşı Atilla İlhan şöyle demektedir: *"bu eylem içinde çok Fransız kalmakta, hayata bakış açısı ve yetişme koşulları itibariyle alafrangadır"*. Bu sebeple İlhan, Sevgi Soysal'a şu şekilde bir dost tavsiyesinde bulunur: *"Heyecanla yapılmış zorunlu solculuk hareketlerini desteklemeye çalışıyorsun. Bunların bir kısmı provokasyon hareketleri, yeni bir darbe hazırlanıyor; bunun tertipleri, dikkatli ol!"* (Doğan, 2003: 204).

1970'li yıllarda Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür ve Füruzan'la beraber etkin kalemlerden biri olarak kabul edilen Sevgi Soysal, kendine özgü davranışları ve yaşantısıyla çevresinde renkli bir kişilik olarak tanımlanmaktadır. Özellikle Çağdaş Alman Edebiyatı'nı yakından takip eden Soysal, yeni roman anlayışından hareketle eserlerinde farklı anlatım teknikleri denemiştir. Yazar için "bireyci" olmak değil, "birey" olmak önemlidir, zira "birey" bağımlı olmayan, bilakis özgür olandır (Yüce, 2007: 410-1). Devrik cümlelerle konuşma dilini yakalamaya çalışmış olan yazarın sade

ve duru bir üslubu vardır. Çok yönlü kişiliği, hikâyelerden romana, tiyatro oyunlarına değin geniş bir yelpazede eserler vermesini sağlamış olan Soysal'ın *Tutkulu Perçem*'le başlayan yazarlık serüveni -henüz kırk yaşındayken- *Hoş Geldin Ölüm*'le son bulmuştur. Yazarın bütün çalışmalarında "kadının özgürlüğü" temasını yalnızca cinsel özgürlük olarak değil, "sosyal, ekonomik ve zihinsel bir bağımsızlığı kazanmış kadının özgürlüğü" olarak algıladığını ve bunu özellikle vurguladığını belirten Yüce'ye göre yazar, aynı zamanda kadın özgürlüğüne popülist ve gösterişçi bir yaklaşımla katılan kadınları da şiddetle eleştirmektedir (Yüce, 2007: 413). Anneliğin büyük bir sorumluluk gerektirdiğini bilen Sevgi Soysal, kendisini "feminizmin savunucusu" olarak tanımlamamaktadır (Yüce, 2007: 415). Ayrıca yazarın, 12 Mart dönemindeki tutukluluğu esnasında cezaevinde beraber kaldığı Türkiye İşçi Partisi Genel Başkanı Behice Boran'ın kişiliğinden ve bilgi birikiminden etkilendiği ve ona "Hocam" diye hitap ettiği bilinmektedir (Yüce, 2007: 413). Sevgi Soysal'ın hayatında ilgi çeken bir diğer detay da Adalet Ağaoğlu'nun yakın "dost"u olmasıdır (Doğan, 2003: 76).

Şu durum dikkate değerdir ki Soysal, iki kızının babası olan Anayasa Profesörü Mümtaz Soysal'la evlenmesinden üç hafta sonra tutuklanmış, bir yıllık tutukluluğunun ardından 1973'te kızı Defne'yi, 1975'te ise kızı Funda'yı dünyaya getirmiş (ilk eşi Özdemir Nutku'dan da bir oğlu bulunmaktadır) ve 1976'da yakalandığı göğüs kanseri sebebiyle 40 yaşında hayata veda etmiştir. Araştırmamıza konu olan *Şafak* isimli eseri, 12 Mart döneminin Sevgi Soysal'da oluşturduğu psikolojik reaksiyonun önemli bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan bu eserin kurgusu ve yazımına ilişkin Atilla İlhan'ın yazara önemli telkinleri olduğu bilinmektedir (Yüce, 2007: 414).

Verdiği bir röportajda kendi üzerinde derin izler bırakan 12 Mart sürecinden intikamını çocuk yaparak aldığını ifade etmiş[2] olan Sevgi Soysal'ın söz konusu bu kadınsı tepkisi, güçlü reaksiyoner tavrı *Şafak*'ta kurguladığı karakterlerde ümidini yitirmemiş, bunalımlarını aşmaya çalışan kimlikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim *Şafak*, yığınla otobiyografik öğeler taşıyan bir romandır. Romanın iki başkahramanından biri olan Oya, fizikî özellikleri dahi yazara çok benzeyen uzun boylu, sarışın bir kadındır ve yazılarında Sosyalizm propagandası yaptığı gerekçesiyle

[2] Annesi öldüğünde henüz bir buçuk yaşında bebek olan kızı Funda Soysal'la yapılmış bir röportajdan alınmıştır.

bir yıl cezaevinde tutuklu kalmış ve ardından Adana'ya sürgüne gönderilmiştir… Tıpkı Sevgi Soysal gibi.

"Türk toplumunun değişim sürecinde kadının 'birey' olabilmesi yönünde uğraş veren" (Yüce, 2007: 416) yazarın, yapısı ve kurgusu itibarıyla en başarılı yapıtları arasında gösterilen romanı olan *Şafak,* toplumun farklı kesimlerinden bir araya getirdiği kadın tipleri üzerinden sistemi eleştirirken cehaletin kadını ne denli nesneleştirdiğini, geleneğin içinde kadının kimliğini kaybettiğini, kırsaldan kente göç etmiş kadının kapitalist düzende özgürleştiği zannıyla bambaşka bir sömürüye itildiğini ve 12 Mart sürecinde toplumda "kadın" olmaya paralel olarak bir de "devrimci" olmanın sebep olduğu katmerleşmiş suçluluğu ortaya koyarak eleştirmesi münasebetiyle sosyolojik bir araştırma için önem taşımaktadır. Yazar bunu yaparken ortaya koyduğu çelişkiler ve bireysel çıkmazlar arasında okuru özgür bırakmakta, kendi yargılarını idealize etmeden aktarmaktadır. Nitekim Murat Belge'nin 12 Mart romancılarının -fiziksel konumdan öte- konuları ele alış şekilleri itibariyle sorunun "içinde" ya da "dışında" olduklarını ileri sürdüğü fikrine (Belge, 2012: 116) binaen denilebilir ki Sevgi Soysal, *Şafak'*ta sorunun "içinde" bir yazardır. Zira Belge'ye göre olayı "dışarıdan" yazacak olan romancı, devrimcileri yüceltme yoluna giderken "içeriden" bakan kişi ise yıkıcı olmayan, bilakis istikbale yönelik yapıcı nitelikler taşıyan eleştiriler yapmaktadır (Belge, 2012: 118). Soysal'ın eleştirileri de bu mahiyettedir. Hatta denilebilir ki romanın isminin "şafak" olması dahi yapıcı eleştirilerden kaynaklı bir umudun tezahürüdür.

Semih Gümüş, *Şafak*'ın en önemli yanlarından birinin, dönemin tipikleştirme, yalınkat söylemlere düşme yanlışlarından tümüyle uzak kalması olduğunu belirtmekte ve şöyle demektedir (Gümüş, 2013: 116): *"Üstelik düpedüz tipik kişiler üretmiş bir dönemi, tipik kişiler olmadan anlatmaya çalışması Sevgi Soysal'ın olgunluğunu gösterir."* Dahası yazar *Şafak'*ta, "merkezî karakterler" in şahsında *"somut ve maddi bir bağlamın içerisinde kişilerin burjuva benliğinden vazgeçip daha hakiki ve toplumcu bir öznelliğe yönelmelerinin imkânlarını ve sancılarını sunmaktadır."* (Altuğ, 2013: 159).

Sevgi Soysal Kürtler'den, Çingeneler'den, Aleviler'den derlediği toplumun farklı kesim ve sınıflarını, küçük burjuvadan devşirme bir devrimci olan Oya'nın gözünden bir araya getirerek bir devrim muhasebesi yapmaktadır. *Şafak'*ı, incelediğimiz kitaplardan ayıran önemli hususlardan birisi sınıf ideolojisinin ötesine geçip söz konusu

kesimlerin etnik ve kültürel farklılıklarına vurgu yapması ve 90'larda ortaya çıkacak olan "kimlik siyaseti"nin habercisi olmasıdır.[3] Nitekim ulus-devletin kabullenmek ve içselleştirmek yerine çoğunlukla bastırdığı farklı topluluklar bir zaman sonra hak ve saygı talepleriyle ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla sınıf ideolojisinin toplumdaki farklılıkları açıklamaya yeten bir işleve sahip olmadığı görülmüştür. Oya'nın sözde "halkım" dediği ülke kadınlarını gözlemekten ziyade onları tanımak, hatta onlarla bir arada yaşamak zorunda kaldığı cezaevi sürecinde, devrim idealizminin sözün ötesine geçip de somut bir realizme dönüştüğünü fark ettiği ve kendi samimiyetini sınadığı sayfalar söz konusu eleştirel yaklaşımı yansıtması itibariyle önemlidir. Sorgu esnasında Oya'nın, yer yer ortaya çıkan burjuva reflekslerini izah etmeye kalkıştığını, hatta namusunu savunmaya çalışan bir kadın gibi davrandığını fark edişini anlatan satırlar devrimci bir kadının ideolojik öğretileriyle çatıştığını samimiyetle göstermesi açısından dikkat çekmektedir. *Şafak*, sürgüne gönderildiği Adana'da çok da samimi olmadığı bir tanıdığının, avukat Hüseyin'in, akşam yemeği teklifini kabul etmesi ve zaten kendisini takipte olan polislerin o evi basarak kendisini ve birkaç kişiyi karakola götürmeleriyle başlayan; Oya'nın "flashback" yöntemiyle belleğine sığınması ekseninde cereyan eden anıları konu edinen; esasında tek bir günü anlatan bir romandır. Sınıfsal farklılıklardan geleneğin baskıcılığına ve dayatmalarına, kadının gerek ataerkil düzende ve gerek kapitalist sistemde kullanılmışlığına, edilgenleştirildiğine farklı kültür ve etnik gruplar etrafında dikkat çekilirken "eski" Oya (burjuva) ile "yeni" Oya (devrimci) arasındaki çatışma aktarılır. Roman boyunca kendisiyle hesaplaşan Oya, en başında nedensizce gözaltına alındığı gibi gecenin sabahında izahsız şekilde salıverilir. Kısacası *Şafak*, söz konusu dönemde vuku bulan toplumsal değişim ve dönüşüm sürecinin etkili bir ifadesi olması nedeniyle çalışmamıza kaynak teşkil etmektedir.

Şafak sadece bir günlük zaman dilimini konu alsa da tıpkı *Kırk Yedili'ler*'deki Emine gibi Oya'nın da sorgu esnasında hatıralara sığınması romandaki olay döngüsünü hareketlendirmektedir. **"Baskın"**, **"Sorgu"** ve **"Şafak"** isimli bölümlerden oluşan romanın iki ana karakterinden birisi olan Oya, küçük burjuvadan köklerini almış bir

[3] Şunu ifade etmekte yarar var ki Füruzan *Kırk Yedi'liler*'de Erzurum'daki Kürtler'den kısaca bahsetmiştir. Askeri birliğin şehirdeki yoksullara yemek dağıttığı tabloyu Steinbeck'in *Gazap Üzümleri'*ni çağrıştıran dramatik bir üslupla aktaran yazar, Türkçe bilmeyen ve Kürtçe konuşan bir çocuktan bahsederek (sy.288) etnik farklılığa kıyısından dokunmuş, fakat bunu Soysal'ın yaptığı gibi sınıf ideolojisinin ötesine geçerek etnik kimlik farklılığı olarak ele almamıştır.

"devrimci" olarak karşımıza çıkmakla birlikte, "kadın devrimci" olmanın dezavantajlarını da yaşayan bir karakterdir. **"Baskın"** bölümünde öne çıkan "ben" merkezli kişiliğini **"Sorgu"** başlığındaki süreçte canlandırdığı hapishane hatıralarındaki kadın tiplerinin dertleriyle harmanlayıp "biz" olma fikrine dönüştüren Oya, son bölüm olan **"Şafak"**ta ise özgürlüğüne kavuşmaktadır. Moran'ın ifadesiyle Soysal, romanda biri "iç", biri de "dış" çatışma olmak üzere iki ayrı temayı ele almaktadır. Dış çatışma devrimcilerle egemen güçler arasındayken, iç çatışma da ana kahramanların küçük burjuva kimlikleriyle devrimci kimlikleri arasındaki arasındadır (Moran, 2012: 20).

Romanda dikkati çeken en önemli yaklaşımlardan biri de döneme damgasını vurmuş işkence eyleminin ajite edilmeksizin soğuk ama can yakıcı bir gerçeklikle ele alınmış olmasıdır. Sevgi Soysal, 12 Mart sürecine denk düşen tutukluluğunu İsveç Televizyonu'na verdiği bir demeçte şöyle anlatmaktadır (Birand, vd. 2007: 281): *"Benim için bir tecrübeydi. Yazıyorum, bundan da memnunum. Çok şey gördüm. Bize adi mahkûm ya da siyasi mahkûm muamelesi yapılmadı. Bize savaş tutsağı muamelesi yapıldı ve bu bize zaman zaman söylendi de… Yani devlet düşmanı olmakla suçlandık. Hala hayatta olduğumuza sevinmeliydik ya da bize yiyecek bir şey verdiklerine, insan muamelesi gördüğümüze dua etmeliydik. İkincisi, asker gibi davranmak zorundaydık ve bu bir sivil olarak biz kadınlar için dayanılmaz bir durumdu."* Deneyimleri ışığında söz konusu dönemin sorgu tekniklerini ve şiddetle beraber yapılan psikolojik baskıyı da *Şafak'*ta ustaca işlemiş olan Sevgi Soysal durumu nesnel bir perspektifle okura sunmaktadır. Sık sık polis müdürü Zekâi Bey'in ağzından vatanı satmakla suçlanan Oya gibilerin "tahtakuruları" gibi (Soysal, 2012: 87) ezilmeye mahkum yaratıklar olarak algılandığı ifade edilmektedir. Yine başka bir örnekte *"Hayatımdan sorumlusunuz."* diyen Oya'ya Zekâi Bey'in cevabı *"Namuslu vatandaşlara karşı sorumluyuz biz. Vatan hainlerinden değil."* şeklindedir (Soysal, 2012: 86) ki zaten bu sorumluluk(!) anlayışı sebebiyle 12 Mart sürecinde onlarca insan hayatını kaybetmiş, yüzlercesi akıl almaz işkencelere maruz kalmıştır. Oya, işkenceye bizzat uğramamış, fakat gözlemlediği tipler itibarıyla işkencenin sebep olduğu sonuçlara şahit olmuş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu demek değildir ki Oya, gözaltı esnasında medeni ölçütlerde hak ve hukukuna saygı gösterilerek sorgulanmıştır. Sorgulanırken yediği tokatlar, başının duvara çarpılması ve gördüğü psikolojik baskı döneme damgasını vuran ağır işkence

yöntemlerinin yanında hafif kalsa da Oya'nın şiddet gördüğü gerçeğini değiştirmemektedir.

Roman, Oya'nın sürüldüğü Adana'da adliye koridorunda tanıştığı Avukat Hüseyin'in bir akşam yemeği davetine uyarak gittiği bir işçi evine baskın yapılmasıyla başlar. Oya, Ankara Cezaevi'ndeki tutukluluğunun ardından Adana'daki sürgün günlerini kaldığı otel odasında tamamlamaya çalışan evli ve bir çocuk sahibi bir yazardır. Anadolu insanının gönlü gibi sofrasını da tüm misafirperverliğince açtığı sıradan bir akşam yemeğine dönem polisinin hafiyelik sevdası sebebiyle farklı anlamlar yüklemesine binaen basılan evde Oya, aslında iliştiği divanın bir köşesinde sessizce etrafını gözlemleyerek oturmaktadır. Bu yemeğin ne ideolojik bir amacı vardır, ne de ileriye dönük en ufak bir eylem hazırlığı planlaması söz konusudur. Kendini koyduğu merkezden etrafını izleyen ve iç monolog tekniğiyle konuşturulan Oya sade, yalın bir devrimcidir. Kapının kırılarak açılması ve polislerin içeriye girmesi anına değin Oya'nın bulunduğu ortama ilişkin yaşadığı yabancılaşma dolaylı şekilde yalnızlığı üzerinden anlatılmaktadır. Oya, çoluk çocuk kaynayan o evde bir yığın erkek arasında sofraya oturan tek kadındır. Evin diğer kadınları hizmet etmekle meşguldür. Yazar, sabahtan beri hazırlık yapan, yöresel ve zahmetli bir yemek olan "bumbar"ı gururla sofraya koyan evin kadınları Ziynet ve Gülşah'ın sofraya oturmamasından hareketle Oya'nın yemekteki diğer erkeklerle aynı kategoriye sokulduğu intibası uyandırarak Oya tipindeki kadınların ataerkil düzenin hâkim olduğu kapalı toplum yapılarında kadın olmaktan uzak bir algıyla değerlendirildiğine dikkat çekmektedir. Yazar bunu şu satırlarla ifade etmektedir (Soysal, 2012: 35):

"Sofranın tek kadını olması, Gülşah'la Ziynet'in sofraya oturmayıp hizmet etmeleri sıkıyor, böylece somutlaşan ayrıcalıktan utanıyordu."

Buradaki durum "ayrıcalık" olarak betimlenmişse de esasında bir "ötekileştirme" halidir. Zira Ziynet ve Gülşah, Oya'yı merkeze alarak sadece ona hizmet etmemektedirler. Bir vazife bilinciyle erkeklere yönelik icra ettikleri hizmet eylemi kapsamına Oya'yı da alarak onu kendileri gibi görmediklerini göstermektedirler. Nitekim kapalı toplum yapısının hâkim olduğu coğrafyalarda genç kadınlar ailenin bir ferdi de olsalar aile büyükleri ya da yabancı kimseler olduğunda sofraya oturmaz, kadın misafirleri varsa onları ya başka odada yahut da mutfakta ağırlarlar. Sevgi Soysal'ın bu

ayrıntıyı gözden kaçırdığı düşünülmemekle birlikte Oya'nın durumunu "ayrıcalık" olarak ifade ederek kahramanın söz konusu ortama ilişkin yaşadığı yabancılaşmaya atıfta bulunduğu düşünülebilir. Oya "ötekileştirilmiş" olmasını "ayrıcalıklı" hale getirilmiş olmasını düşünecek denli savunduğu ideolojinin hedef kitlesi olan kesimin yaşam alışkanlıklarına uzaktır ve halen daha kendisine "ayrıcalık" gösterildiği zannı münasebetiyle köklerini aldığı burjuva elitizminin izlerini taşımaktadır. Devam eden paragrafta Oya, Ziynet ve Gülşah'ın hizmet eden konumda olmalarını kabullenmiş olmalarını feminist bir refleksle şaşkınlıkla karşılasa da kırsal kesim kadını tarafından Oya'ya erkeklerle eş değer bir muamele gösterilmesinin ardındaki algıyı yazar şöyle anlatmaktadır (Soysal, 2012: 35):

"Hele Ziynet'le Gülşah'ın bunu doğal karşılamaları! ***Başka, kendilerine benzemeyen bir şey Oya.*** *Hoş karşılıyorlar, bunun üstünde bile durmuyorlar."*

İlerleyen sayfalarda Sevgi Soysal, bu duruma biraz daha netlik kazandırmakta ve bu kez romandaki "ayrıcalık" durumu "üstünlük" olarak anlatılmaktadır. Bu "üstünlük" betimlemesi şunu çağrıştırmaktadır: ataerkil düzen, erkek egemen düzendir ve erkeğin üstünlüğü bu yapının en bariz, en değiştirilemez kuralıdır. Oya, onlarla aynı sofraya oturtularak "erkeklerin üstünlüğü"ne eriştirilmiştir. Şu satırlar Ziynet ve Gülşah'ın zihnindeki Oya benzeri kadınlara yönelik algıyı daha gerçeğe uygun yansıtması itibariyle önemlidir (Soysal, 2012: 51):

> *"Ziynet de Gülşah da Oya'nın başkalığını baştan kabullenmişler, bilinçsizce onu kendilerinden ayrı,* ***hatta üstün biri saymışlardı****. Oya hoşlanmıyor bundan, ama bunun kolay değişmeyecek bir gerçek olduğunu biliyor."*

Burada yazarın "Ziynet" ve "Oya" isimlerini seçmesinin üzerinde durulması gerekmektedir. Yazarın isimler etrafında sembolik algılar oluşturduğu aşikârdır. Şöyle ki Ziynet, eskinin, geleneğin sembolü olduğu kadar değeri kendinden menkul bir şey'dir. Oya, ise yeninin, modern olanın ve işlenerek değer kazandırılmış bir şey'dir. Ziynet gibiler, kendilerinin farkında olmadıkları sürece sadece "ziynet" ifade eden birer meta olarak kalacakken, Oya gibiler kendilerini gerçekleştirerek değerlerini gösterecek ve kendi varlıklarını ortaya koyarak özgürleşeceklerdir.

Diğer yandan işçi ailesinin reisi olan Ali'nin nazarında -her ne kadar konuk olduğu için baş üstünde tutsa da- Oya'nın *"ne kadın, ne erkek, yalnızca Hüseyin'in uzantısı"* (Soysal, 2012: 51) olduğu şeklindeki tasavvuru ekseninde Oya tipli kadınların gelenekçi toplum yapısında "cinsiyetsiz"leştirilmesine ve "kimliksiz"leştirilmesine dikkat çekilmesi manidardır. Bu durum günümüzde de varlığını sürdüren bir bakış açısının ve bir kadın sorunun ifadesidir aslında. Zira kaç-göç anlayışına riayet etmeksizin erkeklerle aynı ortamda bulunmaktan rahatsız olmayan kadınların -hele bir de başları örtülü değilse-, gelenekçi toplumlarda benzer şekilde muamele gördüğü bilinen bir gerçektir. Şüphesiz ki bunu belirleyen durum toplumsal cinsiyet algısıdır. Nitekim bir toplumda kadının ve erkeğin özel ve kamusal alanda nerede ve nasıl duracağını, toplumsal hayata ne denli katılacağını ve nasıl temsil edileceğini belirleyen faktör budur (Ökten, 2009: 302). Bu bağlamda geleneksel toplumlarda kadının -akraba olmayan- yabancı erkeklerin bulunduğu bir ortamda bulunması yadırganmaktadır. Kaldı ki *"büyük oranda eve/özel alana yönlendirilmiş kadınlar için, 'evden çıkış'ın dahi kocanın ya da babanın iznine bağlı olduğunun görüldüğü"* (Ökten, 2009: 308) bu tip geleneksel yapılarda kadının erkeklerin yoğun olduğu bir ortamda bulunması hoş karşılanan bir durum değildir. Dahası geleneksel toplumlarda kadının kamusal alanda fazla görünür olması onun toplum nazarında "erkek gibi kadın" şeklinde tanımlanmasına sebep olmaktadır. Erkeklerin olduğu ortama giren kadının akıp giden sohbet süresince ortamda kendisiyle herhangi bir iletişim kurulmaksızın yok sayılması, sohbetin sadece erkekler arasında gerçekleştirilmesi bu "cinsiyetsiz" durumun bir tezahürü olduğu gibi olası bir hitapta kadına "yenge hanım" denilmesi de kadının "kişiliksiz"liğini, dahası varsa şayet kıymeti bunun ancak eşi üzerinden verildiğini göstermesi açısından mühimdir. Nitekim Barlas Tolan'a (1991: 209) göre geleneksel toplumlarda: *"Kadın ya birinin kızı ya da (bir başkasının) karısıdır; tek başına var olması neredeyse mümkün değildir"* (Akt. Metin, 2011: 89). Kadının "cinsiyetsizleştirilmesi" durumu aynı zamanda modern toplumlarda kentli kadın için de geçerlidir. Kentli kadının erkek egemenliğindeki bir alana girmesi için "erkeksileşmesi" gerekebilmektedir. *"Özellikle Cumhuriyet Dönemi'nde kamusal alana çıkan kadınlar kendi 'dişilik' ve 'kişilik'leriyle değil, erkeksi görünümleriyle kendilerini kabul ettirebilmişlerdir. Bu kadınların kısa saçlı, makyajsız, pantolonlu ve alçak topuklu ayakkabılar giymesi erkeksileşmenin tipik özellikleridir. Yakup Kadri*

Karaosmanoğlu'nun Ankara romanındaki Selma karakteri dönem kadınını en iyi resmeden karakterdir" (Çaha, 2010: 165). Diğer yandan Kemalist modernleşme anlayışındaki kadını eril bir karaktere dönüştürme çabası, Sosyalist hareketlerle ortaya çıkan devrimci kadın kimliğinde de görülmektedir.

Şafak'ın ilk bölümü olan **"Baskın"**daki söz konusu işçi ailesinin gösterdiği özelliklerde dikkati çeken başkaca önemli bir husus vardır. Şöyle ki, Oya'yı yemeğe davet eden aile aslen Kahramanmaraşlı'dır ve Alevi'dir. Bilindiği gibi Aleviler, Cumhuriyet Devrimleri'ne hızla ayak uyduran ve Kemalist öğretiyi bilinçli bir tercihle benimseyen bir topluluktur. Nitekim Necdet Subaşı (2005) *Alevi Modernleşmesi* isimli eserinde Aleviler'in Kurtuluş Savaşı'na verdikleri destekle yetinmeyip, Kemalizm'in bütün radikal projelerine aktif katılımı öngören politik tercihleriyle ön plana çıktıklarını ve Atatürk Cumhuriyeti'ni aynı zamanda bir "Alevi devrimi" olarak tasavvur ettiklerini anlatmaktadır (Akt. Özkır, 2011: 130). Kadın ve erkek ayrımından ziyade "insan" olmayı merkeze alan ve seküler bir yaşam anlayışı benimseyen Aleviler'de haremlik-selamlık uygulamalar olmadığı gibi kadın, gerek dini ritüellerde ve gerek sosyal yaşamda erkekle eşit oranda yer almaktadır. Kadının dışlanması, toplumdan soyutlanması Alevi inancıyla bağdaşmayan eylemlerdir, hatta böylesi tutum ve davranışlar düşkünlük sebebidir. Dolayısıyla Ziynet ve Gülşah'ın sofraya oturmayıp sadece hizmet etmeleri söz konusu inanç sahiplerinin inançlarındaki kadın algısıyla çelişmektedir. Diğer yandan bu tutum Aleviler'de yaygın olarak görülen "işbölümü"ne de bağlanamaz, zira söz konusu işbölümü toplumsal cinsiyet ayrımı yapmayan, iş gücüne dayalı bir sorumluluk paylaşımıdır. Bu durumun gözden kaçırılmış olduğu düşünülmekle birlikte detaylandırılmamış olsa da yazarın gözlemlerinden yola çıkarak kaleme aldığı topluluğun Kürt Alevileri olduğu söylenebilir. Şu aşikârdır ki ataerkil düzen süren Kürtler, -Arap kültürüne coğrafi yakınlıkları da göz önüne alınarak ifade edilmelidir ki- Alevi dahi olsalar kapalı toplum yapısından mütevellit kimi gelenekçi değer yargılarını devam ettirmişlerdir. Alevilik yaşam tarzı olmaktan ziyade onların kimlik tanımlamasında etkili bir figür olarak kalmıştır. Bu sebeple sadece Alevi oldukları ifade edilmiş bir toplulukta Gülşah ve Ziynet'in sofraya oturmayıp ortamda geri planda kalmaları göze batmaktadır. Dahası diğer sayfalarda, romanın bir diğer ana kahramanı olan Mustafa'nın okutulması için tüm akrabaların seferber olması durumundan bahsederken de yazar, erkeğe ayrı önem verilmesine dikkat çekmektedir ki

bu da Anadolu Alevilik anlayışının genel geçer doğrularıyla örtüşmemekte, Kürt Alevilik zihniyetine yakın durmaktadır. Zira "Anadolu Alevilik"[4] anlayışında temeli eski inançlara dayanan, kız çocuğunun tercih edilmemesi, erkek çocuklara daha imtiyazlı davranılması durumu görülmemektedir (Özcan, 2007: 6). Hâlbuki şu satırlar bunun aksinin ifadesidir (Soysal, 2012: 29):

> *"Okutulacaksa erkekler okutulur. Oğul sahibi olanın gücü yetmezse, amcalar, dayılar, oğlanın okuması, evlenmesi ya da askerliği için yardım ederler. Güçler birleşecek, özellikle oğullar için. Oğullar umut, tek umut çünkü."*

Yukarıdaki satırlar erkek evlat kayırmacılığının yanı sıra aynı zamanda faydacılığın ve kabileciliğin de bir tenkididir esasen. Zira Sevgi Soysal, romanda hiçbir karakteri ve sınıfı idealize etmeden, eleştirerek yansıtmayı başarmıştır. *Şafak'*ı orijinal ve farklı kılan da budur. Söz konusu bu ataerkil düzene Soysal, eskiden devrimci olup şimdilerde gelenekçi düzene ayak uydurmuş bir kadın olan ara karakter Güler'in gözünden de bakarak eleştirilerini yöneltir. Devrimcilerin uğruna ölümü göze alıp sosyal adaleti sunmayı umdukları bu proleter sınıfın kaynağını aldığı geleneksel yapının, işçi sınıfının devamlılığı için ne denli hayati bir mekanizma teşkil ettiğinin idrakiyle soruna ışık tutmaya çalışan Soysal, akrabacılığı, dolayısıyla kabileciliği eleştirmekle kalmamakta, aynı sınıfın kadın sorununa da ustaca değinmektedir.

Şöyle ki, Güler romanın bir diğer ana kahramanı olan Mustafa'nın eşidir. İstanbul'da Fen Fakültesi'nde okurken Mustafa'yla tanışarak evlenen ve tahsilini tamamlayamayan Güler, eşinin işi gereği Urfa'ya yerleşmiştir. *"Erkekçe tavırlarıyla"* (Soysal, 2012: 24) -Oya da benzer tavırlara sahiptir- dikkat çeken arkadaş canlısı bir kız olan Güler, başlarda Mustafa'nın sıklıkla gelip giden akrabaları için *"Bunlar anam gibi değil, hadi geri ver, diye gözünün içine bakmıyorlar adamın. Sırt sırta veriyorlar, ama faizini çıkartmak için değil, ayakta kalmak için."* (Soysal, 2012: 24-5) diye düşünmektedir. Hâlbuki Güler, eşinin vefatıyla bir bankada küçük bir memurluk yaparak kendisini büyütmüş bir annenin evladıdır. Dolayısıyla kızının okuması uğruna yıllarını veren bir annenin, evladının hiç olmazsa okulunu bitirmesini istemek en tabi

[4] Yard. Doç. Dr. Hüseyin Özcan, Aleviler'in inanç ve kültürel değerler açısından homojen bir grup olmadıklarını, Anadolu'daki Aleviler'in Türkmen, Kürt ve Arap olmak üzere üçe ayrıldıklarını ve "Anadolu Alevileri" tabiriyle çoğunluğu oluşturan Türkmen Alevilerinin kastedildiğini belirtmiştir (sy.1).

hakkıdır. Annesinin beklentilerine yukarıdaki ifadelerle bir anlamda nankörlük eden, esasında düşüncelerini taze devrimciliğinin romantik tahayyülüne hapsetmiş olan Güler'in Mustafa'nın akrabalarına yönelik bakışı zaman içinde değişecektir. İdealize etmiş olduğu dünyanın içine "gelin" kimliğiyle girdiği vakit söz konusu fikirleri, "devrimci öğrenci" kimliği taşıdığı zamanlardakinden çok uzaklaşacaktır. Güler, kendisini gerçekleştirememiş olmasının da etkisiyle tüm ideolojik birikimini silip atmış ve ev hanımı ile gelin olma kimliklerini kabullenmiş, fakat bulunduğu ortama kendisini kabullendiremeyerek silik ve depresif bir hayatı tercih etmiştir. Güler'in devrim şarkıları söylemekten foto-roman okumaya uzanan gerilemesindeki en temel etken şüphesiz ki eşi Mustafa'dır. Zira İstanbul'da devrimci olan -hatta bu uğurda hapiste yatmış olan- Mustafa memlekete döndüğünde akrabaları arasında gelenekçi bir kimlik takınmakta ve Güler'i de kendi hayatının bir aktörü olmaya zorlamaktadır. Soysal'ın burada ustaca vurguladığı ideolojik ve entelektüel altyapılarımız, ideallerimiz ne olursa olsun, ne ve nasıl olacağımıza çevresel faktörlerin büyük ölçüde tesir ettiğidir. Kadına cinsiyetten arî bir statü veren ve kadını erkekle aynı safta bir ideal mücadelesi içine oturtan Sosyalist bir öğretinin benimseyicisi olan Mustafa'nın akraba çevresi içinde onlarla benzeşerek eşini "malı gibi" kullanır hale gelmesi bunun en belirgin örneğidir. Günay-Erkol, post-feminizm kuramı çerçevesinde erkeklik olgusunu tartıştığı makalesinde Mustafa'nın böyle davranmasının ardında *"olduğundan daha az erkek görünme korkusu"* olduğunu vurgulamaktadır. Mustafa'nın öğrenci hareketinin içinde tanıdığı karısının beklentileriyle Maraşlı akrabalarının beklentileri arasında bir orta hal bulmaya çalışması, Günay-Erkol'a göre, erkekliğin doğal olarak "var" olmadığı, öğrenildiği ve çeşitli baskı mekanizmaları ile şekillendirildiğini ortaya koymaktadır (Günay-Erkol, 2013: 108-9).

Yeni taşındıkları için henüz yeterince döşenmemiş olan evine zamansızca gelip giden Maraşlılar, Güler için bir rahatsızlık sebebidir artık. Çünkü onlar için tencere, çatal ve bıçağın önemi yoktur, sofra düzenine hiç aldırmamaktadırlar. Maraşlıların asıl önem verdiği Güler'in kocasına nasıl hizmet ettiğidir. Güler, bir isyan anında bunu Mustafa'ya şu cümlelerle ifade eder (Soysal, 2012: 25):

"Saçımı süpürge edeyim, senin kölen olayım istiyorlar. Sen onları kullanmışsın ya, beni de aynen öyle kullanasın, sömüresin istiyorlar."

İşin aslı, Güler devrimciyken idealize etmiş olduğu dünyanın içine girdiğinde gerçeğin törpüleyici, yontucu yüzüyle karşılaşmıştır. Zira artık Güler, o dünyanın bir kurtarıcısı olmaktan çıkmış, bir mağduru haline gelmiştir. Güler, gebe kalmasıyla iyice iç dünyasına çekilir ve eşine *"Ne yapayım yani? Budalalaşmaktan başka seçim bıraktın mı bana? Tek sığınağım budalalık!"* diyerek ağlar. Esasında içten içe kocasının devrim faaliyetlerine katılmak istese de kocasının engellemesiyle karşılaşmaktadır. Zira Mustafa her ne kadar devrimci geçinse de ataerkil alışkanlıklarından sıyrılamamış bir karakterdir. Mustafa kendi ideolojisiyle çelişen bir devrimcilik anlayışına sahiptir, Güler'in vazifesi ise Mustafa'nın eve getirdiği misafirlerini ağırlamaktan ibarettir. Zaten ilerleyen sayfalardaki **"Sorgu"** bölümünde Mustafa kendisini sorgular. Hatta Güler'in budalalığını itiraf edip ağladığı vakit onu okşamış olduğunu hatırlayan Mustafa *"belki de ertesi gün ona ihtiyacım olduğundan okşadım onu"* (Soysal, 2012: 27) diyecek kadar samimi bir özeleştiri yapar.

Burada dikkati çeken bir diğer husus da devrimcilerin "evlenmesi" eylemidir ki Güler'in ideolojik anlamda törpülenmesinin, bir anlamda dejenere olmasının ardında bu kurumsal birlikteliğin etkisi olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır, denebilir. Zira *Kırk Yedi'liler'*de devrimci karakterler Emine ve Haydar ileride "beraber yaşamak"tan bahsederken, *Yarın Yarın'*da Seyda ve Selim'in cinsel birlikteliği -Seyda evli olmasına rağmen- devrimci Selim'in "artık karı-koca olduklarını" düşünmesi için yeterlidir. Anlaşılan o ki devrimciler için gönül birlikteliği esastır. Dolayısıyla evlilik müessesi devrimcilik ruhuna aykırıdır, zira kurulacak kurumsal bir ilişki, söz konusu beraberlikte iki tarafın özgürlüğünü kısıtlayarak birbiri üzerinde hak iddia etmesine sebep olacak ve bu da ideolojik idealden kaynağını alan birlikteliği sıradanlaştıracak, akamete uğratacaktır. *Ölmeye Yatmak'ta* ise durum bunun tersidir. Kemalist ideolojinin bir neferi olması ümidiyle yetiştirilmiş fakat sonrasında Sosyalist bir devrimciye dönüşmüş olan Aysel, eşi Ömer'le duygu ve ideal birlikteliği yaşayarak, severek evlenmiştir. Aysel'in evlenmesi ideolojik anlamda törpülenmenin aksine ona yepyeni bir dünyanın kapılarını aralamış, hatta özgürleşmesini sağlamıştır.

Kısacası Güler'in şahsında Sevgi Soysal, geleneksel yapıda kadının nesneleştirilmesini ve pasifleştirilmesini büyük ölçüde eleştirerek kadının bu tip yapılarda özgürleşemediğine dikkat çekmektedir. Nitekim kadını özel alana, erkeği

kamusal alana yönlendiren geleneksel toplum yapısında kadının yaşam alanı ev, eş ve çocuk üçgeninde sınırlandırılmaktadır (Ökten, 2009: 308).

Oya… Çelişkileri olsa da bunalımlı olmayan bir tiptir. Oya'nın ben merkezli olduğunu daha önce vurgulamıştık. *"Oya'nın 'ben' merkezli bir dünya kurması 'daha çok güzelliğe alıştırılmış' bir insan olarak yetişmesinin bir sonucudur"* (Gümüş, 2013: 117). Oturulan gecekondunun kapısının polis tarafından tekmeyle açılmış olması karşısında Oya ürkmüş ve bu tepkisini güzelliğe alıştırılarak yetiştirilmesine bağlamıştır (Soysal, 2012: 18-9):

> *"Son yıllarda çok sık olduğu gibi, gerçeğin çirkin yüzü yeniden şaşırtıyor Oya'yı. Aslında gerçeğin çirkin ya da güzel olmasından değil bu, gerçeğe böyle sıfatlar verilemeyeceğini biliyor. Sadece, daha çok güzelliğe alıştırılmış, daha doğrusu tuhaf bir güzellik anlayışı içinde yetiştirilmiş bir insanın, çirkinli-güzelli bir bütünde bile, tek gözünü kapayarak güzeli ayırmaya kalkışmaktan kurtulamayışı. Ya da güzel, şık bulduğu şeyler için her türlü atılganlıktan çekinmeyen, cesareti güzel bulduğu için cesur olan, ama çirkinliğe, gereğinde çirkin olmaya, gerçeğin çirkin de olabilecek yüzünü karşılamaya hiç mi hiç cesareti olmayan kişiliğinin temeldeki korkaklığı onu şaşırtan."*

Zaten romanın geneline yansıyan tutumları itibariyle de görülen şudur ki Oya hep bu "ben" ve "biz" olmak arasında med-cezir yaşamaktadır. Bir yanda -evli ve çocuklu bir kadın olduğunu unutacak denli- kendine adanmış, sorumluluklardan kaçan bir hayat, diğer yanda yazılarında övdüğü dünya insanının acıları, inandığı davanın dayattıkları… Burada şunu belirtmek gerekir ki, Oya'nın yaşadığı çelişkiler sahip olduğu ideolojiye bağlı öğretilerin bireysel kimliği ile çatışmasından kaynaklanmaktadır. Yaşadığı gel-git'lerin sebebi, kendisi üst kültüre ait bir fert olarak orta sınıf içinde büyümüş olsa da yetişkin olduktan sonra sahip olduğu ideolojik kimlik onu alt sınıfları anlamaya, dahası eşitlikçi olmaya yöneltmiştir. Her ne kadar teoride eşitlik savunusu yapsa da toplumsal yaşamda karşılaştığı alt sınıflar içinde üstte konumlanmıştır. Hapishanede yaşadıkları bunun en bariz örneğidir. Zira *"canını yediğimin gulliği"* diyerek jandarmaya kur yapan, hem iğneciye hem jandarmaya "kırığım" ; Oya'ya hitaben *"seni artık ben yıkarım abla"* diyen alt tabaka kadınları içinde Oya gibi bir kadının istemese bile üstte konumlanması pratik olarak kaçınılmazdır. Dolayısıyla, Oya'nın şahsında teori ile

pratik arasında yaşanan çatışma yoluyla Sevgi Soysal tipik bir solcu aydının ilkelerini ne denli içselleştirdiğini sorgulamaktadır.

Diğer yandan "kapının tekmeyle açılması" ifadesi romanın başında defalarca tekrar edilen bir durumdur. Berna Moran, yazarın bu yinelemeyle dışarıdakinin güçlülüğüne, içeridekininse çaresizliğine atıfta bulunduğunu belirtmektedir. Moran'a göre kapı motifinin metinde bu denli tekrarlanması zaten romanda belirtildiği gibi hükümet güçlerinin zorbalığını ve keyfiliğini pekiştirmeye, devrimcilerin de eli kolu bağlı bir durumda olduklarını vurgulamaya yaramaktadır (Moran, 2012: 21). Dolayısıyla 12 Mart romanlarının karakteristik bir özelliği olan ezen-ezilen karşıtlığının kolluk kuvvetleri ile hane halkı ve misafirleri arasındaki durumda resmedilmekte olduğu söylenebilir.

Diğer yandan görülen şudur ki roman kahramanı Oya, devrimci olma iddiası taşımakla beraber böylesi zorbalıklar karşısında alışılagelmiş, dik kafalı ve karşı koyan bir devrimci tutumu sergilemek yerine ürküp korkarak yetiştirildiği burjuvazi yaşam biçimine uygun bir tepki vermiş, o anda kendisinin haklı, karşıdakilerinse haksız olduğunu düşünmeyi beceremeyiştir. Çünkü burjuva pragmatisttir, güçlünün yanında olandır ve onun tasavvurunda devlet, tüm kurumlarıyla gücün temsilcisidir. Bu çelişki ayrıca Oya'nın sorgu esnasında kendisine dayatılan suçlamaları kabul edip etmeme, ifadeyi polis müdürünün isteği doğrultusunda yazıp yazmama esnasında yaşadığı ikilemde de açığa çıkmaktadır. İç konuşmalarda Oya şöyle demektedir (Soysal, 2012: 92,94):

> *"Budalaca bir nedenden emniyete düşmüşsün, o kadar. Ne yapıyordun Ali'nin evinde? Halkımızı mı bilinçlendiriyordun? Yoktu öyle bir amacın falan, yeri de değildi. Halkımız senin gibi yalnızlıktan nereye gideceğini şaşırmış karıların sözüyle de bilinçlenecek değil elbet. Sadece, yalnız bir geceyi daha yüklenemediğin için, dünyalar kötüsü gözlem düşkünlüğünden bir de, öyle sürüklenip gittin o eve. Hüseyin gelip seni almasaydı, otelinde, yatağında olacaktın, sürgün de olsa kabuğunda, koruyucu çevrende. Bunda övünülecek de, yerilecek de hiçbir şey yok. Sonu buraya varmasa. Şimdi belanın içindesin, tutulacak tarafı olmayan bir belanın."*

"Sabah bırakacaklarına inanıyor artık. 'Buraya getirmişken az burun sürtelim,' diyorlar, o kadar. Niye sinirlendim ki? Az daha bir suç işleyecektim. Hiçbir deneyim yok. Ya bir örgüt üyesi falan olsaydım? Rezil olurdum, rezil. Bu ders olsun bana. Bu gece eninde sonunda bırakılacak biri gibi davranmalıydım; soğukkanlı, ilgisiz, seyirci."

Söz konusu satırlar Sosyalist ideolojiyi benimsemiş bir kişinin devrimcilik iddiasıyla çelişen fakat aynı zamanda burjuva köklerine uyumlu bir tavırmış gibi gözükse de Sevgi Soysal'ın kahramanın içindeki "insan"ı göstermeye çalışmış olması itibarıyla dikkate değerdir. Nitekim *Kırk Yedi'liler'*deki Emine'nin ağır işkence koşulları altındaki sorgusu esnasında davasına ölümüne bağlı bir devrimci olarak karakterize edilmesi oldukça romantik bir yaklaşım olarak göze batmış ve Emine'nin gerçeklikten uzak, idealize bir dünyanın kahramanı olduğu intibası uyandırdığı ifade edilmişti. Burada ise Oya karakteri üzerinden, düşülen bir darboğazdan çıkma çabasının insanî refleks olduğu samimiyetle yansıtılmaktadır. Dolayısıyla denilebilir ki yazar, tüm ikilemleri, çatışmaları ve umutlarıyla insanı "insan" olarak gösterebilmeyi başarmaktadır.

"Çok daha az varlıkla, çok daha gösterişli bir yaşam sürenlerin dünyasından" (Soysal, 2012: 53) olduğu anlatılan Oya'nın burjuva geçmişinden kalma başka izler de bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi ev sahibi Ali'nin baldızı Ziynet'in güzelliğini göstermeyi bilmemesine dair iç dünyasında fikir yürüttüğü şu sözlerde görülmektedir (Soysal, 2012: 45):

"Aslında çok güzel kadın diye düşündü, ama bunu ortaya çıkarmayı bilmiyor. Sanki Ziynet'in yaşadığı çevrede bu mümkünmüş gibi. Güzelliği ortaya çıkarmak öğrenilir bir şeydir."

Özellikle makyaj hileleriyle güzel olanın ön plana çıkartılması fikri bir magazin kültürü örneğidir ki bu da Oya'nın aklından geçenlerin tipik bir burjuva yaşantısı alışkanlığı olduğu gerçeğini açıklamaktadır. Diğer yandan şu da açıktır ki, kadının güzelliğini sergileyerek bunu görme ve gösterme arzusu aynı zamanda bir "nesne"leşme olgusunun kabulü anlamını taşımaktadır. Zira bu durumda kadın, kendisini "özne" olmaktan uzaklaştırarak dış dünyaya bir "nesne" olarak sunmakta değil midir?

Burjuvazi algıdan ilham aldığı düşünülen bir diğer yaklaşım da hapishanede adî suçlardan yatan mahkûmların yataklarına gösterdikleri titizliğe anlatıcının şaşırmasında görülmektedir. Buradaki algının Oya'dan ziyade yazara ait olduğu söylenebilir. -Oya'nın kendi şahsında yazarın otobiyografik özelliklerini taşıdığı daha önce ifade edilmişti, dolayısıyla roman kahramanı ile yazar arasında paralellik kurmak yanlış olmayacaktır.- Kadın mahkûmların pislik içinde bir çevrede yaşamalarına rağmen yataklarına aşırı bir özen göstermeleri şaşkınlıkla karşılanarak elitist bir küçümsemeyle anlatılmaktadır. Söz konusu anlatım "halkım" iddiası güden Sosyalist ideolojinin kendisiyle çelişmesi ve burjuva nazarındaki alt sınıf algısını göstermesi sebebiyle dikkate değerdir. Mahkûm kadınlardan yola çıkarak dışarıdaki ev hanımlarına uzanan bir tespit yapan yazarın bu tavrında, Alman bir anne tarafından yetiştirilmiş olmasının da etkisi olduğu söylenebilir. Şüphesiz ki sokak ve caddelerindeki temizlik ve düzeniyle dikkat çeken Alman coğrafyasının insanı aynı zamanda disiplinli olmasıyla da bilinmektedir. Dolayısıyla Alman bir annenin evladı olarak büyüyen Sevgi Soysal'ın böylesi bir eleştiri yapması şaşılası bir durum değildir. Bilakis dikkati çeken durum, söz konusu çarpıklığa Sosyalizm'e övgüler yazması sebebiyle tutuklanan bir devrimcinin ideolojik olarak sahiplenme refleksiyle değil de zihinlerde bir yerde saklı kalmış Kemalist, burjuvazi bir küçümsemeyle bakılmasıdır. O satırlar şunlardır (Soysal, 2012: 104):

> *"Damından lağım damlayan, her yanı bebe pisliğine bulanmış hapishanede yataklar apayrı bir dünya. Temizliğine özen gösterdikleri tek yer. Yatakları bir anlamda evleri gibi. Yatakların ötesiyse, sokak. Sokağı temizliği ya da pisliği ilgilendirmiyor onları, dışarıyı benimsemeye alışık değiller. Evleri bildikleri yataklarına sahipler yalnız. Kapı önüne dizdikleri terliklerle sokağın pisliğini kutsal ev içlerine sokmayan ev kadınları gibi. Pencereden, kapıdan girebilecek her toz zerresine amansız bir savaş açan bu kadınlar, sokağı pisletmekte çocuklarından geri kalmazlar. Kapı tokmağını elini yıkamadan elledi diye çocuklarını sumsuklayan, ama onların yemiş kabuklarını sokağa atmalarını doğal karşılayan ev kadınları. Kadın mahpuslar da onlar gibi tıpkı."*

Diğer yandan yine bir devrimci kadın perspektifini yansıtan *Kırk Yedili'ler'*de çırılçıplak bırakıldığı vakit Emine'nin utanmaya ilişkin bilinçli şekilde gösterdiği tepki

Oya'da eleştirel bir boyut kazanmaktadır. Sorgulanmak üzere bekletildiği hücrede kadınlara özel bir hal yaşayıp yaşamadığını anlamak için pantolonunu inceleyen Oya duyduğu utanç ve endişe karşısında kendisini şu şekilde eleştirir (Soysal, 2012: 81):

> *"Bir vücudu bile, nice gizleri olan, utandırıcı bir şey gibi taşıyan kişi, çoğunluğun kavrayamadığı, ayıpladığı, kötü gördüğü düşünceleri, inançları nasıl savunabilir?"*

Devamında ise *"Bu adamların karşısında utanılmaz."* (Soysal, 2012: 82) diyerek Emine gibi bilinçli bir direnç göstermeye karar verir ve *"Karşılarında utanman gereken öyle başka kişiler var ki. Gülşah örneğin, Ali örneğin."* (Soysal, 2012: 82) diyerek "ben" olmaktan öteye geçer.

Yine Emine gibi *"düşüncelerden bir kabuk yaratmak ve bunun içine sığınmak isteyen"* (Soysal, 2012: 80) Oya'yı araştırmamızdaki diğer kadın tiplerinden ve de devrimcilerden ayıran önemli bir özellik göze çarpmaktadır. Oya hücre kapısının açılmasıyla *"İnşallah hasta olmamışımdır!"* (Soysal, 2012: 83) diye dua ederken yakalar kendini. Bu durum diğer kitaplardaki karakterlerin hiçbirinde karşılaşmadığımız bir durumdur. Bilindiği gibi dua, mutlak otorite olarak kabul edilen Yaratıcı'ya yönelik bir teslimiyet ifadesi olduğu kadar bir acziyet göstergesidir. Dini, afyon kabul eden bir ideolojiyi benimsemiş olan Oya'nın zayıflığını dua ederek göstermesi devrim kültürü açısından beklenmeyen bir eylem olsa da insan olmanın sıradan bir göstergesidir. Sevgi Soysal, yine okuru şaşırtmış, insan olmayı keskin sınırlar içine hapsetmeyerek dikte edici bir tavırdan kaçınmıştır.

*Şafak'*ı araştırmamızda ele almaya iten en önemli sebeplerden birinin kadın devrimci olma sorununa değinmesi olduğunu daha önce ifade etmiştik. Baskın yapılan evden sorguya götürülen tek kadının Oya olması, egemen güçlerin soruna ilişkin bakışı açısına dair ipucu vermektedir. Oya, *"Kadınlar ve çocuklar kalsın; hadi yallah hepiniz arabaya!"* (Soysal, 2012: 70) şeklindeki komuta rağmen sorguya götürülenler arasındadır. Devrimci olduğundan "kadın"dan sayılmamıştır. Polis için apolitik kimlikleri sebebiyle ne Gülşah ne Ziynet herhangi bir tehdit unsurudur. Baskın yapılan evden Hüseyin, Mustafa, Ali ve Ziynet'in eşi Zekeriya ile birlikte sorguya götürülen tek kadın olan Oya, kadın devrimcinin, devrimci olmaktan öte başkaca ithamlara maruz kaldığını göstermektedir. Polis müdürü Zekâi Bey'in alaycı bir tavırla *"Evli bir kadının,*

hem de çocuklu bir kadının, âlemin herifleriyle içmesini nasıl karşılarsınız, hanımefendi?" (Soysal, 2012: 84) şeklindeki sorusu devrimci kadının suçunu ikiye katlar mahiyettedir. Nitekim sözde siyasi bir suçun üstüne bir de ahlaki bir suçlama eklenmektedir (Moran, 2012: 22). Bu soruyla şaşkına dönen Oya *"İçki içmiyordum ben."* diyerek kendini savunur ki bu da onu gülünç duruma düşürür. Devamında Zekâi Bey'in *"Ne işiniz vardı onca erkek arasında?"* (Soysal, 2012: 85) şeklindeki soruna ise *"Kadınlar da vardı."* diyerek izaha kalkışması ve karşı tarafın tahakkümüne direnmemesi devrimciliğiyle bağdaşmamakla birlikte aynı zamanda Oya'nın burjuva köklerinden gelen namus anlayışının açığa çıkmasıdır. Oya da bu çelişkinin farkındadır. Sorgu esnasında birkaç kez *"Neyle suçlandırıldığımı bilmiyorum henüz."* (Soysal, 2012: 87,93) diyen Oya nihayet *"Bana yöneltilen suç, orospuluk mu?"* (Soysal, 2012: 88) şeklindeki alaycı cevabıyla yeniden devrimci kimliğine döner. Burada *"suçlanma"* yerine *"suçlandırılma"* sözcüğünün bilinçli olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Söz konusu kelimenin teknik olarak öznenin edilgenleştirilmesine ek olarak, özneye daha üst bir yaptırımın güç uyguladığı intibası vermek için tercih edildiği söylenebilir. Burada amaç sorgulamayı yapan basit memurların değil, onlara Oya'yı suçlamayı bir vazife olarak tevdi edenlerin fark edilmesini sağlamaktır.

Diğer yandan kadın devrimcilerin birer hayat kadını(!) olduğunun egemen güçlerce iddia edilmesi *Kırk Yedi'liler'*de Emine'nin de karşılaştığı bir durumdur. Hatta annesi Nüveyre Hanım benzer ithamları Emine'ye yöneltmiş, kızlı erkekli aynı evde kalınmasının mahiyetini sormuştur. Nüveyre Hanım'ın şu ifadeleri dikkate değerdir (Füruzan, 2012: 276): *"(...)senin gibilerin bunlara toptan metreslik yaptığınızı falan yazıyor gazeteler."* *Şafak*'ta ise polislerin yanı sıra Oya'nın hapishanede beraber kaldığı kadın mahkûmlarca da aynı yaklaşımın benimsenmiş olduğunun aktarılmasıyla toplumun geniş kesimlerine yayılmış bir algıya dikkat çekilmektedir. Nitekim hapishanedeki kadınlar Oya'nın arkasından *"Deniz Gezmiş'in dostuymuş."* (Soysal, 2012: 98) demektedirler. Burada vurgulanan, İslami bir toplum kültürünü devralan Kemalist ideolojinin evlilik müessesinin kutsiyetine dokunmayıp bilakis bundan istifade ederek kendi devrimlerini gerçekleştirirken yeni doğan bir ideoloji olan Sosyalizm karşısında uğradığı güç kaybına mukabil onu ahlakî anlamda sorunlu göstermesi eylemidir. Zira, Oya'ya hitaben *"Bak bak, Atatürk'e bak! Bak da utan!"* (Soysal, 2012: 87) diyen Zekâi Bey'in şahsında egemen güçler Kemalist ideolojinin temsilcisidir.

Dolayısıyla kendi varlığını tehdit eden bir durumda bu tip söylentilerle, zaten "evlilik" yerine "birlikte yaşama"; "bekâret" yerinde "cinsel özgürlük" fikrini koyan bir ideolojinin bu alışkanlığından yola çıkarak onu toplum içinde ahlaki açıdan sorunlu göstermektedirler. Dahası bunu da medya ve siyasi argümanlar aracılığıyla yayarak dâhiyane bir algı yönetimi yapmaktadırlar.

Sevgi Soysal, Oya'nın zihni akış sürecinden istifade ederek insanlık dışı muamele görmüş, utanç verici işkencelerden geçmiş devrimci Sema'nın yaşadıklarından hareketle kurşunla ölmeyi ve copla işkence görmeyi kıyaslamaktadır. Yazara göre kurşunla ölmek ne denli soylu ve kahramancaysa copla dövülmek de o denli aşağılayıcı bir durumdur. Fakat burada -belki biraz da feminist bir refleksle- "kadınlığın" maruz kalınan işkencelerde daha negatif bir etki taşıdığı gösterilmek istenirken biraz yanlı davranılmaktadır. Hele ki Sema'nın, copun cinsel isteğe araç kılınarak çirkin bir amaçla işkence aletine dönüşüvermesi durumunu cinsel kimliğine bağlaması, aynı zamanda karşı cinsin de benzer muameleye uğradığı gerçeğinin göz ardı edilmesi demektir. *"Cinsellik olmasa, beni döverler evet, ölesiye acı çektirirler, acıdan delirtebilirler… Ama bunlar atlatılabilir, bunlardan sonra, şimdi duyduğum tiksinti duyulmaz asla. Böyle utanılmaz."* (Soysal, 2012: 95) diyen ve devamında *"Kadın ve erkek ayrımı, bana oynanan oyunların en kötüsüydü. Kadın olmam en büyük ihanet gibi geliyordu bana."* (Soysal, 2012: 95-6) diye ekleyen Sema üzerinden her ne kadar kadınlığın devrimci olmanın yanı sıra ayrı bir dezavantaj olduğu vurgulanmışsa da aynı tür işkencelerin erkeklere yapıldığı/yapılabildiği gerçeğinin de ortada olması bu amacı sıradanlaştırmaktadır. Zira böylesi canilikler sadece kadına değil, aynı zamanda erkeğe de yöneltilebilen tavırlardır ki burada kadın devrimcinin acziyetine vurgu yapılarak erkek devrimcilerin de bu tür muamelelere maruz kaldığı gerçeğinin yadsınmakta olduğu görülmektedir.

Diğer yandan romanın, lümpenlikleri etrafında anlatılan ara kadın karakterleri de vardır. Sevgi Soysal, Oya'nın hapishane ortamını beraber paylaştığı bu kahramanlar üzerinden kadının toplum içinde yaşadığı çarpıklıklara, ezilmişliklere ve haksızlıklara başarıyla vurgu yapmaktadır. Kendisinin ihanetteki payının ortaya çıkmaması için kocasıyla beraber dostunu öldüren Alevi Menekşe; kadın iktidarını simgeleyen ve copunu, işkenceden sonra öldürülme korkusuyla pencereden atlamış sargılar içindeki Çiğdem'e doğru sallayan kadın polis Zafer; gazino sahibi ve hayat kadını taciri

Asuman; polis dostu Abdullah'ı kendisine ihanet ettiği için vurmuş genel kadın[5] köylü Güllü, ne olduğunu bilmediği esrarı kocasının zoruyla taşırken yakalanan Kürt Firdevs… Murat Belge bu kadınları *"kadınlığın toplumca çizilmiş sınırlarına itiraz etmeden, hatta neredeyse kıskançça sarılmış, Oya gibilerin akıllarından geçiremeyecekleri aşağılanmayı kendi kendilerine reva gören"* kadınlar olarak tanımlamaktadır (Belge, 2012: 227). Güllü, geleneğin içinde kimliğini kaybetmiş, geleneğin zulmünden kaçmak üzere kırsaldan kente göç ettiğinde bir umut kapısı ararken kapitalist düzenin bambaşka bir sömürüye ittiği kadın tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Firdevs ise kocasının kullanıp hapishane köşelerinde yalnızlığa mahkûm ettiği, kocasına kayıtsız-şartsız itaat eden, hayata dair bilinçsiz ve bilgisiz kadının geleneksel yapıdaki tipidir. Diğer yandan kadın polis Zafer ve hayat kadını taciri Asuman ise, gücü ve parayı simgeleyen ve buna ulaştıkları vakit tahakküm etmenin zevkiyle hemcinslerine acımayan kadın tipi olarak romandaki yerlerini almaktadırlar.

Romandaki bu kadınların, hayatlarının mahvına sebep olmuş sevgililerini / kocalarını onca şeye rağmen suçlamamaları ve kaderci bir anlayışla onlara teslim olmaları sebebiyle lümpen oldukları dolaylı şekilde vurgulanmaktadır. Cehaletin, bir kadının mahvına sebep olan başlıca unsur olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Burada ilginç bir detay vardır. Şöyle ki, Oya'yı baskınla alıp karakola götüren polisin adı Abdullah'tır; kocasının Avusturya'ya çalışmaya gitmesiyle kocasının ailesinin kumasından yana taraf tutarak evden kovduğu ve küçücük bebeğiyle ortada kalan Güllü'yü bir geneleve yerleştiren dostunun adı Abdullah'tır; hamile ve bir çocuk sahibi Firdevs'e esrar kuryeliği yaptıran ve ihbar nedeniyle yakalanmasının ardından onu cezaevinde hiç arayıp sormayan kocasının adı Abdullah'tır. Kısacası Oya'yı karakola çeken polis kadar tüm bu lümpen kadınların mağduriyetine ve felaketine sebep olmuş adamların isminin de "Abdullah" olması elbette ki tesadüf değildir. Arapça kökenli olan bu isim "Allah'ın kulu" anlamına gelmektedir ki burada amaçlanan söz konusu erkekleri aynı isim etrafında benzeştirip feminist bir reaksiyonla erkeğin egemenliğinde acı çeken kadınlara dikkat çekerek söz konusu tipleri bu isim altında kimliksizleştirmektir, denebilir. Yahut bu durum aynı zamanda, İslam dininde kadının

[5] Buradaki "genel kadın" ifadesinin "hayat kadını" nitelemesi yerine bilinçli olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Para karşılığı vücutlarını satan kadınlar "özel" olmaktan uzak olduğu kadar hayat vermekten de uzaktırlar, zira kendilerinin bile kendilerine özel hayatları yoktur; bu sebeple geneldirler.

yerine muhalif olmaktan kaynağını alan bir tavır ekseninde kadın sömürüsü ile din arasında ilişki kurmanın basit bir kurnazlığı da olabilir.

Oya, asıl esrar tacirlerini adalete teslim etmeyip Firdevs'i yirmi dört yılla cezalandırarak vazifesini icra ettiğini zanneden sisteme ve yargıya; kuma-kaynana-kaynata-görümce-kayın vs. arasında kucağındaki bebesiyle Güllü'yü ezen geleneklere isyan ederken *"Bir insanı değiştirmek tek bir insan işi değildir."* (Soysal, 2012: 116) diyerek bir anlamda düzeni değiştirmeye ilişkin topyekûn sorumluluğa dikkat çekmektedir. Tıpkı Gülşah ve Ziynet'in hizmet anlayışını eleştirirken "*bunun kolay değişmeyecek bir gerçek olduğunu"* bilmesi gibi. Fakat bir yandan da Oya bu kadınlara karşı kendine düşen kısmıyla duyarlılık göstermektedir. Dışarıdan kendisine beyaz ekmek geldiği için hapishane kumanyasındaki ekmek hakkını Firdevs'e verir, tahliye olduğunda çamaşır kazanını ona bırakır. Hâlbuki Oya, Firdevs'in oğlu Cevdet'e çikolatalarını vermesinin ardında şişmanlamak korkusunun yattığını ve para karşılığında Firdevs'e çamaşırlarını yıkatmasına sevindiğini de itiraf etmektedir aynı zamanda. Yazar bu şekilde sadece Oya'nın devrimcilik samimiyetini eleştirmekle kalmamakta, onun burjuva dürtülü çıkarcılığını da gözler önüne sermektedir. Dahası burjuvanın gerçek acıları bilmeyişi ve tanımayışına şu satırlarla dikkat çekmektedir (Soysal, 2012: 113):

> *"Merkez Cezaevi'nde yakılmış sayısız ağıt biliyor Oya. Camekânlara, erkek cüzdanlarına uzanmaktan başka pek az şeyden anlayan manikürlü parmakların 'hırsız, soysuz, cani, ahlaksız, çingene' diye gösterdikleri kadınların, kirli, sarı, donuk koğuş ışığında bakkal defterlerini gözyaşlarıyla ıslatarak bu ağıtları yazdıklarını gördü."*

Soysal'ın romanda Oya'ya yer verdiği kadar anlattığı bir diğer ana kahraman Mustafa'dır. Erkek bakış açısını vurgulamak üzere yazarın istifade ettiği bu karakterin, yazar tarafından, devrimci ideolojiye ve kadın sorununa ilişkin yaptığı tespitleri erkek nazarından yansıtmak üzere bilinçli ve kasıtlı olarak kurguladığı düşünülmektedir. Moran'a göre ise bu amacın sebebi devrimci çeşitleri arasındaki ayrıma dikkat çekerek saptamalar yapmaktır; özellikle işçi sınıfından gelen devrimcilerle küçük burjuva sınıfından gelen devrimciler arasındaki ayrıma (Moran, 2012: 27). Bu tespiti kısmen eksik bırakan Soysal'ın bu ayrımı neden bir "erkek" devrimci üzerinden vermeye

çalıştığının açıklanmamış olmasıdır. Zira Soysal, Moran'ın bahsettiği ideolojik ayrımın kültürel altyapısını tahlil etmek için pekâlâ bir başka kadın kahramandan da yararlanabilirdi. Hâlbuki burada yapılan sadece bir sınıf soruna dikkat çekmek değil, aynı zamanda cinsiyet faktörü üzerinden açığa çıkan zihniyete vurgu yapmaktır. Nitekim ancak romanın sonunda çocuğunu ve eşini hatırlayan Oya -zira roman boyunca onca zihni yolculuğuna rağmen hiç onların özlemini duymamıştır[6]- ile bir an evvel eşine ve bebeğine kavuşmak için acele eden Mustafa'nın devrim algısı arasında şüphesiz ki farklı sınıflardan gelerek devrim hareketine katılmış olmalarının da ötesinde başkaca sebepler bulunmaktadır.

Akıp giden o bir günlük baskın ve sorgu süreçlerinde Oya ve Mustafa'nın aynı atmosferi solumaktan öte herhangi bir duygusal yahut cinsel bir birliktelikleri, aynı dünya görüşü etrafında yaşadıkları paradokslardan gayri bir benzerlikleri ya da ortak yanları söz konusu değildir. Her iki karakter de Moran'ın deyimiyle *"küçük burjuvalık kokan davranışlarından ötürü Tanrı karşısında değil ama "işçi" karşısında sürekli günah çıkarır gibidirler."* (Moran, 2012: 25). *"Her ikisi de kendilerini aşan büyük sorumlulukların altında ezilmekte, yüzlerinin akıyla topluma, ailelerine, dünya görüşlerine olan sorumluluklarını yerine getirememekte, değişik sorumlulukları arasında bocalamakta, bu yüzden de kendisiyle barışık bir bağlanmaya bir türlü girememektedirler."* (Altuğ, 2013: 190). Yazar, bilerek ve isteyerek her iki cinsin zihni akışları gölgesinde bir kurgu yapmaktadır. Nasıl ki polisin baskınıyla ürken ve korkan bir devrimci Oya anlatıldıysa Mustafa'nın şahsında da polisin kendisini götürmek istemesine direnmeyen ve bunu kolayca kabullenen bir devrimcinin harekete ilişkin inançsızlığı tartışılmaktadır. Kendisinin hapse atılmasıyla gebe karısı Urfa'da bir başına kalakalan ve İstanbul'daki on dört aylık tutukluluğunun ardından Adana'ya gelen Mustafa, -hapse atılmak üzere evi basıldığında- hem kapıyı açması için Güler'i

[6] Oya'nın devrim ülküsüne bağlanamayacak ve annelik duyarlılığıyla açıklanamayacak olan bu tavrı, Sevgi Soysal'ın Özdemir Nutku ile olan sorunlu evliliğini akla getirmektedir. Zira büyük bir aşkla evlendiği eşiyle 1960-61'li yıllarda sorunlar yaşamaya başlayan ve hayatını kontrol etmek istemeyen bir kadın imajı çizen Sevgi Soysal'ın, edebiyatla haşır neşir olduğu, Meydan Sahnesi'nde sergilenen bir oyunda rol aldığı bu süreçte kocasıyla arası açıktır ve evde mutsuzdur. Dahası kendinden yedi yaş küçük bir adama (ikinci eşi olacak olan Başar Sabuncu'ya) âşıktır. Özdemir Nutku'nun da aynı zamanda çeşitli sıkıntıları vardır. Bu nedenle sık sık dışarı çıkmak isteyen -daha doğrusu kendi hayatını yaşamak isteyen- Sevgi ve Özdemir çifti, iki yaşlarındaki otistizm hastası çocukları Korkut'u yalnızlaştırmaktadırlar. Sadece psikolojik olarak değil, aynı zamanda fiziki olarak da. Zira ona bakacak kimse ayarlayamadıkları vakit Korkut'u ya uyutmakta ya da oyuncaklarıyla baş başa bırakarak evden çıkmaktadırlar; gece veya gündüz fark etmeksizin. (Doğan, 2003:166-7).

yollaması sebebiyle, hem de davasını içselleştirememiş olmasına bağlı olarak suçluluk duymaktadır. Şöyle düşünmektedir Mustafa (Soysal, 2012: 66):

> *"Yok ben ve benim gibiler, yıllarca kafamıza işlenmiş olan kavramları, dünya görüşünü aşamamışız. Aştığımızı sanıyoruz, düzlükteyken. Ama engebeler ortaya çıkıp aşılmazlaşınca çözülüyor, bizi suçlayanlarla birlik oluyoruz."*

Oya nasıl ki küçük burjuvadan devşirme bir devrimciyi karakterize ediyorsa Mustafa da emekçi bir aileden gelen bir devrimci tipini resmetmektedir. Oya'nın ekonomik bir kaygısı yoktur, fikri sebeplerle başka bir sınıfa özenti duymaktadır. Oysaki Mustafa -hapse girip çıktıktan sonra bunu itiraf edecektir- meslek kaygısı sebebiyle sınıf atlama mücadelesi vermiş biridir. Yani bir yanda, Oya üzerinden "halkım" diyen bir devrimcinin söz konusu halka yabancılığı konu edilerek eleştirilmekteyken, diğer yanda Mustafa üzerinden de ait olduğu sınıf, kendi ideolojisinin hedef kitlesi olmasına rağmen bunu aşmaya çalışan, başka bir sınıfa özenen bir devrimci tenkit edilmektedir. Bu durumu yazar Mustafa'ya, hapishane arkadaşı Ahmet'in ağzından şöyle vurgulamaktadır (Soysal, 2012: 67):

> *"Örneğin siz öğretmenler, tipik küçük burjuvalarsınız. Bütün yaşantınız ve tavırlarınızla. Sen öğretmenliği, küçük burjuvalığı seçmişsin, ama bir yandan içinden geldiğin sınıfın ideolojisine sahip çıkmak istiyorsun. Olmaz, iki şey birden seçilmez."*

Diğer yandan Sevgi Soysal, tüm eleştirilerinin yanı sıra küçük burjuvadan devşirme bir devrimcinin de gerçek bir devrimci olabileceğine atıfta bulunurken emekçi sınıftan gelmesine rağmen sınıf atlama kaygısıyla yozlaşanların da aslına ihanet ettiğini Mustafa'nın ağzından şu şekilde anlatmaktadır (Soysal, 2012: 68-9):

> *"Ahmet'i* (bir milletvekilinin oğlu) *biliyorsun, benden dayanıklı çıktı. Onunla hep 'Beyoğlu bebesi' diye alay ederdik. Niye? O içinden geldiği koşulları biliyor, iyi tanıyor. Sınıfının tükenişini, çöküşünü kavramış, işçi sınıfının geleceğini benimsemiş. Sınıfının yozluğunu bizden iyi bildiği, çürüklüğünü kavradığı için, daha sağlam olan tarafı seçmiş. Artık dış koşullarını değiştirmeye hazır. Bu yüzden kesin olarak senden daha devrimci. Hatta benden de. Biz, bizi gerçek devrimci kılabilecek olan dış koşulları hafiften de olsa değiştirmeye, düzeltmeye*

çabalayarak, bizde zaten varolan iç koşulları zayıflatıyoruz. Sonunda yeni, güzel ve rahat gelen dış koşullardaki çürüklüğe, yozluğa göz kapayıp ihanetlere girişiyoruz."

Diğer yandan tek gecelik gözaltı süresinde Mustafa'yla aynı nezarethaneyi paylaşan hesap uzmanı Tuncelili Veyis'in anlattıkları önemlidir. Şöyle ki bir zamanlar Veyis'in öğretmeni, Kürtçe konuşmasını yasakladığı için yıllarca annesiyle -annesi de Türkçe bilmediğinden- en ufak bir iletişim kurmamıştır ve bu şimdilerde -annesi de vefat etmiş olduğundan olsa gerek-onun vicdanında kanayan bir yaradır. Veyis'in ağzından bir döneme damgasını vurmuş Kemalist öğretmen tipi algısı şu cümlelerle açığa vurulmaktadır (Soysal, 2012: 163): *"Öğretmen Allah gibiydi benim için."*. Bu ifade *Kırk Yedi'liler'*deki Nüveyre Öğretmen'in *"Bize büyüklerden Allah'tan korkar gibi korkmayı belletmişlerdi."* (Füruzan, 2012: 45) şeklindeki sözleriyle aynı istikamettedir. Söz konusu bu eleştirilerle, tepeden inmeci bir anlayışla dönüştürülmeye çalışan toplumun esasında korkaklaştırıldığına atıfta bulunulmaktadır. Yine Sevgi Soysal'ın sınıf farklılığının ötesine geçerek kıyısından dokunduğu etnik farklılığa bağlı ötekileştirme durumu burada bambaşka bir gerçeğe de kapı aralamaktadır. Bilindiği gibi *"Cumhuriyet ideolojisinin bir parçası olarak yalnızca Türkçe'nin resmi dil olarak kabul edilmesi taşrada Türkçe bilmeyen kadınların modern kurumlarla bağlantı kurmasını güçleştirmiştir"* (Çaha, 2010: 167) ve bu durum kırsalda yaşayan kadının "ikincil" konuma itilmesini ziyadesiyle pekiştiren bir unsurdur. Zira modern kurumlarla ancak erkeği aracılığıyla ilişki kurabilen bu kadınların bir anlamda erkeğin arkasında kaldığı, hatta sadece onunla var olabildiği, bu durumun da kadının geleneksel kimliğini pekiştirerek erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyetini daha da artırdığı aşikârdır (Çaha, 2010: 167). Dolayısıyla kadının özgürleşmesini ideolojisinin merkezine almış Soysal'ın bu mevzuyu romana hiç taşımamış olması, belki bir anlamda görmezden gelme, belki de empati eksikliğinden kaynaklı bu durum, -Ağaoğlu'nun da *Ölmeye Yatmak*'ta yapmış olduğu gibi- kırsaldaki kadının devlet ve devrimler karşısındaki konumunu ve aldığı tavrı betimlemek adına ihmalkar bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tıpkı Oya gibi Mustafa da sorgulanmayı devrimciliğinin bir nişanesi olarak telakki etmek yerine, kurtulması gereken bir durum olarak kabul eder ve bu uğurda insancıl tepkiler gösterir. Oya kendisinden ifade yazması istendiğinde kendi kendine

"Hay Allah, ne budalalık! Nasıl olsa zorunluyum buna. Burada deli saçması düşüncelerle bunaltılar geçireceğine otur, derli toplu ifade yaz, sıyrıl, evet sıyrıl!" (Soysal, 2012: 122) derken Mustafa da *"İpin ucunda özgürlük varsa, durma çek kendine."* (Soysal, 2012: 141) diye düşünmektedir. Her ne kadar devrimci de olsalar nihayetinde insandırlar, dolayısıyla tutsaklıkla özgürlük arasında ideolojik anlamda kendileriyle çelişmeleri doğaldır. Mustafa'nın yaşadığı çelişkinin başlıca tetikleyicisi karakoldan çıkar çıkmaz karısına kavuşmak üzere Urfa'ya gitme fikridir. Esasen Mustafa karısını değil; sakin bir yaşamı özlemektedir. Oya ise hemen hemen sonuna geldiği sürgününün uzamasını hiç mi hiç istememektedir. Soysal karakterlerin bu çıkmazına, devrim kavgasının "içinden" gelmiş bir kişinin tecrübesi ve bilinciyle Oya'nın ağzından şu şekilde açıklama getirmekte ve yerli yersiz ideolojik tepkiselliğin ve direncin anlamsızlığına dikkat çekmektedir (Soysal, 2012: 122):

> *"Kavga, titizlikle seçilmesi gereken bir şeydir, çok titizlik gerektiren. Aşk gibi. Her kavgaya açık olmak, kavga sözcüğünün güzelliğini, önemini kavramamaktır. Kavgasını seçebilmeli kişi. Şimdi burada ifade vermemeye kalkışmak kavga mı?"*

Oya'nın bu fikri "kadınca" bir duyarlılık izleri taşımaktadır. Diğer yandan Mustafa'nın kafası ise karışıktır, kendisini şöyle ifade eder (Soysal, 2012: 125):

> *"Demek bizler de, giderek suçluluğumuza inandırılmışsız. Bir şeyler yapmak suçmuş gibi. Kavgayı ne zaman suçluluk, bir şey yapmamayı ne zaman suçsuzluk ve alın aklığı sanır olduk?"*

Yukarıdaki cümlelerde benzer karakterlerin benzer tepkilerle bu sorgudan kurtulma isteğinin ardından açığa çıkan "kavga" tanımlamasında Oya üzerinden aşk benzetilmesiyle kavganın daha akl-ı selim bir zemine oturtulduğu, Mustafa üzerinden ise öfke dolu bir karşı koyuşa dönüştüğü görülmektedir. -Her ne kadar farklı sınıflardan gelmiş de olsalar- ideolojik inançları aynı olan insanlardan birinin söz konusu "kavga" kavramına ne denli "kadınca", diğerininse ne denli "erkekçe" bir tepki verdiği müşahede edilmektedir. Soysal'ın burada bile isteye vurguladığı devrim anlayışına cinsel kimliklerin kendilerinden izler taşıyan anlamlar yükleyebildiğidir.

Diğer yandan henüz serbest bırakılacaklarını öğrenmemişken bindirildikleri araçta Oya'nın ense saçlarından bazı cinsel isteklere uzanan Mustafa, devrimci karakter

tiplemesinin erkeğe bakan yönüne feminist bir yaklaşım altında ışık tutması nedeniyle önemlidir. Her ne kadar aynı mağduriyeti yaşamış da olsalar, hatta sonlarının ne olacağı bile meçhulken ve dahası can derdine düşülmüşken Mustafa'nın karısının ve kızının aklındaki varlığına rağmen bu tip bir düşe dalması, kadına yönelik erkek bakış açısını yansıtması nedeniyle manidardır. Zira bu durumda sormak gerekir ki, sorgu esnasında Oya'ya sıklıkla "orospu" diye bağıran Zekâi Bey'in şehvet dolu bakışlarından Mustafa'nın düşlerini ayıran nedir? Mustafa'yı ve Zekâi Bey'i sistem üzerindeki rollerine, ideolojik farklılıklarına rağmen benzer davranmaktan alıkoyamayan nedir? Dolayısıyla denilebilir ki burada ideolojik altyapıları ne olursa olsun - dahası kadının herhangi bir payı söz konusu olmamasına rağmen- erkeğin her mekân ve her zaman diliminde kadına "cinsel obje" olarak bakabildiği, bakmaktan kendini alıkoyamadığı gerçeği yansıtılmaktadır. Yeniden hatırlatılacak olursa Moran'ın iddia ettiği gibi Mustafa karakterinin kurgulanması şayet sadece farklı sınıflardan gelen devrimci ayrımını yapmayı amaçlıyor olsaydı bahsi geçen eleştiri fırsatı yakalanamazdı. Kanaatimizce Mustafa karakterinin sınıf ayrımını yansıtmaktan başkaca bir misyonu bulunmaktaydı. Oya tahliline eş düşen karakterin erkek olarak seçilmesi diğer bazı örneklerde ve burada da görüldüğü gibi Sevgi Soysal'ın cinsel kimlikler üzerinden yorumlar yapmasına ve eleştirilerde bulunmasına olanak sağlamaktadır. Diğer yandan Mustafa'nın Oya'ya ilişkin cinsel isteğinin "fantezi" olarak kaldığını belirten Belge'ye göre *"*(Mustafa'nın) *hiç değilse, Şafak'ın sayfaları içinde, sorumluluğu ağır basmıştır."* (Belge, 2012: 228).

İki cins üzerinden yapılan eleştiriler, her iki karakterin iç dünyalarındaki çelişkiler ve verdikleri tepkiler salıverilmeleriyle de bitmez. Kahramanların tümü bir anda -nasıl ki sebepsiz, keyfice gözaltına alındılarsa- "**Şafak"** bölümünde de izahsız, ansızın serbest bırakılırlar. Özgürlüğüne kavuşan Oya ve Mustafa kendi içlerindeki çalkantılarla beraber Adana sokaklarına uzanırlar. Oya kurduğu deniz ve orman hayalinin etkisindeyken eşi ve çocuğunun ansızın aklına düşmesiyle tükenir. Zaten serbest kalmasıyla *"gevşemiş bir kuklaya"* (Soysal, 2012: 209) dönüşen Oya bundan sonra kendisini bekleyen hayatı "yeni bir başlangıç" olarak nitelemek yerine "darmadağın olmuş bir ev içini yeniden düzenlemek" olarak ifade etmektedir. Mustafa ise halen eşine ve bebeğine kavuşma arzusuyla onları bıraktığı yerde bulup bulamayacağı endişesi telaşında kendini sorgulamaya devam etmektedir. Bir yanda özlediği sakin bir hayat

varken diğer yanda kulaklarında hapishanedeki devrimci arkadaşlarının "bizi ve davamızı unutma" babındaki tembihleri çınlamaktadır. Mustafa'nın bundan sonraki hedefleri ise şu satırlarla anlatılmaktadır (Soysal, 2012: 212):

> *"Yarını, hatta bugünü düşünmek, hayatının sonrasını tasarlamak zor. Yeniden öğretmenlik yapmak, öğretmenlik yapamamak zor. Daha doğru, daha iyi yapmalı artık her şeyi ve en zoru da bu. Çektikleri, çekilenler boşa çekilmemiş olmalı, boş acılara, budalalıklara indirgenmemeli. Bunun gerçekten böyle olması, yeni ve güçlü başlangıçlar zor."*

Karısıyla *"gelecek şafakları konuşmak"* (Soysal, 2012: 213) ve Urfa otobüsüne binmek üzere terminale yol alan ve hapishane arkadaşlarının "biz" olma olgusunu hatırlatan tembihlerini düşünen, devrimci ruhu dirilmiş Mustafa'nın aksine Oya, *"burada bitirdiği sürgünü, tutuklulukla geçen zamanı hangi yeniye, başlangıca katacağını"* (Soysal, 2012: 222) düşünmektedir. "Eski Oya"ya dönmeme kararlılığı gölgesinde alışkanlıklarını terk etmeye hazırlanan Oya, bunu becerebilmek için yalnız olmaması gerektiğini düşünmektedir. Fakat bu "yalnız olmama" durumunu sağlamada bir koca, çocuklar, aile ya da gelip giden dostlar yeterli olmayacaktır, Oya'ya göre. *"Karşı çıkılacak şeyler, durumlar artık eskisi gibi somut ve elle tutulur olmayacağından tavırsız, savaşsız ve şaşkın"* bir "Yeni Oya" (Soysal, 2012: 223) olmaktan korkan Oya'nın bu hali esasen yepyeni bir başlangıç yapmış bir insanın tüm kaygılarına rağmen bir direnç sergileme çabasıdır. Zira levanten bir geçmişe rağmen devrimci olmuş ve henüz çelişkilerinden sıyrılamamış biri için kendinden ve istikbalinden ziyadesiyle emin olmak ancak romantik bir tahayyül olarak kalacaktır. Yazarın, kaygı ve korku güdüleri arasında ustalıkla sakladığı bir ümidi taşımaktadır Oya aslında. Zira ölçülü dozda kaygı ve stres, psikolojik anlamda bireyler için pozitif bir ivmeye sahiptir. Yazar, burada bu ivmeden güç alarak -her ne kadar Oya'nın akıbetini bilemesek de- kadın kahramanını kadınsı bir duyarlılıkla ümitle geleceğe taşımaktadır. Oya'yı da Mustafa'dan ayıran zaten bu kadınlığın detaycılığı, irdeleyiciliğidir.

Diğer yandan Sevgi Soysal, Oya'nın düşünceleri üzerinden, feminist bir refleksle kadın olmanın bir takım sorumluluklarını da eleştirmektedir. Her ne kadar bu durum Oya'nın kendini salıvermişliği gibi gözükse de satır aralarından yüzeye yansıyan şey, gözaltından çıkmış, sürgünü bitmek üzere olan bir kadının dahi düşünmekten kendini

alıkoymadığı, adeta kadının üzerine yapışmış kalmış bazı eylemlerin kadınca sorumluluklar bağlamında dayattığı zorunluluğa gösterilen feministçe bir tepkidir. Kadın, salıverilmiş olsa da yine özgür değildir. Bu durum şöyle ifade edilmektedir (Soysal, 2012: 224):

> *"Ankara'da, evindeki Oya'dan. Suyun akmadığı sabahlarda sadece suya öfkelenmek. Bir araba beygiri sabrıyla dönen ev çarkı. Akraba, dost ilişkileri* (nitekim onları ağırlama vazifesi kadınındır)*, gazete sayfaları ve televizyon ekranı arasında şartlanmak. Kitapların daha çok tozlarıyla savaşmak. Hiç çıkmayan tencere karaları, 'toplandıkça dağılan ev içleri'* (Bu ifadeyi tırnak içinde veren yazar, bu halin Oya'nın hayatının da bir tasviri olduğunu yeniden hatırlatmaktadır). *Çekirdekli çıkan patlıcanlar ve mutlaka başarılı pişmesi gereken yemekler. Tutmayan mayonez. Sandığa kaldırılıp çıkarılan yazlıklar ve kışlıklar. Sivil polislerle yer değiştiren güveler. Sözde huzur ve sözde huzursuzluk."*

Yukarıdaki ifadelerde Sevgi Soysal'ın bir zamanlar Özdemir Nutku'yla olan evliliği sürecinde "kadın yazar" olmasına bağlı ortaya çıkan problemlerinin izlerini görmekte olduğumuzu söyleyebiliriz. Yazarın, Adalet Ağaoğlu'yla paylaştığı bu derdini Erdal Doğan şu cümlelerle anlatmaktadır (Doğan, 2003: 74-5):

> *"Sevgi, Adalet'in hem evliliği hem yazarlığı birlikte nasıl sürdürdüğünü merak ediyordu. Çünkü kendi yaşamı giderek karmaşık bir hal almaktaydı. Hani evli de olsa yazarlığı aksamamalıydı. 'Erkekler' aksatmıyorlar, sürdürebiliyorlardı. Kadınların, yazıyor da olsalar 'ev'e dair küçük gibi görünen birçok sorumlulukları vardı. Bu sorumluluklar, istemeseler de onların omzuna yıkılıyordu. Yükü taşımanın ortağı olmuyordu. Yazan ya da sanatçı bir kadınla evlenen bir adamın bu yükü paylaşmasını bilen bir adam olması gerekiyordu. Yoksa evlilik, çekilmez bir hal alırdı."*

Bu satırlar aynı zamanda "kadın"ın evliliği içindeki kıstırılmışlığının, başkaları tarafından yüklenen vazifeler altında ezilen "kadın" sorununun ve "kadın"ın nesneleştirilmesinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şu önemlidir ki Soysal'ın *Şafak'*taki kadın sorunu Günay'ın da ifade ettiği gibi kadınların kıstırılmışlıkları üzerine kuruludur ve Günay'ın ifadesiyle *"Romanı kuşatan atmosfer, feminist söylemin sesini duyurmasına izin vermiyormuş gibi görünse de kadın-erkek ilişkisi üzerine yürütülen tartışmanın toplumsal bir çerçeveye oturtulması aslında kadının kıstırılmışlığını daha iyi gözler önüne sermektedir."* (Günay, 2001: 16).

Diğer yandan, yazarın bazı ataerkil kültür emaresi gösteren yaklaşımları da yok değildir. Söz konusu bu yaklaşımlar yazarı feministlikle uyuşmayan bir mecraya sürüklemektedir. Romanın sonuna kadar eşinin ve dahası çocuğunun Oya'nın hiç aklına gelmemesi durumu, marjinal feminist anlayışın bireyciliği öne alan refleksiyle ne denli uyuşuyorsa, kocasından boşanma planları yapan Oya'nın coğrafya değiştirmeyi düşündüğü zihni akışında kurulan şu cümleler de gelenekçi değer yargısındaki kadın tasavvurunu benimsediğini göstermektedir (Soysal, 2012: 226):

> *"Tek başına gideceği yerde ne yapacak? Nedir tek başına coğrafya değiştirmek? Beklenmedik, istenmedik saldırılardan korkan, yalnız bir yabancı kadın neyle geçinecek oralarda? Ankara'dakine benzer bir iş arayacak. Öğretmenlik gibi, çevirmenlik gibi. Başka deneylere girişeyim derken karşısına çıkan ilk bıyıklar ürkütecek, vazgeçirtecek onu."*

Sevgi Soysal, yalnız bir kadının korkuları ve acziyeti üzerinden burada, saklı kalmış bir Doğululuk emaresini dışa vurmaktadır. Fakat daha önce de ifade edildiği gibi yazarın insana ilişkin keskin sınırları ve karakterlerini bir takım çerçevelere hapsetmişliği yoktur. Bilakis tüm subjektifliği olanca objektif bir perspektiften sunma gayreti içerisindedir. Bu nedenle burada da, yazıları nedeniyle hapse giren kadın kahramanın güçlü bir şekilde karakterize edilmiş olması kadar, geleneksel değerlerden almış olduğu kadınsı zayıflığının ve kadınlık psikolojisinden mütevellit bir erkeğe sığınma ve dayanma ihtiyacının okura gösterilmesi göze batmamaktadır. Bilakis yazarın her konuya eleştirel bir gözle bakma yetisini buraya da başarıyla yansıttığı görülmektedir.

Somuncuoğlu'na göre Sevgi Soysal'ı "feminist"; söylemini ise "radikal feminist" olarak nitelendirmek doğru değildir. Zira Oya her ne kadar burjuva namus anlayışından yakınıyorsa da "erkek gibi davranmaktan çekinmeyen bir karakter" olarak resmedilmiştir ve gücü erkek temsiliyle gösteren bir anlatıcının, yazarın kurguladığı bir

karakterdir (Somuncuoğlu, 2002: 22-3). Oysaki bu iddia sadece Sevgi Soysal'ın yazarlık duruşunu değil, aynı zamanda *Şafak'*ın -her ne kadar 12 Mart'ı tasvir eden bir roman gibi gözükse de- özünde toplumun çeşitli katmanlarından derlenmiş kişiler etrafında "kadın sorunu"nu etraflıca işleyen bir roman olduğu gerçeğini de görememektir. Eğitimli sınıfı temsil eden Güler'in açmazı; Oya'nın kadın olmasının ikiye katladığı devrimcilik suçu; köylü ve işçi sınıfının temsilcileri olan lümpen kadınlar Firdevs ve Güllü'nün kendilerine onca eziyet etmiş erkeklerine yine de toz kondurmayışları; Ziynet ve Gülşah'ın kendilerini gerçekleştirme alanı olarak telakki ettikleri hizmetkar tavırları nasıl feminist olmayan bir bakış açısının ve ardında radikal feminist söylemler barındıran bir ele alışın göstergesi değildir, anlaşılamamaktadır. Nitekim Günay'ın da ifade ettiği gibi *Şafak "bir yönüyle 12 Mart deneyiminin sorgulanmasını da içeren, sistemle mücadele için yaratılan bilinçli ortaklığın ardında bile kadının özverisinin -hatta boyun eğmişliğinin bulunduğunu- ortaya koyduğu için devrimci hareketin kadına ve feminist söyleme 'içeriden' bakışını tartışmak için temel bir romandır. Kadın roman kişilerinin mutsuz evlilikleri, kullanılmışlıkları ve acıları -onlardan birer anti-kahraman yaratılması yoluyla da olsa- okuru feminist söylemin amaçladığı doğrultuda bir sorgulamaya itmektedir."* (Günay, 2001: 15). Diğer yandan Somuncuğlu'nun kendi iddiasını desteklemek amacıyla kullandığı örneklere yeniden göz atılacak olursa görülen şudur ki *"erkek gibi davranmaktan çekinmeyen, hatta bundan hoşlanan Oya"*nın (Soysal, 2012: 36) bu davranışının ardında bile alışkanlıklara, geleneğe yönelik feministçe bir dik kafalılık, feministçe bir karşı koyuş vardır. Zira bir kadın olarak kendinden beklenen tavrın aksini göstermesi, örneğin erkeklerle aynı sofrada rakı içmesi, erkek bakış açısına karşı bir direniş şeklidir. Burada anlaşılamayan şu olsa gerek, Sevgi Soysal, feminist duruşunu Günay'ın (2001: 17) da ifade ettiği gibi "çığırtkanlık" yapmayarak sergilemektedir. Bu husus toplumsal cinsiyete bağlı rol dağılımına, yani verili cinsel kimliğe bir tepki olduğu kadar, cinsel kimliğin yeniden inşası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer yandan Berna Moran Oya'nın ve Mustafa'nın sorunlarının üstesinden gelemediğini iddia etmektedir. Moran'a göre romanın sonunda değişen karakterler değil, bizim onlar hakkındaki bilgimizdir (Moran, 2012: 31). Her ikisinin de kendinden emin olmayışından ve kuşku duyduğundan bahseden Moran'ın bu tespitlerine kısmen katılmakla beraber duygusal ve zihni akışta saklı tutularak hissettirilen heyecan

kırıntıları ve ümidin göz ardı ettiği düşünülmektedir. Hiç değişmeyip aynı kaldıkları şeklindeki bir kabulün Oya'ya ve Mustafa'ya haksızlık olduğu aşikârdır. Zira Soysal'ın da okura göstermek istediği, bir gecede keskin bir dönüşümün elbette sağlanamayacağı, fakat özeleştiri imkânı veren söz konusu gecenin şafağında kuşku, kaygı ve korku ekseninde yeni ümit arayışlarının vuku bulduğudur. Zira, Moran'ın iddia ettiği gibi romanın başında ve sonunda Oya ile Mustafa aynı kalmış olsalardı ne Mustafa "gelecek şafakları konuşmak" üzere karısına koşar, ne de Oya "Eski Oya" olmaktan korkardı. Bilakis Oya da Mustafa da farkında oldukları paradokslar ve çıkmazlar ekseninde yaşamayı kabul ederdi. Hâlbuki her ikisinin de akıbetleri bilinmese de geleceğe ilişkin yeni planlarla yollarına devam ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla şu açıktır ki söz konusu gecenin bir anda radikal bir değişim ve dönüşüm göstermesi beklentisi ancak romantik bir hevestir.

Semih Gümüş ise hapishanedeki aldatıcı şafaklar yerine, Oya'nın ve Mustafa'nın romanın sonunda kendi şafaklarına uyandıklarını belirterek şöyle der (Gümüş, 2013: 122): *"Yeni bir hayatın kurulacağı şafaktır bu. Yürünecek yolların kendilerine bağlı olduğunu anıştırır Sevgi Soysal. Yoksa bu yeni şafak da yeni hayatlar yaratmaya tek başına yetmeyecektir."* Fatih Altuğ ise *"umudu yeniden canlandırma tüm engellemelere rağmen yeniden başlama iradesi göstermenin ancak hapishanede kolektif olarak yaşanan sıkıntıların, eziyetlerin, zahmetlerin unutulmamasıyla mümkün olacağını"* ifade etmektedir. Zira *"hapishane deneyimini silerek, geçmişi sıfırlayarak gerçekleşen bir yeni başlangıç hakiki olmayacaktır."* (Altuğ, 2013: 192).

Günay'a göre *"Maraşlı sıradan bir aile çerçevesinde çizilen ilişkilerde de, devrimci mücadelenin gölgesindeki evliliklerde de, hapishanedeki kadınların deneyimlerinde de ortak bir gerçek vardır; kadın için şafak vakti değildir."* (Günay, 2001: 17). Romandaki "dış" çatışma temasının ele aldığı başlıca konulardan biri olan kadın sorunsalının akıbetini etkili bir şekilde saptaması nedeniyle Günay'ın tespitine katılmak mümkündür. Nitekim hapishanede hikâyesine tanık olduğu Güllü'den yola çıkan Oya *"Bir insanı değiştirmek tek bir insan işi değildir. Bu bir düzen, bir çevre, coğrafya konusudur."* (Soysal, 2012: 116-7) diye düşünmektedir ki burada kadın sorunsalının sistem, dolayısıyla zihniyet dönüşümü olmadan çözülemeyecek bir sorun olduğunun altı çizilmektedir.

Sonuç olarak, Sevgi Soysal *Şafak*'ta 12 Mart sürecinde yaşanan toplumsal değişim ve dönüşüm sürecini irdeler ve sisteme ilişkin eleştirilerini yaparken Sosyalist ideolojiyi de idealize etmeksizin, nesnel bir bakışla ele almaktadır. Ömer Türkeş, Soysal'ın bu yanını şöyle anlatmaktadır (Türkeş, 2013: 85): *"Kuşkusuz 60 sonrasının o ateşli, devrimci atmosferini solumuş, sosyalizme bağlanmıştı Sevgi Soysal. Ancak edebiyat ve devrim ilişkisini sloganlaştırmamış, romanlarını fikirlerini taşıyan gövdeler olarak düşünmemişti; geleneksel yapı ve kurumların tümünü hedefleyen değişim edebiyata da yansımalıydı."*

Diğer yandan yazarın, devrimci mücadele etrafında kadın sorunsalına ilişkin toplumun çeşitli kesimlerinden seçtiği hikâyelerden yola çıkarak önemli tespitler yapmış olması da *Şafak'*ı, sanatsal değerinden öte toplumsal gerçekliklere ışık tutabilen bir edebîeser olmaya taşıyan önemli bir faktördür. Yazar, romanın sonunda Oya ve Mustafa'nın akıbetini okurun hayal gücüne bırakarak, zaman içinde değişen ve dönüşen toplumsal parametrelerin bireylerin nihayetlerine yönelik etki ve yönlendirme gücünü her daim kendinde saklı tuttuğuna atıfta bulunmaktadır. Bu ucu açık düş gücü tekniği sayesinde, tüm kuşku, korku ve endişelerine rağmen geleceğe yönelik kendilerine hedefler belirleyen roman karakterlerinin gizli bir ümit taşıdığı hissi verilmeye çalışılmıştır. Zira tüm çıkmazlarına ve çelişkilerine rağmen Oya da, Mustafa da henüz hiçbir şey için pes etmemişlerdir. Nitekim insan olmak, etkileşime açık olmak ve dolayısıyla zamanın getirilerine karşı da açık olmak demektir. Ömrü vefa edip *Şafak'*ın sonrasında bir başka roman yazabilseydi Sevgi Soysal, belki de 80 İhtilali gölgesinde bambaşka yöne evrilmiş devrimci karakterlerle ve kadın sorunuyla okurunun karşısına çıkacaktı.

Şunu da ifade etmek gerekir ki romanın tamamında Sosyalist hareket ilkesel bir açıdan ele alınmıştır. *Kırk Yedi'liler*'de hareket içinde yer alan insanların belleğinden yola çıkılarak psikolojik ve sosyolojik süreçlerin ele alınması gibi bir durumdan ziyade *Şafak, "yaşadığı hayatı anlama çabasındaki içtenlikli ve ilkeli yaklaşımının kendisine bu hayatı anlatmanın doğru teorik ilkelerini göstermiş"* (Belge, 2012: 215) bir yazarın ilkesel duruşunun bir temsilidir. Nitekim Sevgi Soysal "bilimsel sosyalizm"e inanmaktadır (Yüce, 2007: 413). Dolayısıyla Soysal *Şafak*'ta, dönem romanlarında sıklıkla kullanılan öğrenci hareketi temasını ele almak yerine bu hareketin asıl aktörleri olan işçi sınıfından ve halktan öğeler kullanarak devrimcilik ve kadın sorunlarını

irdelerken Sosyalist hareketin neresinde durduğunu göstermektedir. Diğer yandan denilebilir ki Soysal aynı zamanda, halk çoğunluğunun siyasi yönetimde olmasını amaçlayan, daha demokratik ve farklı düşüncelere daha hoşgörüyle bakan Fransız Sosyalizmi'nin arayışı içindedir. Zira devrimcilerin şiddet eğilimlerini tasvip etmeyip bilakis eleştirmesi ve kesinlikle meşru göstermemesi dikkat çekmektedir. Bilindiği üzere Fransız sosyalizmi, Fransız devriminden etkilenerek yeni bir sosyalist olgu olarak ortaya çıkmıştır (Callinicos, 2004: 41). Nezarete getirilen hesap uzmanı Veyis ve akrabası hakkında Hüseyin -sözde devrimcidir - ;*"Bunlardan çekiniyorsan polis falan değiller. Bizden sayılırlar. Biriyle konuştum, maliyeciymiş. Silahtan gelmiş."* deyince Mustafa'nın şu cevabı, Sevgi Soysal'ın devrimci harekette silahlanmaya bakışını net şekilde ortaya koymaktadır (Soysal, 2012: 148): *"Ne zamandan beri silahlıları kendinden sayıyorsun?"*

Bir gecelik sorgulama sonrası gelen "şafak"ta güneş, Mustafa ve Oya açısından bireysel yaşantılarının Sosyalist harekete bakan yönüne doğmuştur. Siyasal hareketten koparak Sosyalizm'i kişisel ahlaka indirgeme sürecinden geçerken yolları kesişen Oya ve Mustafa için tek gecelik sorgu iç muhasebe yapmaları adına önemli bir eşiktir. Zira yazdığı bir yazıdan öte devrimcilikle çok da ilişki kuramadığımız Oya'nın bundan sonrası için kendine koyduğu hedefleri uygulama azmi önemlidir. Diğer yandan Mustafa'nın da yine bu sorgu esnasında ev, iş ve eş üçgeninde devrimci kimliğinin silikleşmiş olduğunu fark ederek yeni bir başlangıç arayışına girmesi de aynı amacın göstergesidir. Roman boyunca "daha statik" olduğunu gördüğümüz Oya (Belge, 2012: 219), ileride "eski Oya" olmamak için elinden geleni yapacak, üzerine aldığı "aydın olmanın sorumluluğuyla" (Belge, 2012: 220) hareket edecektir. "Daha dinamik" olan Mustafa (Belge, 2012: 219) ise belki de gerekli adımları atarak, özlediği, aklı başında, sorumlu eylemci ve devrimci olacaktır (Belge, 2012: 215). Burada görülen, yazarın, o dönem ülke çapında fırtınalar estiren Sosyalist ideolojinin istikbaline yönelik iyimser bir hayalcilikle müjdeler vermek yerine, bireylerin bilincinden hareketle fertlerin ideolojik dönüşüm ve aksiyonunu "şafak"a ulaştırmakta olduğudur. Fakat yazarın Oya ve Mustafa'yı "şafak"a erdirmişliği, bireysel özgürlüğe kavuşarak hedefsiz yaşamaları için değil; bilakis sosyalist devrimci kimliklerini yepyeni bir bilinç ve umutla yeniden diriltmeleri içindir.

Moran her ne kadar *"Mustafa ve Oya için şafağın anlamı başkadır. Tutuklanmayıp salıverildikleri için onların açısından şafak yeni bir başlangıç demektir, lakin sağlam bir başlangıç mıdır?"*(Moran, 2012: 30) diye sorgulasa da Oya ve Mustafa'nın esasında sorunlarının üstesinden gelmeyi başaramadıklarını iddia etmektedir. Oysaki daha önce de ifade edildiği gibi, bir gecelik bir iç muhakeme süreci bireysel anlamda radikal bir değişim ve dönüşümü tesis etmek için yetersiz bir zaman dilimidir. Hâlbuki *"yeniden başlama arzusundaki* (bu) *kişiler kendi bireysel kararlarının zorunluluğu kadar cüziliğinin de farkına varmakta"*dırlar ve *"bu noktada da artık bireysel başlangıç, toplumsal ve tarihsel yeniden başlangıçtan ayrılamamaktadır."* (Altuğ, 2013: 196). Bu husus göz önünde bulundurularak varılması gereken yer şudur ki Sevgi Soysal, söz konusu karakterlerin şahsında toplumsal değişim ve dönüşüm sürecini ajite etmeksizin, eleştirel bir nesnellik etrafında ustalıkla vurgulamıştır ve *Şafak* bir döneme damgasını vurmuş devrim hikâyeciliği ekseninde çeşitli sınıflardan derlenmiş kadınların iç dünyasında yaşadığı çatışmayı ve dışa akseden dönüşümü sosyolojik bir perspektifle ele alması bakımından özgün bir eserdir. Yazar, devrimci olmaktan ziyade "kadın devrimci" olmanın kabahatini(!) ironik bir dille eleştirdiği eserinde geleneğin içinde kadının kimliğini kaybettiğini, kırsaldan kente göç etmiş kadının kapitalist düzende özgürleştiği zannıyla bambaşka bir sömürüye itildiğini, cehaletin kadına yaptığı kötülüğü ve kadının sosyal yaşamdaki kıstırılmışlığını özellikle vurgulamıştır.

2.4. Yarını Olmayan Bir Kadının Şahsında Cinsellik, Özgürlük ve Devrimcilik: *YARIN YARIN* (1976)

Yarın Yarın, 1945'te Bursa'da doğup Anadolu'nun çeşitli kentlerinde ve Londra'da büyüyen; ortaöğrenimini New York'ta bitirip, yükseköğrenimine yine orada başlayıp Boğaziçi Üniversitesi'nde tamamlayarak ardından Paris'e giden ve Sorbonne Üniversitesi'nde doktora yapan Pınar Kür'ün ilk kitabıdır. Cumhuriyet kuşağının idealist aydınlarından olan matematik öğretmeni Behram Kür ile eğitimci yazar İsmet Kür'ün kızıdır ve tam adı Havva Pınar Kür'dür. Sanatçı kişiliğinin oluşmasında kültürlü, çok yönlü annesi kadar, teyzesi şair ve yazar Halide Nusret Zorlutuna'nın da katkıları bulunmaktadır ve çağdaşı olan romancı Emine Işınsu, yazarın kuzenidir. *Asılacak Kadın, Akışı Olmayan Sular, Bitmeyen Aşk* ve *Sonuncu Sonbahar'*ın da

aralarında bulunduğu çok sayıda roman ve öykü kitabı bulunmaktadır. Yurda döndükten sonra bir süre Devlet Tiyatrosu'nda çalışmış, İngiliz ve Fransız Edebiyatı'nın birçok nitelikli eserini Türkçe'ye çevirmiştir. Eserlerinde ele aldığı konulara Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal ve Füruzan gibi çağdaşlarına benzer şekilde toplumcu duyarlılıkla yaklaşan Kür, kadın sorununa da kayıtsız kalmamış, bilakis eserlerinin merkezine koyduğu bu tema üzerinden dönemin siyasal olayları kurgusu etrafında bireysel açmazları ve çarpık ilişkileri işlemiştir. 12 Eylül sürecinde işten atılması ve sonrasında boşanmasıyla birlikte hayatını kazanmak için çeşitli gazete ve dergilerde tiyatro eleştirileri yazmaya başlayan Pınar Kür *"İtirazı olmayan, düzenle uyuşan kişi yazar olamaz!"* (Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, 2006: 388) şeklindeki iddiasıyla kendini ve duruşunu tanımlamaktadır.*"Robert Kolej'de politik hiçbir şey yoktu. Olaylar öbür üniversitelerde de başlamış değil. Benim ilk politik uyanışım Paris'te oldu. Genel bir politika bakışım var tabii. Amerika'da tarih okuduğum zaman Troçki denen adamı çok beğenmiştim. Lenin'i tanıyorum, biliyorum. Hatta buradakilerden daha çok biliyorum. Ama Troçki'yi de, Lenin'i de, Marx'ı da asıl Paris'te tanıdım, yazdıklarını okudum."* (Söğüt, 2006: 71) diyerek "aydınlanma" sürecini anlatan yazarın kendi üzerinde olduğu kadar, romandaki devrimci karakter olan Selim'in ideolojik anlamda bilinçlenmesinde de Paris'in büyük yeri vardır.

Yarın Yarın'da 12 Mart'ı hazırlayan sosyal ve siyasal olaylardan hareketle toplumsal değişim sürecinin kadın, mahremiyet ve aile üzerindeki etkileri ele alınmaktadır. "Öznel tutumlu gözlemci anlatıcı" olarak Pınar Kür, Seyda ve Aysel karakterleri üzerinden "yansıtıcı bilinç" kullanmaktadır (Keskin, 2012: 207). Karakterleri yer yer geçmişe dönerek onları bugüne hazırlayan şartlara ilişkin anılarını okura aktarmaktadırlar. Eril bir dil ve feminist bir yaklaşımla romandaki kadın karakterlerini konuşturan yazarın başarısı, burjuva sınıfını etkin bir üslupla yansıtmasında görülmesine rağmen satır aralarında bir takım paradoks ve kompleksler göze çarpmaktadır. Yazar, emekçi, burjuva ve yarı aristokrat sosyal sınıflardan seçtiği üç farklı kadın tipi üzerinden askeri darbenin sosyal ve siyasi alanlarda sebep olduğu dönüşümü, bireysel değişim üzerinden anlatmaktadır. Ayrıntılı mekân tasvirleri - ki bunlar ziyadesiyle burjuva sınıfının lüks konutları ve eğlence mekânlarıdır- ve psikolojik tahlillerle şekillendirilmiş roman, ana karakter Seyda'nın mutsuz ve umutsuz hayatı üzerinden kaleme alınmıştır.

Bu başlıkta, kadınsı duyarlılığı ve feminist duruşuyla bilinen Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* romanında ele aldığı kadın, cinsellik, mahremiyet ve aile temaları etrafında 12 Mart Muhtırası sürecindeki sosyal değişim tartışılacak ve çeşitli kuramlar etrafında yorumlanacaktır. Zira *Yarın Yarın*, Kemalist bir ebevyenin yetiştirdiği bir karakterin şahsında Sosyalist öğretiyle tanışan kadını; dönemin egemen gücü elit burjuva sınıfının bir tüketim objesi haline gelmiş apolitik kadını ve toplumun alt tabakalarında yaşam mücadelesi veren bir işçi ailesi kızının şahsında Sosyalizm'le özgürleşen kadını tasvir etmesi ve "etken"lik ile "edilgenlik" arasında kimlik çatışması yaşayan kadın tiplerini betimlemesi nedeniyle önemli bir eserdir. Pınar Kür, eseri nasıl bir dönemde ve nasıl bir bilinçle kaleme aldığını şöyle anlatmaktadır (Söğüt, 2006: 129):

> *"Sol hiçbir zaman çok yükselmedi Türkiye'de. O günlerde gençlerde büyük bir heyecan vardı, ülkenin gidişatından mutlu değillerdi ve bunu değiştirebileceklerini sanıyorlardı. Marxlar, Leninler, Politzer bile daha yeni yeni çevrilmeye başlanmıştı. Onların büyüsüne kapılmıştı gençler, tıpkı benim Paris'te kapıldığım gibi. Ama tabii, orada çok daha eski, çok daha geniş tabanlı bir sol geçmiş var. Burada geniş kitlelerin sınıf bilinci yok, sınıfsal çıkarlardan haberleri yok. Sinan Cemgil'i, Deniz Gezmiş'i, uğruna dağlara çıktıkları köylüler ihbar etmedi mi? Türkiye genelinde ihbarcı vatandaşlardan geçilmiyordu. O yıllarda televizyon afyonu dizilerle bilmem nelerle halkın nerdeyse bütününü uyutmamıştı daha ama solcu gençlik halkla hiç bütünleşemedi. Ama şunu da söylemek gerekir ki var olan sol, gücünü hemen kaybetmedi. 12 Mart ve özellikle 12 Eylül gibi iki çok büyük, çok ağır silindir geçti üzerimizden. Günümüz üniversite gençliğini gördükçe tüylerim ürperiyor. Genç dediğin bir şeylere karşı çıkar, değil mi? Bunlar babalarına bile isyan etmiyorlar. Büyük çoğunluğu düzene uyum sağlamak peşinde. İçlerinde doğa gereği var olan muhalefet duygusunu da, bunu eğlence haline getirerek milyarlar kazanan bazı komedyenlerle gideriyorlar. Bu böyle, birkaç cümleyle özetlenebilecek bir şey değil, ciltler dolusu kitap yazılabilir bu konuda. Ben o dönemle ilgili duygu ve düşüncelerimi insan olarak, bir yazar iç görüsüyle, elimden geldiğince Yarın Yarın'da dile getirdim."*

*Yarın Yarın'*ın tahliline geçmeden evvel geçiş sürecinde toplum dinamiklerini etkileyen ve dolayısıyla toplumsal dönüşüm sürecine ciddi manada etkileri olan

dönemin siyasi atmosferini tartışmakta fayda olduğu düşünülmektedir. Nitekim *Ölmeye Yatmak* incelenirken Pareto'nun *"elitlerin dolaşımı"* teorisi tartışılmış ve buna göre tüm toplumlarda bir seçkinler azınlığının bulunduğu; elitlerin, siyaseti oluşturmasının kaçınılmaz olduğu ve dolayısıyla toplumsal gelişmeyi belirleyici bir unsur olan *siyasetin* seçkinler eliyle şekillendirilerek toplumun yönetildiği ve yönlendirildiği vurgulanmıştı. Klasik elit kuramcılarına göre karar alan ve uygulayan konumunda olan, küçük bir "*azınlık"*tır ve geri kalan "*çoğunluk",* söz konusu bu zümre tarafından yönetilen bir topluluktur; dolayısıyla toplum oligarşik bir yapıdadır. İtalyan düşünür Gaetano Mosca'ya göre bütün toplumlar "yönetici sınıf" ile "yönetilen sınıf" olmak üzere ikiye ayrılmakta; azınlıktaki yönetici sınıf tüm siyasal fonksiyonları icra edip iktidarın tüm nimetlerinden yararlanırken; çoğunluktaki yönetilen sınıf, yönetici sınıfın kurallarına göre yaşamakta ve onun amaçlarına hizmet etmektedir. Yine, Mosca'ya göre siyasal dinamiği belirleyen, iktidarda olan elitin, yani siyaset sınıfının fikirleri ve çıkarlarıdır (Vergin, 2011: 129-130). Dahası azınlığın örgütlenmiş, çoğunluğun ise örgütlenmemiş olması bu durumu kolaylaştıran başlıca etkendir. Toplumda meydana gelen ekonomik, sosyal veya kültürel değişimin yönetici sınıfın yapısında değişime neden olacağını vurgulayan Mosca'ya göre "değişim" uzun süreli bir değişim yahut "devrim" yoluyla olabilmektedir. Diğer yandan Vergin'in ifadesine göre tarih, belirli bir seçkinler grubunun bir diğeri tarafından ikamesinden ibarettir; zira dönemin ve şartların gücünü kendinde toplayarak iktidarı eline alan gruplar *elitlerin sahnesinde* sadece yer değiştirmektedir. Elitler sayı itibariyle ufak bir azınlıktır ama topluma damgasını vuran, toplumun niteliğini oluşturan kitleler değil; bu seçkinler zümresidir (Vergin, 2011: 123-5).

Bu teorik bilgiler ışığında incelendiğinde görülür ki Pınar Kür'ün kitabında ele aldığı toplum yapısında "sermaye sahipleri, burjuva sınıfı, patronlar ve onların işbirlikçileri - hatta piyonları- olan siyasiler" elitleri oluşturmakta, yönetici sınıfı temsil etmektedir. Çoğunluğu oluşturan halk ise yönetilen sınıfı teşkil etmekle birlikte Mosca'nın ifadesiyle "yönetici sınıfın amaç ve çıkarlarına hizmet etmektedir". Mills'e (1956) göre ise toplum yapısı içinde ve karar verme sürecinde etkin üç tip elit grubu vardır. Bunlar "ekonomi elitleri", "siyasi elitler" ve "askeri elitler"dir. Bu elit grupları benzer özgeçmişlere, karşılıklı sosyal ilişkilere, ortak değer ilgi ve çıkarlara sahiptirler. En güçlü ve en etkin konumdaki bu elit gruplarının birlikteliği, "iktidar seçkinlerini"

oluşturmaktadır (Akt. Arslan, 2004: 5). Parlamento feshedilmemiş, partiler kapatılmamış, anayasa askıya alınmamıştır, lakin askerlerin isteği doğrultusunda "teknokrat" bir başbakanın etrafında yeni bir hükümet kurulmuştur. Süleyman Demirel gitmiş, yerine Cumhuriyet Halk Partisi'nden istifa ederek Nihat Erim gelmiştir. Dolayısıyla 12 Mart'la beraber mevcut ilişki ağı içerisinde kendi iktidarlarını pekiştiren söz konusu iktidar elitlerinin, toplumun kaderine yöne vermede ne denli etkili oldukları ortadadır. Bu üçlü elit bileşkesine "medya elitleri"nin de eklemlenmesiyle (Arslan, 2001: 135,164) bahsi geçen dönemde ortaya konan toplum mühendisliğinin kapsam ve sınırları daha ziyade anlaşılmaktadır. Nitekim devrimci gençlerin "vatan hain"i oldukları iddiasına halkı inandırmada kullanılan biricik mecra gazete sayfaları ve radyolardaki ajanslardır. Romana konu olan toplumsal dönüşüm sürecinin tetikleyicisi olan Sosyalist ideolojinin tepkisi de bu "iktidar seçkinleri"ne yöneliktir. Sokağa taşan tepki sonucunda askerin muhtıra vermesi ve asker güdümlü bir hükümetin kurulması, yönetici sınıftaki değişimin darbe kılığındaki "modern devrim" yoluyla vücuda gelmesidir ki bu da Mosca'nın tasviriyle uyumludur. Diğer bir ifadeyle de elitler kendi içerisinde yer değiştirmiş, toplum bir diğer seçkinler zümresince yönetilir olmuştur. Hatta iki grup arasında danışıklı bir dövüş bulunmaktadır, zira demokrasi adına gözle görülür bir kaygı duyulmamıştır. İktidar, -salt siyasi otorite değil, bilakis siyasi hükümete paralel olarak düzende söz sahibi olan sermayedarlar, patronlar, askerler, kısacası ortak çıkar sahipleri- mevcut sistemin devamlılığı ve korunması yararına çalışmıştır. Diğer yandan toplumun geniş kitlelerinin kardeş kavgasının önlenmesi umuduyla bu darbeyi vicdanen meşru kabul etmesi, hatta demokrasi adına herhangi bir kaygı duymaması elitlerin dolaşımını kolaylaştıran bir faktör olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Anadolu romanında sömürülen köylü, 12 Mart etkisinde yazılmış romanlarda yerini Türkiye halkına; sömüren toprak ağası da yerini kapitalist burjuva sınıfına bırakmakta ve başkaldıran kurtarıcı köylü figürünün yerini de devrimci gençlik almaktadır (Moran, 2012: 11-2). *Yarın Yarın* da bu eksende kaleme alınmış bir romandır. Fakat ana karakterler etrafında resmedilen burjuva hayatının tasviri ne denli başarıyla sunulmuşsa, emekçiye ve devrimciliğe ilişkin yaşamın gerçekleri de o denli sığ ve yavan kalmıştır. Biyografisinden de anlaşılacağı üzere yazarın kendisi de müreffeh bir hayat içinde büyümüştür. Yurtiçi ve yurtdışında aldığı eğitimlerde burjuva

yaşamının izleri oldukça aşikârdır. Dolayısıyla yazarın, burjuvaziyi gözlem ve yansıtma gücünün kaynağını buradan aldığı söylenebilir, nitekim her yazar eserinde kendi özgeçmişinden etkiler yansıtabilmektedir. Fakat aynı zamanda bu durum, onun İstanbul'un gecekondu mahallelerine olan uzaklığının, işçi aileleriyle temasının olmayışının / az oluşunun, dahası devrimci gençliğin heyecanını yeterince yansıtamayışının da bir açıklamasıdır. Nitekim Fethi Naci, Pınar Kür için *"Tuzu kuru, zengin çocuğu Selim'i anlatırken alabildiğine başarılı, ama 'devrimci' Selim'i anlatırken tökezliyor. Bunun için roman biraz da 'terry-coton' gömleklere benziyor: saf pamukla suni elyaf iç içe."* demektedir (Naci, 2007: 572). Sosyalist bir ozan olan Doğan ve burjuva çocuğu olmasına rağmen Paris'teki öğrenimi esnasında 68 olaylarından etkilenerek "aydınlanan" bir devrimci olan Selim'in, bir fabrika işçisi olan Memet'in evindeki rakı sofrasında bir araya gelişlerinin anlatıldığı satırlar, Pınar Kür'ün Sosyalist temsili dile getirme arzusunun bir hevesten öteye geçemeyip ne denli yavan kaldığının en bariz göstergesidir. Nitekim bu fertlerin bir araya geldiği evin, odanın, sofranın betimlemesi sıradan bir kimsenin algısından daha ziyade değildir. Söz gelimi ne mutfaktan gelen kavrulmuş soğan kokusu vardır satır aralarında okura duyurulan, ne de incecik halıya ayakkabısız basan ayakların hissettiği soğukluk. Sadece ak örtülerin beyazlığından dem vurulmakta, elle işlenmiş örtülerin "kar gibi" temizliğinin sağlanabilmesinin başarısı anlatılmaktadır. Diğer yandan, evin açıldığı sokakta kanalizasyon pisliğinde oynayan çocuklardan bahsedilirken Selim'in girdiği evin temizliğine hayran kalması, Pınar Kür'ün bu sosyal sınıfa ilişkin yetersiz gözlem gücünün yanı sıra elitist bir şaşkınlıkla meseleyi ele aldığı görülmektedir. Zira söz konusu satırlar, yazarın o vakte kadar sokakların pisliği -sanki bu durum yalnızca o sokakta oturan kimselerin kendi suçlarıymış gibi- ile evi o sokağa açılan fertlerin temizlik algısı arasında bir ayrım yapmakta kararsız kaldığı intibası uyandırmaktadır. Diğer yandan yazar söz konusu durumu, lüks konaklarda hizmetçiler içinde doğup büyümüş Selim'in fakir, kazandığı parayla ancak karnını doyurabilen emekçi bir işçi ailesine konuk olmasındaki "yabancılaşma"ya bağlamaya çalışmışsa da psikolojik tahlilin yetersizliği bu amacı daha ziyade başarısız kılmaktadır.

Pınar Kür, romanda "verilmemiş cinsel eğitim"den yola çıkarak toplumun bu hususta baskıcılığına ve kısıtlayıcılığına dikkat çekerken bir kadının bunun bedelini hayatı üzerinden nasıl ödediğini derinlikli olarak irdelemiştir. Verilmemiş cinsel eğitim

sebebiyle cinsel anlamda ilgi duyduğu adamı hayatının merkezine koyacak, onunla aniden evlenmeye karar verecek kadar bilinçsiz olan bir kadının sığındığı "evlilik" kurumu da onu mutlu etmeye yetmeyecektir.

Pınar Kür, mahremiyet ve evlilik temalarını üç ayrı kadın tipi üzerinden dönemin koşulları etrafında, kadınların bireysel yalnızlıkları ve çıkmazları ekseninde derinlikli olarak işlemektedir. Romantik bir tahayyülle ele alınan dar gelirli işçi ailesi olan Memet ve Kadriye'nin ilişkileri, hallerinden memnun ve "mutlu" olarak resmedilirken, tüm varlıklarına ve nüfuzlarına rağmen Seyda ve Oktay'ın evlilikleri umutsuz ve "mutsuz"dur. Seyda, soyu saraya uzanan aristokrat bir anne ile Gaziantepli bir toprak ağasının oğlu olan bir babanın kurduğu ailenin tek evladı olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer kahraman Aysel ise gelenekçi kuralların hâkim olduğu sosyal bir sınıftan köklerini alarak güzelliği ve vücudu üzerinden elde ettiği şöhret ve para sayesinde burjuvaziye katılmış bir kadındır. Tüm bu tipleri bir araya getiren amaç, yazarın toplumun çeşitli katmanlarından seçtiği kişilerle zenginleştirmeye çalıştığı bir "aydınlanma" öyküsünü kaleme alma çabasıdır. Bireyin büyüme ve bilinçlenme öykülerini anlatan ve Batı romanında 19. yüzyılda saygın bir yaygınlıkla kullanılan anlatıları *"büyüme-bilinçlenme" romanları / "bildungsroman"* olarak tanımlayan Jale Parla'ya göre, kadın yazarlar kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak nasıl, hangi etkiler altında, nelere direnip nelere direnmeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen göstermektedirler. Ayrıca gelişim öykülerindeki bir diğer ayrıntı da çok azının sonunda kadının gelişimini istediği biçimde tamamlamasıyla bitmesi ve genel itibariyle tüm direnişine rağmen kadının yenik düşmesidir (Parla, 2011: 179-180). *Yarın Yarın* tam anlamıyla bu tanımlamaya uyan bir romandır.

Seyda… Kendine hayranlığı narsist düzeye varmış, mükemmeliyetçi bir ebeveyn tarafından titizlikle, olağanüstü özenle ve elitist bir tutumla yetiştirilmiş, fakat hatalı evlilik kararı nedeniyle "kendini gerçekleştirememe" kompleksi altında ezilmiş depresif bir karakterdir. Atom fizikçisi olacakken, burjuva bir adamın lüks hayatının vitrin figürü olmuştur. Kocasının nazarında bir eş ya da bir anne olarak herhangi bir kıymeti yokken, sosyetik davet ve partiler için eşinin biricik partneridir. Eğitimi ya da zekâsıyla değil de cemiyet hayatının tanınmış simasının eşi olarak statü kazanmış olması Seyda için özünde bir kayıptır. Diğer yandan, anne babası tarafından çocukluğundan itibaren zekâsı

ve yetenekleri eşe dosta, ilçenin ileri gelenlerine sergiletilerek taltif edilen Seyda, anne babasının egosunu tatmin etme çabası içinde harcanmış bir çocuktur aslında. Nitekim "öz benliğine" aşırı güvenle yetiştirilen bu çocuk, hata yapmasına fırsat verilmeksizin büyütülmesi sebebiyle ileriki yıllarda yapacağı yanlış tercihi yüzünden hayata küsecek denli güçsüz bırakılmıştır. Dahası, evlerine gelen konukların ideolojisine göre Yahya Kemal'den veya Nazım Hikmet'ten şiirler okuması istenen Seyda, bu çarpık ve kişiliksiz anlayışın tezahürü olarak ilerleyen yıllarda "kendisi" olamamış, hayata ilişkin bir fikir sahibi olmak hususunda ârafta kalmıştır. Romanda anne babasının Seyda'nın yeteneğini sergilemesini istemeleri şu satırlarla anlatılmaktadır (Kür, 2004: 99):

> *"Ana-babası kızlarının bu üstün zekâ örneğini* (güzel okuma yeteneğinden bahsediliyor) *her gelen gidene açık etmeyi sanki görev bilmişlerdi. Artık her konuğun önünde, gelenin politik inançlarına göre ya 'Salkım Söğüt'ü' ya da 'Deniz Türküsü'nü ezberden okuması gerekiyordu. Ne denli küçük olmalıydı ki o zamanlar, birçok sözcükleri kıvıramaz, utanırdı. Oysa, bunları kıvıramaması bile ayrı bir övünç nedeniydi ana-babası için…"*

Seyda'nın hayat seyrine bakıldığı vakit görülen şudur ki, varlığı anne babasının kendi eserini görmek ve göstermek arzusu olmaktan ileri gitmemiş bir çocuk, ilerleyen yıllarda kocası için de aynı anlama mahkûm edilen bir kadın olmuştur. Derslerinde başarılı, yaşıtlarından farklı olmasından öte kendisine herhangi bir ufuk çizilmemiş bu kız çocuğu hevessiz ve hedefsiz bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bunalımlı bir tiptir ve Pınar Kür, Seyda'nın buhranlarını derinlikli biçimde okura hissettirebilmektedir.

Aysel… Üç çocuklu ailenin ortanca kızı olarak varlığını sürdürdüğü fakir mahalle hayatından sinema perdelerine, parıltılı gazino sahnelerine uzanan bir yaşam serüveninin kahramanı olarak yer almaktadır. Bir güzellik yarışmasına katılmasıyla değişen yaşamı, babasına duyduğu nefretten ve birlikte olduğu tüm erkeklerin şahsında babasından aldığını düşündüğü intikamdan beslenmektedir. Pınar Kür, Aysel'i *"... On beş yaşına kadar birkaç kadın akrabadan başka insan yüzü görmemiş, on yaşına varıp, babasının düşüncesine göre çocukluk çağını kapadıktan sonra, ilkokula gidip gelmek, anası çok sıkıştığında bakkala koşmak dışında sokağa bile çıkmamış bir kız çocuğu..."* olarak tanımlamaktadır (Kür, 2004: 57-8). Aysel'in babası Dündar Efendi, kızlarının

sinemaya gitmesine güç bela izin veren, hatta gişedeki biletçiye filmde öpüşme sahnesi olup olmadığını dahi sorarak kızlarının ahlakını kontrol altında tutmaya çalışan tutucu, baskıcı, sevgi ve şefkat fakiri bir adamdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet'*indeki baba karakteri Necdet Bey'e benzerliğiyle dikkat çeken Dündar Efendi namus ve şeref düşkünüdür. Evdeki silik ve sinmiş bir anne rolü ise Aysel'in dışarıya olan merak ve hevesini ziyadesiyle pekiştirir. Denize gitmek için babasından izin alabilme uğruna çevirdiği entrikalar, ileride Aysel'in zengin para babalarını ağına düşürmedeki altyapısını oluşturacaktır. Babasına inat gizlice katıldığı güzellik yarışması Aysel için bir kırılma noktası olur. Aysel'in gazetede yayınlanan mayolu resmini görerek çılgına dönen babası ve Aysel'in yediği dayaktan kaçmak için kendini sokağa dar attığı o gün, yıllar sonra şu ifadelerle anlatılmaktadır (Kür, 2004: 57):

> *"Dündar efendi 'orospu' diye tanımladığı kızının orospu olmasında başrolü oynadığını çakabilmiş miydi acaba geberip gitmeden önce? Hiç sanmıyordu Aysel. Kendisi bile yeni yeni anlamaya başlamıştı bir yerde her şeyini babasına borçlu olduğunu. Keşke Dündar efendinin yüreğine böylesine tez inmeseydi de, kızının Sulhi Gebzeli'nin metresi olacağı günleri görebilseydi. Belki o zaman, sırf Sulhi Bey'in adına olan saygısından dolayı kızını orospuluktan bağışlardı! Bak Dündar efendi bak, sokak ortasına atıverdiğin sıska kız nerelere geldi! Allah senden razı olsun cehennem ateşlerinde kavrulasıca!"*

İçinde büyüdüğü baskı ortamı ve filmlerde izleyerek özlemini duyduğu dünyanın cazibesi Aysel'i hırslı ve edepsiz bir kadına dönüştürmüş; mazbut bir hayatın sefil kızı, parlak bir dünyanın şehvet ve güzellik abidesi olmuştur. Keskin, Aysel'in dövülerek evden atılmasını "babasına ve erkeklere karşı dinmeyecek kinin başlangıcı ve baskı döneminin sonu" olarak tanımlamakla beraber Aysel'in bundan sonra yaşadığı süreci de "umut dönemi" olarak tasvir etmektedir (Keskin, 2012: 235). Zira "o gün"den sonra Aysel kendine yeni bir hayat kurmanın mücadelesine girişir Bekâretini satarak başladığı beden ticareti, bir gece için kendisiyle birlikte olmak isteyen zengin adamların saçtığı paralarla kendisine zevk verir hale gelmiş, gariptir ki her birliktelik esnasında duyduğu iğrenti onu daha bir güçlendirmiştir. Rol aldığı filmlerde hayalinde olmak istediği kadının duygularını yaşar ve yaşatırken, gerçek hayatta ise insanların görmek istediği kadını oynayarak bir kişilik bozukluğu sergilemektedir. Aysel'in "kendi" olmak gibi

felsefî bir problemi yoktur, dolayısıyla battığı çukurda o çukurun kurallarına göre oynayarak bir çeşit savunma mekanizması geliştirir. Aysel'in problemi, geçmişinden kaynağını alan nefret ve öfkesini yeni burjuva çevresine yönelik bir intikam planına dönüştürmesinde ve çevresindeki kadın erkek herkesi küçümsemesinde gizlidir. Yazar, mekân ve kültürel öğeler açısından sosyolojik olarak Aysel'in fakir mahalle hayatını betimlemede zayıf kalmakla beraber, kahramanın psikolojik tahlilinde oldukça başarılıdır. Nitekim şu açıktır ki Kür'ün kullandığı dilin eril olması ve kenar mahalle güzelinin pahalı bir hayat kadınına dönüşümünü argo sözcüklerle anlatması bunu kolaylaştıran bir etkendir.

Kadriye… Romanın ana karakterlerinden biri olmamasına rağmen yazarın kendisine "sisteme boyun eğmiş emekçi bir ailenin devrimci kızı" misyonu yüklemesi itibariyle önemlidir. Pınar Kür, Aysel'in babası üzerinden "namus ve şeref" olgusunun iki bacak arasında hapsedilmesi anlayışını tartıştığı kadar, Kadriye karakteri üzerinden de köyden kente göç etmiş, gecekondu mahallesinde köy tipi yaşantısını sürdürmeye çalışan dört çocuklu bir aileden hareketle kapalı toplum yapısından tezahür eden birtakım tutum ve davranışları eleştirmeyi amaçlamaktadır. *"... koca İstanbul'da aileyi bir arada, babanın demir pençesi altında tutmak kolay mı?"* (Kür, 2004: 261) satırlarıyla ifade edilen baba kontrolü, bir babanın aile bütünlüğünü korumak ve evlatlarını kollamak uğruna endişe etmesi olarak değil de daha ziyade "taassup" olarak okura yansıtılmaktadır. Kadriye karakterinde baba figürünün yanı sıra biri amaçsız, gündelik sevgiler peşinde koşan, ideolojik algı ve refleksleri temelsiz "faşist"; diğeri ise şefkatli, anlayışlı, ileri görüşlü, aile kurduğu için eylemlerden kendini geri çeken "devrimci" iki ağabeyi de etkilidir. Kadriye şu satırlarla tanımlanmaktadır (Kür, 2004: 261):

> *"Meze hazırlamasını bilmezdi. Hiç içki geleneği olmayan, üstelik her türlü içkinin, özellikle rakının büyük günah sayıldığı bir evde büyümüştü. Sonraları ağabeyleri içmeye başlamışlardı ama hep gizli gizli… Bir keresinde büyük ağabeyi eve sarhoş geldi diye babası az daha koskoca adamı dövecekti, çok iyi anımsıyordu Kadriye…"*

Kadriye ilkokula dahi gönderilmemiştir, bu sebeple okuma-yazma bilmez. Mazbut, halim selim bir mahalle kızıdır. Maddi ihtiyaca binaen Kadriye'nin fabrikaya

işçi olması *"Eve fazla para vermek zorunda kaldığı için istediği gibi gezip tozamayan Ali'nin de zorlamasıyla Hüseyin efendi İstanbul kentine verebileceği en büyük ödünü verdi: on dört yaşındaki Kadriye fabrikaya işçi girdi."* şeklindeki satırlarla anlatılmaktadır (Kür, 2004: 263). Devamında Hüseyin Efendi'nin "namus belası" sebebiyle kızını okula bile göndermediğinin, dahası fabrikada çalışan kadınların "orospu" olduğunu düşündüğünün anlatıldığı satırlarda yazar örtülü bir ideolojik tarafgirlik yapmaktadır. Zira köyden kente göç etmiş bir aile babasının kız çocuğunu okutmamasının ardında salt bir namus kaygısı vardır demek yargıda acele etmektir. Nitekim bahsi geçen eylemde aynı zamanda koca İstanbul dehlizlerinde var olma mücadelesinden kaynaklı korku ve endişe de söz konusudur. Zira klasik bir köy hayatında çok da ihtiyaç duyulmayan eğitim-öğretimin kent yaşamındaki hayati öneminin idrak edilebilmesi için zamana ve dolayısıyla bir zihniyet dönüşümüne ihtiyaç vardır. Pınar Kür, bu hususu görmezden gelerek Hüseyin Efendi'yi de kentli fakat cahil ve zalim Dündar Efendi kategorisine sokarak önemli bir sosyal gelişim ve dönüşüm sürecini göz ardı etmektedir. Bu tarafgirlikte Pınar Kür'ün, Kemalist modernleşme dürtülerinin etkisi altında olduğu söylenebilir. Nitekim Kemalist modernleşme anlayışı gelenekselle bağlantılı olan her şeyi yanlış ve kabul edilemez olarak telakki etmekte ve kendi şablonu içinde toplumu "hidayete erenler, kurtulanlar" ile "cahil cühela, geri kalmışlar" zümresi olarak ikiye ayırmaktadır (Çaha, 2010: 295-6). Bu bağlamda Pınar Kür de gelenekçi yapıdan gelen Hüseyin Efendi'yi ikinci zümreye dahil ederek onunla empati kurmaya gerek duymaksızın diktatör bir baba portresi çizmektedir.

Alver, Kadriye ve kocası Memet'in şahsında politik kutuplaşmanın yaşanmadığı, aynı ideolojiyi benimsemiş, birbirini seven ve fakirliklerinden şikâyet etmeyen mutlu bir aile tablosunun işlendiğine dikkat çekmektedir (Alver, 2009: 143). Yazarın Kadriye-Memet çifti etrafında ele aldığı işçi ailesi figürünün yazınsal anlamda derinlikli olarak okura hissettiremediğini daha önce ifade etmiştik. Bu durumun yazarın söz konusu sınıfa ilişkin uzaklığından kaynaklandığı, ideolojik açıdan anlam ifade etmesi münasebetiyle romana dahil ettiği düşünülmektedir. Yine aynı yönde dikkate değer bir durum da Memet'in ideolojik anlamda idealize edilmesinde görülmektedir. Zira Memet, o denli davasına kendisini adamıştır ki "yitirecek bir şeyi olmasını istemediğinden" ev sahibi olmayı istememekte ve kendini şöyle ifade etmektedir (Kür, 2004: 276): *"Yitirecek bir şeyim olsun istemiyorum. Sırtımda fazlalık bir şeyler taşıyarak*

girmeyeyim kavgaya… Günün birinde 'ya şu elimden giderse, ya bunu yitirirsem' diye hesaplar yapmak zorunda kalmayayım." Bu durum her ne kadar Kadriye'nin devrimci ağabeyi Rıza'nın evlenip kendini davadan soyutlamasının eleştirisi gibi gözükse de Fethi Naci, yazarın bu yaklaşımı sebebiyle "toplumsal ve tarihsel gerçeklikten çok düş gücüne yaslandığını" iddia etmektedir. Zira realist bir zaviyeden bakıldığında Türkiye'de böyle düşünen evli ve bir çocuklu tek işçi bulunamayacaktır (Naci, 2012: 577). Bu görüşe katılan Alver de *Yarın Yarın'*ında *Kırk Yedi'liler'*deki gibi "olayların akışında dar gelirli ailelerin pek de ağırlığının olmadığı"ndan bahsetmektedir (Alver, 2009: 144).

Diğer yandan Pınar Kür'ün Kadriye karakterindeki bir diğer çelişkisi de şu satırlarda açığa çıkmaktadır (Kür, 2004: 259):

> *"Kadriye kapıyı açtığında kocasının artık "ağabey" demeye alıştığı Doğan'ın yanında uzun boylu bir yabancı görünce belli belirsiz geriledi. İlk tepkisi, genç kızlığından kalma alışkanlıkla başının açık olduğunu anımsayıp hemen örtmeye kaçmak düşüncesi oldu. Oysa Memet evlendiklerinden beri bu baş örtme alışkanlığını yıkmaya çalışıyordu. Hele ev içinde örtmesine hiç izin vermezdi. 'Saçını gizlemekle mi koruyacaksın namusunu?' diye sorardı. Hem benim eve getirdiğim arkadaşlarım sana kötü gözle bakacak değiller ya…"*

Cahil, halim selim, mazbut, hayata ve olaylara karşı bir iddiası ya da tepkisi olmayan sade bir tip olarak yansıtılan Kadriye karakteri üzerinden yazar, başörtme halinin "edilgen" bir eylem olduğu yargısında bulunmaktadır. Nitekim yazara göre Kadriye'nin başını örtmesinin ardında herhangi bir dini inanç ya da bilinç değil, geleneğin baskısı yatmaktadır; Kadriye başını iradî şekilde örtmemiş, başı örttürülmüştür. Diğer yandan yine yazara göre başörtmenin başlıca sebebi "namus koruma" gayesidir. Dahası Kür'ün ötekileştirici bu tutumunda herhangi bir değişme olmadığı, yakın zaman önce verdiği bir röportajda başını örten kadınla *Playboy*'a çıplak poz veren kadın arasında zihniyet açısından herhangi bir fark görmediğini, her iki eylemde de kadının kendisini cinselliği üzerinden tanımladığını ve kendisini nesneleştirdiğini belirttiği ifadelerinden de anlaşılmaktadır (Aysever, 2014). Feminist ve toplumcu güdülerle kaleme alınan bu eserde kadının cinselliğini doyasıya yaşama özgürlüğüne vurgu yapıldığı kadar başını örtmesinin inanç ekseninde yapılıp

yapılmadığının ya da bunun ne kadar ferdi bir karar olup olmadığının sorgulanmayıp, bilakis doğrudan hükme bağlanması yazarın imajı ve gayesiyle çelişmekte, yazarın iç çelişkilerini ortaya koymaktadır. Esasında yazar, Memet eliyle Kadriye'nin başını açtırarak karakterini "tek-tip"leştirdiğinin farkında olmamakla beraber jakoben bir dayatma ekseninde hem Kemalist ideolojiden hem de Sosyalist doktrinden beslenen seküler bir yaklaşım içindedir. Zira Pınar Kür, Kadriye'yi "kurtarılması gereken bir kadın" olarak gördüğünden başını açtırarak onu Kemalist ideolojiye göre modernleştirirken, Sosyalist öğretiye göre de aseksüel bir kimlik kazandırarak özgürleştirir ve eşitliğe kavuşturur. Hâlbuki *"Türkiye'de ya da başka bir yerde, dillerin, kültürlerin, deneyimlerin, sosyalleşmelerin, inançların, tarzların çokluğundan söz eden bir feminizm, çok hakikatliliği de savunmak durumundadır."* (Çaha, 2010: 298).

Pınar Kür'ün feminist paradoksları yukarıda anlatılanlarla sınırlı değildir. Göze çarpan en büyük çelişki romanın bütününe yayılmış "mağdur kadın, kahraman erkek" formülü ekseninde tüm kadın kahramanları düştükleri çıkmazdan kurtaranların bir "erkek" olmasıdır ki, bu durum kadının edilgenleştirilmesine katkıda bulunmak anlamı taşımaktadır. Yazarın kitabın bütününe yaydığı denkleme göre yaşadıkları hayat koşullarında sosyal çevreleriyle çatışan kadınları, içinde bulundukları sıkıntılı süreçten kurtaran/kurtarmaya çalışan figürler erkektir. Kimlik bunalımı yaşayan, burjuvanın aklı ve zevkleriyle alay eden ve kocasına büyük bir nefret besleyen Seyda'yı kurtarmaya çalışan Selim'dir; katıldığı güzellik yarışmasında birinci olacağına inandırılan Aysel'in üçüncü olmasıyla yaşadığı hayal kırıklığından ve onu sokaklara düşmekten çekip alarak büyük bir üne kavuşturan Haluk'tur ve son olarak faşist ağabeyinin baskısından bunalan ve körpecik haliyle sağ-sol kavgasının ortasında kızılla sarı sendikanın ayrımını anlamaya çalışan Kadriye'yi kurtaran Memet'tir. Kadın kahramanların bizzat erkek aktörler eliyle "aydınlanma" süreci yaşaması, erkek tahakkümüne, ataerkil bir yapının dayattığı erkek liderliğine şiddetle başkaldıran feminist söyleme sahip bir yazar için düşündürücüdür. Zira yazar eleştirdiği gelenekçi düzenin değer yargılarına farkında olmadan destek vermektedir. Diğer yandan bu çelişki, romanın vuruculuğunu artırmak adına kadın-erkek arasında kurgulanmış bir "aşk" hikâyesi örgüsündeki bir kurtuluş, bir aydınlanma olarak da tasavvur edilemez. Çünkü her ne kadar Seyda ile Selim ve Kadriye ile Memet arasındaki ilişki bu açıklamaya elverişli ise de Aysel'in kurtarıcısı modacı Haluk bir efeminedir, dolayısıyla aralarında bu tip bir ilişkinin gelişmesi

mümkün değildir. O halde şu açıktır ki, kadın kahramanların erkek karakterlerce aydınlatılması durumu, kadının toplum içinde ikincil konuma düşmesi ve ezilmesinde erkeği sorumlu tutan feminist ideoloji açısından problemlidir. Yazarın bunu iradi şekilde toplumsal betimleme adına yaptığını söylemek zordur. Yazar kadın karakterlerin kurtuluşa ermelerinde akışa uygun olduğunu düşündüğünden olsa gerek erkek kahramanlar seçmiştir. Bu durumda sormak gerekir: romanda özellikle Seyda ve Kadriye gibi edilgenleştirildiği düşündürülen kadın tipleri kendi varlıklarını ortaya koymak için neden bir "erkeğe" ihtiyaç duymuşlardır? Seyda ve Kadriye, *Ölmeye Yatmak'*taki Aysel gibi kendi mevcudiyetlerini ortaya koymak için neden "erkek" karakteri kullanarak -ama ona bağımlı ve düşkün kalmayarak- özgürleşememişlerdir? Ya da neden kadın olmak tek başına düzene direnmek ve kendini dönüştürerek gerçekleştirmek için -tıpkı *Şafak'*ta olduğu gibi- yeterli değildir?

Diğer yandan söz konusu bu feminist paradoks, gizli kalmış bir ataerkil yaşam biçimi alışkanlığını kendinde barındırıyor olabilir ve aynı zamanda bir bilinçaltı tezahürü olarak da yorumlanabilir. İdeolojik görüşü her ne olursa olsun, duygusal ya da fikrî manada her kadın kendini tamamlayanın, eksiğini telafi edenin bir hemcinsi olmasındansa karşı cinsi olmasını daha ziyade tercih eder. Rekabet ve kıskançlık dürtülerini hesaba katarak bir erkeğe daha ziyade güvenir. Romandaki kadın kahramanların erkek karakterler aracılığıyla kurtuluşa ermeleri bunun bir yansıması olabilir ve bu durum da -yazar bunu bilinçli bir şekilde kurguluyorsa şayet- onun gelenekçi bir kaynaktan ilham aldığı anlamını taşıyabilir. O halde bu feminist paradoksun aynı zamanda kendi içinde gizli bir "Doğululuğu" barındırdığını Pınar Kür'ün kendisini anlattığı röportajdaki şu ifadeleri ışığında yorumlamak yanlış olmayacaktır. Pınar Kür, Paris'te yaşadığı vakitler *Playboy Dergisi*'nin kendisine erotik poz vermeyi teklif ettiğini ve kendisinin de bunu eşine danıştığını anlatırken şöyle demektedir (Börekçi, 2009):

> *"İnsan özgürlüğüne düşkün de olsa, ruhunda mı, kanında mı, bir doğululuk kalıyor. Kendim karar vereceğime, kocamdan izin istiyorum! Bana yakışmayan bir şey. Playboy'a poz verseydim fena mı olurdu? Hoş bir hatıra kalırdı gençliğimden. Bakıp bakıp, bir zamanlar ne güzelmişim derdim."*

Pınar Kür'ün romanda derinlikli olarak psikolojik tahliline yer verdiği, içinde bulunduğu sosyal çevreyi okura doğrudan ve etkin şekilde yansıttığı asıl karakter Seyda'dır. Daha önce de bahsedildiği gibi, bahsi geçen karakter, ideal insan yetiştirme gayesinin elitist tutumlara ve kendi özüne ilişkin narsist bir hayranlığa kurban edilmesinin çarpıcı bir örneğidir. Dahası satır aralarında aşkla değil de *"birbirlerine layık olduklarına inandıkları için"* (Kür, 2004: 107) evlendiği düşündürülen bir anne babanın kendi başarı ve becerisini görerek tatmin olma çabasının mahsulüdür. Amerika'dan getirtilen bir zekâ testine tabi tutulan Seyda'nın test sonucunu öğrendiklerinde kendine hayran bu anne babanın kızlarına değil de birbirlerine sarılmaları bu mahsule hangi amaçla değer verdiklerini ortaya koymaktadır. Diğer yandan Melahat Hanım ve Mehmet Bey maddi manevi hiçbir olumsuzluğu hissettirmeden büyüttükleri kızlarını hayatın gerçeğinden ne kadar uzaklaştırdıklarının ve onun için billurdan bir yaşam inşa ettiklerinin farkında değillerdir. *"Elektrik parasını ödemedikleri için elektrikleri kesildiği gece, mum ışığında havyar yediler ve gerçek bir mutlulukla durumlarına güldüler… Aşırı, yersiz bir lüksle, gereksiz yoksullukların, önemli maddi eksikliklerin karışımıydı yaşamları. Ekmek yerine pasta, ıspanak yerine kuşkonmaz yediler, et yemedikleri de oldu."* (Kür, 2004: 106) diyerek yazar, Seyda'nın ailesinin ekonomik koşullarını anlatmaktadır. Bu istikrarsız harcama kalemine rağmen Seyda hep özel okullarda okutulmuş, hiçbir ihtiyacı göz ardı edilmemiştir. Seyda okul hayatı boyunca değil zayıf bir not almak, en ufak bir başarısızlık yüzü görmemiş, küçük yaşta iki yabancı dil öğrenmiş, yaşıtlarının adlarını dahi bilmediği kitaplar okumuştur. Derslerinde o kadar başarılıdır ki öğretmenlerinin yanlışlarını fark edebilmekte ve bunu dolaylı bir eda ile onlara göstermektedir. Öyle ki bunu göze batmamayı beceren bir ukalalıkla yapmaktadır. Öz benliğini saymak onun için en yüce erdemdir. Yetiştiriliş biçiminden kaynaklı olarak hiçbir arkadaşını "sırdaş" katına yükseltmemiştir. Fakat burada ilginç olan hiç yalnız kalmayarak çevresinde birçok arkadaş toplayabilmiş olmasıdır. Kimseyle yakın ilişki kurmamasını yazar şu satırlarla açıklamaktadır (Kür, 2004: 107):

"…Çünkü dış dünyayla kurduğu hiçbir ilişki merkezi olduğu asıl dünyanın -üç kişilik dünyanın- sınırlarını zorlayamazdı. En başta kendi izin vermezdi buna."

İşte bu üç kişilik dünya Seyda'nın Oktay'la tanışmasıyla bambaşka bir seyre girer. Zira sevgiden mi cinsel arzudan mı kaynaklandığını kestiremediği bir dürtüyle Seyda, Oktay'a tutulur. Zihni hep onunla meşguldür. Bir an evvel onun yanında olmak, yanındaysa onunla yalnız kalmak fikri artık bir saplantı haline gelmiştir. Freud'un "uygar cinsel ahlak" kuramınca bastırılmış, daha doğrusu öğretilmemiş olan cinsel istek, Seyda'da yoğun ve kültürel bir etkinlik olarak tezahür etse de, Seyda bu durumu anne babasının en büyük ihmali olarak telakki edecektir. Yıllar sonra Seyda, Oktay'a olan tutkusuna ilişkin kendisini sorguladığında bunun sebebini "sevgi" olarak açıklamaz ve şöyle der (Kür, 2004: 108):

"... Ben her istediğimi yapardım. Ama hiçbir şeyi, hiç kimseyi Oktay'ı istediğim gibi istememiştim o güne dek. Oktay'ı istedim... sevdim diyemiyorum hala, neden? O denli kötü mü Oktay'ı sevmiş olmak?"

Ardından kendi kendine verdiği cevapta ise anne babasıyla bir hesaplaşma gizlidir (Kür, 2004: 108):

"Kötü olan Oktay'ı sevmiş olmak değil, sevgiyle cinsel isteği ayırt edememek... Ah, Melahat Hanım, Mehmet Bey, ne büyük bir özenle yetiştirdiniz beni, ama bu arada nasıl olduysa oldu, cinsel eğitimim unutuldu, değil mi?"

Anne babasının cinsel eğitim konusunda Seyda'yı ihmal etmesinin sebebi elbette ki kendine saygısı ve güveni "bencillik" noktasına ulaştırılmış bir çocuğun özünde bir "fert" olduğu gerçeğinin ihmalinden ibarettir. Nitekim Melahat Hanım ve Mehmet Bey'in eğitim anlayışıyla Seyda "edilgenleştirilmiş"tir; onun yuva kurmak, anne olmak, cinsel istek duymak gibi heves ve ihtiyaçları olamaz, olmamalıdır. Seyda'nın bu siteminin ardında üniversitedeyken girdiği matematik sınavında, aklı bir an önce Oktay'ın kollarında olmakla meşgul olduğundan başarısız olması sebebiyle okulunu yarıda bırakarak anne babasının tüm karşı koymalarına rağmen alelacele Oktay'la evlilik kararı almış olması bulunmaktadır. Nitekim Seyda modern koşullarda yetiştirilmiş olsa da cinsel arzularını bekâretini koruyacağı noktaya kadar yaşayagelmiştir. Gerçek manada bir birliktelik yaşamamış olması onun sevişme eylemine olağanüstü anlamlar yüklemesine sebep olmuş ve bu bilinçsizlik onun ansızın evlilik kararı almasında etkili olmuştur. Atom fizikçisi olacakken bir burjuvanın eşi olan

Seyda'nın hayal kırıklığı bu olayla başlamaktadır. Anne babasına olan sitemi, kendisine karşı dinmek bilmeyen bir öfkeye, eşine karşı ise tarifsiz bir nefrete dönüşmüştür. Evlilik sabahı Seyda için bir cehennem hayatının miladıdır.

Hayal kırıklığı ile başlayan bir evlilikte Seyda'nın sürpriz bir şekilde hamile kalması ve eşinin bu bebeği istememesi Seyda'nın eşinden soğumasını hızlandırmıştır. Verdiği izdivaç kararının bir hata olduğunu fark etmesine rağmen bunu itiraf etmeyi kendine yakıştıramayan, dolayısıyla bir çıkış yolu aramayarak kendini düştüğü bu girdaptan kurtarmayan, daha doğrusu buna tevessül dahi etmeyen Seyda, mutsuzluğa teslim olmayı seçmiştir.

"Uzun, yırtıcı, yıkıcı savaşlardan sonra yenilgiyi benimsedi. Ama aynı yenilgiyi dünyaya açıklamak için gerekli gücü gösteremedi. Hani o çok önemsiz olan dış dünya var ya, o işte hiçbir başarısızlığını görmemişti Seyda'nın. Görmemeliydi de… Matematik sınavındaki başarısızlık, akıl almaz bir yanlışlık olarak yazılmıştı tarihine. Tek yanlışlık – belki de başkasının yanlışlığı. Ama ikinci bir yanlışlık? Bilerek, isteyerek, direnerek verdiği bir karardan dönmek? 'Evet, hakkınız varmış, ben bu adamla evlenmekle halt etmişim.' diyebilmek? Yapamadı. Yepyeni bir yol çizdi kendine." şeklindeki satırlar Seyda'nın kısa bir panoramasıdır (Kür, 2004: 117). Bahsedilen yeni yolda Seyda için hayat, mevsimleri yazlık ve kışlık evlerinde tüketmekten, oğlu Gil'i babasının tüm ilgisizliğine inat özenle yetiştirmekten, eşiyle, sahte gülüş ve yapmacık tavırlarla dolu samimiyetsiz davetlere katılmaktan ibarettir. (Oğluna verdiği bu ilginç isme kitap boyunca sadece sonradan provokatör ajan olduğu anlaşılan devrimci Recep'in alaycı yaklaşımından (sy.245) başka hiçbir yerde değinilmemiştir. Kaynaklarda klasik Fransızca'da "Gilbert" isminin bir varyansı olduğu ifade edilen bu isim "parlak söz, küçük keçi" anlamlarına gelmektedir. Seyda'nın oğluna bu ismi vermesinde bile bir farklı olma çabasının ve gizli bir Batılılık hevesinin olduğu söylenebilir.) Dahası Seyda için *"kocasının parasını ve cinsel gücünü kullanmak"* (Kür, 2004: 117) savurganlığının ve umursamazlığının esas amacını teşkil eder hale gelmiştir. Zihni devamlı mazisiyle kavgalı olduğundan istikbale ilişkin kendisi hakkında en ufak bir planı hatta hayali yoktur. Çocuk sahibi olmak dahi Seyda'yı değiştirmeye, hatasından döndürmeye yetmemiştir. Zira içindeki son umut kırıntısını da eşi Oktay ezmiş ve Seyda'nın iyice dibe vurmasına sebep olmuştur. Yazar, Seyda'nın ağzından bu durumu şu satırlarla anlatmaktadır (Kür, 2004: 182-3):

"... Oktay'la evlendikten çok kısa bir süre sonra, tüm anlamımı yitirmiştim. Yani benim için hiçbir şeyin anlamı kalmamıştı. Önce biraz debelendim, bir süre bocaladım, sonra yavaş yavaş alıştım anlamsızlığa – ya da alıştığımı sandım. Derken yanlışlıkla gebe kalıverdim. Yanlışlıkla diyorum, çünkü aklımın köşesinden bile geçmemişti çocuk doğurmak. Öylece sürüklenip gidiyordum. Ama işte, gebe kalınca birden toparlandım sanki. Anlamlandım ya da anlamlanmadımsa bile, yeniden anlam aramaya başlayabileceğimi kavradım. Öyle mutlulandım, öyle mutlulandım ki, sevinçten uçacak gibi oldum... Oktay'a haber verdiğimde... çok bozuldu. Önce dikkatsizliğimize sövdü saydı. Sonra, kendisince çok düzgün bir mantıkla, bu dikkatsizliğin sonucunu hemen ortadan kaldırma işlemlerine girişmeye kalktı."

Oktay'ın bu tepkisinin ardında Seyda'nın öz benliğini malı gibi görmek ve ona "*analığı yakıştıramamak"* (Kür, 2004: 183) vardır. Melahat Hanım ve Mehmet Bey'in yerini Oktay almıştır. Oğlunun doğumu da Seyda'nın mutsuzluğuna ve anlamsızlığına çare olmamıştır. Sonraki yıllarda kendisini şu satırlarda yargılamaktadır (Kür, 2004: 184):

"Bazı bazı düşünüyorum da... Oktay... haklı değildi elbet ama, bir yerde... bir yerde ne yaptım yani Gil'i doğurmakla?.. Kendime tüm bencilce bir anlam yaratmaya kalktım, sonunda çocukcağızı da anlamsızlık çukurunun içine attım, ya da düşürdüm."

Seyda'nın tüm bu mutsuzluğu kısır bir döngü içinde devam eder, ta ki Oktay'ın uzaktan bir akrabası olan Selim'le tanışana dek. Selim tipik bir burjuva ailesinin şefkat ve ilgi yüzü görmemiş tek evladıdır. Anne ve babası o çok küçükken ayrılmışlar, ne genç sevgili peşinde koşan babası, ne de defalarca kez evlilik yapıp ayrılan ve zamanının çoğunu kulüplerde geçiren güzeller güzeli annesi ona yeterli ölçüde şefkat göstermiştir. Selim'in annesiyle olan ilişkisi onun güzelliğine karşı duyduğu hayranlıktan öteye geçmemiş, dahası annesinin durumuna acıyan bir hal almıştır. Babasıyla olan ilişkisi ise sadece para alışverişinden ibarettir. Selim, Seyda'dan beş altı yaş kadar küçüktür. Bu yaş farkı zaman zaman Seyda'nın ona anaç bir sevgi duymasına sebep olacaktır. Selim'in üniversite eğitimi için Paris'e gitmesi ve Avrupa'da patlak

veren 68 olayları onun dünyaya ilişkin bir pencere aralamasına ve hayatına giren bir Fransız kızın ideolojik katkıları neticesinde "aydınlanmasına" sebep olmuştur. Selim köklerini aldığı burjuvaya isyan dolu bir dönüşüm ve sömürü düzenine dur diyecek bir değişimle; kısacası "devrimci" kimliğiyle İstanbul'a dönmüş ve Seyda'yla tanışmıştır. Çok kısa bir süre içersinde sanki birbirlerini yıllardır tanıyorlarmışçasına yakınlaşmaları, yazarın şehevî değil de bilakis kalbî bir heyecanla birbirlerine istek duyduklarını okura hissettirme çabası etrafında birliktelik yaşamaları Seyda için bir dönüm noktasıdır. Burada ilginç olan "kimsenin kimseyi sömürmediği bir dünya" hayaliyle yola çıkmış olan Selim'in, kendi ideolojisiyle çelişmesi, -sevda kisvesi altında olsa bile- bir başkasının karısını cinsel anlamda sömürmesidir. Dahası göze batan, Selim'in "dürüstlük"lükle açıklanamayacak bu eylemi sebebiyle Oktay'yla yüzleşmek adına herhangi bir çaba içerisinde girmemesidir. Diğer yandan Fethi Naci, ideolojik açıdan Selim'in devrimci kimliğini "yamalı bohça"ya benzetmektedir (Naci, 2012:576).

Bekâretini evliliğe değin korumuş olan Seyda, âşık olduğu bir adamla kocasını aldatmış ve bunda ne vicdanî ne de ahlakî herhangi bir rahatsızlık duymuştur. Bu çelişik eylem, psikanalitik açıdan Freud'un cinsel içgüdü evrimine göre, tıpkı *Ölmeye Yatmak'taki* Aysel gibi, Seyda'nın üçüncü evreden birinci evreye gerileyerek bastırılmış cinselliğini ne denli umursamazca yaşadığına ilişkin çarpıcı bir örnektir. Nitekim Seyda, meşru üreme aşamasından, üreme amacının dikkate alınmadığı "özgür" aşamaya geçiş yapmıştır ki bu da toplumsal ahlak normlarına göre meşruiyeti olmayan bir cinsel özgürlük alanıdır. Evrelerin uygarlığın gelişimiyle de paralellik arz ettiğini belirten Freud'a göre Seyda, uygar cinsel içgüdüden ilkel cinsel içgüdüye gerilemiştir ve bunun sebebi de ergenlik sürecinde cinsel duygularının bastırılmış olmasıdır. Dolayısıyla denilebilir ki bastırılmış cinsellik Aysel ve Seyda tipi kadınlarda sınırsız özgürlüğe kapı aralayan meşru bir bahanedir; geçmişin izlerini silmek ve kendini gerçekleştirmek için evvela toplumun tabularını yıkmak gerekmektedir. Yine Freud'a göre uygar cinsel ahlak düsturunca yetiştirilmiş olan Seyda bastırılmışlığı sebebiyle toplum için zararlı olmasa da sağlıksız bir bireydir ki zaten romana konu olan da depresif bir kadının tüm çelişkileriyle yüzleşerek aydınlanması ekseninde yarım kalan bir aşk hikâyesidir.

Seyda'nın Oktay'ı aldatması kadar, Oktay'ın da Seyda'yı film artisti Aysel'le aldatması romanı sürükleyici kılan bir unsurdur. Fakat burada asıl çarpıcı olan taraf, Oktay'ın aldatma eylemi karşısında söz konusu karaktere öfke duyacak şekilde okur

yönlendirilmekteyken Seyda'nın ihanetinde ise okurun kadın karaktere bir hak verme, ona acıma halet-i ruhiyesine sokulmasıdır. Oktay'ın ilişkisi şehevî hırs ve istekler sarmalında dillendirilirken Seyda'nın ilişkisi âşık ve mâşuk zemininde ifade edilmektedir. Oktay, "kumar, kadın ve içki düşkünü" olarak betimlenirken, Seyda "ilgili, şefkatli ve fedakâr bir anne" olarak yansıtılmaktadır. Burada amaç Seyda'nın ihanetine meşruiyet kazandırmak olduğu kadar, kadın yazarın kadın kahramanla feministçe bir dayanışma içinde olmasıdır. Söz konusu dayanışma, erkeğin aldatmasını "elinin kiri" olarak kabul eden ataerkil bir toplumda, kadına "eşitlik" kazandırma uhdesi taşıdığı kadar toplumsal düzene bir başkaldırıyı da anlatmaktadır. Dolayısıyla burada yazarın 68 kuşağı etkisinde kalarak anarşist ve muhalif bir tavır takındığını ifade etmek mümkündür.

Diğer taraftan Seyda'nın cinsel dürtülerle başlayan ilişkilerinin ona hep hayal kırıklığı ve pişmanlık yaşattığına dikkat çeken Toktanış'a göre bunun arkasında Seyda'nın cinselliğini yaşarken, tüm bilincini ve birikimini bir tarafa bırakmakta olması yatmaktadır. Selim ile olan ilişkisinde de Seyda'nın aslında aynı mantık dışı çerçevede hareket ettiğini iddia eden Toktanış da yazarın bu durumu örtmeye yönelik bir tavır takındığını öne sürmektedir. Bu nedenle yazarın *"Seyda ve Selim ilişkisine daha derin kökler bulma, bu durumda yadırganacak bir şey olmadığını gerekçelendirmek adına, Seyda'nın kocasıyla mutsuzluğunu ayrıntılı bir şekilde betimleme çabası içinde"* olduğunu vurgulamaktadır (Toktanış, 2010: 40).

Pınar Kür'ün 68 kuşağı etkisi taşıyan bir diğer eylemi ise cinsel temalı olayları tüm ayrıntısına varıncaya değin dile getirmesidir. Nitekim Kür'ün araştırmamıza konu olan *Yarın Yarın* isimli kitabı da dâhil olmak üzere birkaç kitabı Muzır Yasası gereği 80'li yıllarda yasaklanarak toplatılmıştır. Özellikle bekâretini on bin liraya zengin bir adama satan Aysel'in o gecesini anlatırken çeşitli flashback'lerle ve sinematografik betimlemelerle sayfalar süren psikolojik ve fizyolojik tahlilde kullanılan dil, yazarın "kadın yazar" olarak toplumun tabularla dolu bir alanına el atmaktan yana herhangi bir çekince duymadığının, bilakis bunu bir avantaj olarak kullandığının resmidir.

Şunu açıkça ifade etmek gerekir ki yazarın cinsel temalı eylemleri "utanmak sıkılmak"sızın kaleme aldığı satırlara Seyda ile Selim'in birlikte olduğu süreçlerde rastlanmaz. Yazarın söz konusu tavrı daha ziyade Seyda ile Oktay'ın evlenmeden önce yakınlaştığı durumlarda ve Aysel'in bedeni üzerinden sömürüldüğü sayfalarda bariz

şekilde ortaya çıkmaktadır. Burada görülen şudur ki, yazar, pahalı bir hayat kadınına dönüşmüş Aysel üzerinden Kapitalizm'in kadın bedenini sömürmesine tepki gösterirken, Seyda üzerinden ise geleneğin dayattığı bekâret olgusuna karşı çıkmakta ve 68 kuşağı olmakla şekillenen muhalif tavrını feminist bir refleksle ortaya koymaktadır. Elbette ki burada amaç salt ideolojik değildir, diğer yandan Pınar Kür'ün şu ifadeleri onun yazınsal anlamda seleflerine ve çağdaşlarına nispeten cesur olma hevesi taşıdığının ve karşı cinsin tekelinde olduğu kabul edilen bir alana el atarak öncü olma dürtüsüyle hareket ettiğinin de bir göstergesidir (Börekçi, 2009):

> *"Cinsellikle benim kadar uğraşan ve benim kadar açık sözlülükle yazan bir kadın yok. Halide Edip ve Sevgi Soysal, sadece kıyısından dokunmuşlar meseleye. Benim için 'Ufff, amma çok şey biliyormuş bu kadın' gibi yorumlar yapılıyordu. Ünlü bir eleştirmen 'Pınar Kür burjuva dünyasını iyi tanıyor, özellikle yatak odalarını' diye yazmıştı."*

Diğer yandan Pınar Kür, ideolojik vurgularını cinsel temalı yazımı üzerinden yaparken karakterlerinin fikrî gelişim düzeylerini oldukça sığ bırakmıştır. Buna binaen Fethi Naci *"Pınar Kür, nedense, aydınları bilinçlendirmeye götüren yolun kitaplıklardan çok yataklardan geçtiğine kafayı takmış."* diyerek yazarın zayıf yanına göndermede bulunmaktadır (Naci, 2007: 575). Zira Seyda'yı içinde bulunduğu kısır döngüden kurtaran Selim'in onun "aydınlanması"nı sağladığı süreçte Seyda'ya aktardığı Sosyalist söylemler, kuram olmaktan öteye geçmeyen basit bilgilerdir ve yaşanmışlıktan uzak, gerçeklikten kopuk iddialardır. Seyda üretken hale geçsin ve kendisini faydalı hissetsin diye Selim'in ona verdiği İngilizce ve Fransızca kitapları tercüme ederek mutlu olmasını Naci, *"burjuvaziyle uyum içinde yaşayamayan bir küçük burjuva aydının halkın davasıyla bütünleşmeye yöneldiği zaman (daha doğrusu böyle olduğunu sandığı zaman) duyduğu mutluluk…"* şeklinde yorumlayarak Selim'in Seyda'yı bilinçlendirme çabasını ne denli sığ bulduğunu ifade etmektedir (Naci, 2007: 575). Diğer yandan Çin'e göre de Pınar Kür, Seyda'nın üretken olmadığı için "mutsuz" olduğuna vurgu yapmaktadır ve yazar bu yolla, *"kadının toplumun her kesiminde yer alabilmesi, üretime katılması sayesinde mutlu olabileceğini"* göstermeye çalışmaktadır (Çin, 2010: 58).

Romanda kadın öğesinin "etkin" olduğu tek karakter Selim'in Paris'te ekonomi politik okuyorken hayatından bir rüzgâr gibi geçen felsefe öğrencisi Fransız sevgilisi Josette'tir. Zaman zaman Selim'i *"geri kalmış bir ülkenin çocuğu"* (Kür, 2004: 158) olmakla itham edip aşağılayarak, okuduğu kitapları yerden yere vurarak ve ukalaca *"Şu kadarcık haberin var mı içinde yaşadığın, suyunu içtiğin dünyadan? Schopenhaur'desin hala, Baudelaire'desin…"* (Kür, 2004: 161) diyerek Selim'i bilinçlendiren kızdır. Yazar bu şekilde, ülke olarak modernleşme hareketleriyle beraber taklidine başladığımız Batı'nın sanatsal değerlerine takılıp kaldığımızı vurgularken entelektüel donanımına erişemediğimize bir anlamda gönderme yapmaktadır. Seyda'yı, Aysel'i ve Kadriye'yi bu denli "edilgenleştiren" yazarın bir Avrupalıyı "etkinleştirmesi" sosyolojik zaviyeden göze batmaktadır. Selim'i kitaplardaki kuramlardan hareketle 68 olaylarında yangın yerine dönen Paris sokaklarındaki gerçeklikle yüzleştiren 18 yaşındaki bu genç kızın bir Türk erkeğinin -sözde- aydınlanmasına yaptığı katkı gözden kaçmamaktadır. Yazarın isyanların asıl mekânını -Paris'i- romana dâhil etme isteği göz önüne alınsa dahi kahramanın aydınlanmasını bir kadın üzerinden yapması, Fethi Naci'nin yazarın bilinçlendirmeye ilişkin yatak odası formülünü kullandığı tespitini doğrular niteliktedir. Diğer yandan bu durum aynı zamanda bir Avrupa zihniyeti hayranlığı da olabilir. Özellikle bir Avrupalı kadın tipini aydınlanma öncüsü olarak tasvir etmek saklı kalmış bir Batı hayranlığı taşıması açısından manidardır. Kurtarılmayı bekleyen üç farklı kadın tipinde resmedilen Türk kadının yanı sıra kurtarmayı misyon edinmiş bir Avrupalı kadını kurgulamanın ardında, entelektüel ve sanatsal manada zihinsel evrimini tamamlamış bir Avrupa karşısında henüz evrimini gerçekleştirmek için bedeller ödemesi gereken bir Türkiye gerçeğine ilişkin elitist bir aydın kompleksinin yattığı söylenebilir.

Romanın sonunda Seyda'nın aşk hikâyesi ardındaki aydınlanma öyküsü, Selim'in giriştiği bir eylem esnasında sokak ortasında vurularak öldürülmesiyle yarım kalır. Seyda'nın bu hazin ölüme verdiği tepki neticesinde aldatıldığını öğrenen Oktay ihanete uğramış olmanın hırsıyla Seyda'dan daha bir nefret eder, fakat ondan boşanmaz. Zaten, ne ciddi bir psikolojik travma geçiren Seyda'nın buna takati vardır, ne de Oktay onu bu kadar zor bir süreçte bırakarak onun acısını katmerleyecek denli onu önemsemektedir. Sosyetenin ünlü çiftinin aldatma olayı karşısında elâleme rezil olma pahasına boşanmaması -birbirlerini önemsediklerinden değil, aksine değer vermediklerinden olsa

bile- yazarın ihanet karşısında cinsiyet eşitliğine vurgusu gibi algılanmaktadır. Zaten ortak bir paylaşım alanları olmayan iki insanın birlikteliğini sürdürmesinin ardında bir affetme söz konusu değil, bilakis bir boş vermişlik, bir umursamazlık yatmaktadır. Diğer yandan şu da aşikârdır ki, geleneksel değer yargılarının ağır bastığı bir toplumda, itibarı söz konusu olan ünlü bir işadamına ihanetine rağmen karısını boşatmayıp durumu sineye çektirerek yazar, aynı zamanda toplumun belli bir tabakasında "aldatma" eylemine yönelik yaşanan dönüşüme dikkat çekmektedir.

Pınar Kür, kitabın son birkaç sayfasında Türkiye'deki hukuksuzluklardan, şiddete ve işkenceye dayalı soruşturmalardan bahsederek bir Türkiye anatomisi çizmeye çalışmaktadır. Seyda'nın müstear bir isimle yabancı dilden çevirdiği kitaplara ilişkin Oktay'ı usulsüzce sorguya alan adli kolluk kuvvetlerinin psikolojik baskısı karşısında kaleme alınan Oktay'ın aşağıdaki ifadeleri o dönemin tasviridir. O vakte kadar sırtını kanunlara dayamış, bir anlamda düzenin ortaklarından kabul edebileceğimiz iş adamı olan Oktay, kanunların bir anda kendisini korumadığını fark ederek korkmuştur. Nitekim bu satırlar bir anlamda burjuva demokrasisinin bir anda "faşizm"e nasıl dönüşebildiğinin göstergesidir:

> *"Herkesin başına gelebilir bu, kimse bağışık değil. Hesap soran, hesap sorulabileceğini düşünen yok ki… İhbar edin, ihbar yapın, para alın, demiyorlar mı? Neden olmasın? Pencerene halı silken komşunu, fazla para isteyen taksi sürücüsünü, çocuğunu döven öğretmeni neden ihbar etmeyesin? Herhangi bir ihbardan dolayı işkenceye yatırılman işten bile değil! Şimdi anlıyorum, herhangi bir biçimde gelebilirdi bu iş benim başıma."* (Kür, 2004: 367)

Her ne kadar yazar o dönemin karanlık ve yasa tanımaz uygulamalarını eleştirmeye çalışsa da bir acelecilik göze çarpmaktadır. Sayfalar boyu derinlikli yapılan tahliller kitabın sonunda üstünkörü geçilmiş, dolayısıyla 12 Mart dönemi romanı özelliği taşımasına rağmen devrin toplumsal değişim süreci birkaç sayfaya sığdırılmaya çalışılmıştır. Metresi olduğu Sulhi Gebzeli'yle evlenerek evinin kadını olan (fakat ahlakî bir gereklilik olarak değil; madden rahat etmek için) Aysel'in değişimi yüzeysel anlatılmış; devrimci bir işçinin karısı olan Kadriye'nin ülkeyi kasıp kavuran işkencelerden yana eşinin ve kendisinin akıbeti muğlâk bırakılmıştır. Sadece Selim'in mezarı başında yolunu kaybetmişliğinden yakınarak kendi kendine konuşan Seyda

"Güzel konuşan, parlak bir başbakanımız var, kendinden öncekilere hiç benzemiyor. Peki, o başbakan olsun diye mi öldün sen? Neler neler değişti sen görmeyeli dediler, ilk döndüğümde. Ben bir değişiklik görmedim oysa. Bir şey diyemiyorum, konuşamıyorum kimseyle. Gene millet yarı aç, yarı tok… Gene millet işsiz… Gene çalışanlar sömürülüyor. Gene işi tıkırında olanlar Oktay gibiler, Gebzeli gibiler…" diyerek genel bir tasvir yapar. Anlaşılan şudur ki Seyda hala Selim'in bıraktığı yerde, bunalımlı haliyle hem düzenin bir parçası hem de kendi mutsuzluğunun sebebidir. Ne burjuvadır, ne devrimci; ne kendisidir, ne başkası. Kadın kahramanın kendini gerçekleştirememesinin dolayısıyla bilinçlenme öyküsünün yarım kalmasının sebebi *"bu kültürde, kadınlar ne denli doğru seçimleri yaparsa yapsın, kendilerine biçilmiş yaşam ve rollere ne denli direnirse direnşin, istedikleri yaşamları kurabilme olanaklarından"* yoksun oluşlarından kaynaklanmaktadır (Parla, 2011: 180). Bu tip bir teknik yaklaşım aynı zamanda bir kadercilik değil midir? Yoksa yazar Seyda'nın şahsında burjuva tipi kadının kendini dönüştürme gücünü bulamadığından şartlara teslim olmasının ardındaki kaderciliğe mi atıfta bulunmaktadır?

Sokaklardaki öfkenin dinmeksizin başka bir döneme biriktirilmesine sebep olan 12 Mart Muhtırası ile her ne kadar özünde romantik olan bir teşebbüs yarım bırakılsa da gencecik insanların yok yere harcanması toplum vicdanında kanayan yaralar olarak kalacaktır. Yazar da bu histen hareketle idealize ettiği Selim karakteri üzerinden dönemin gözü dönmüşlüğünü bir kadının kurtuluşunun yarım bırakılmasından hareketle anlatmaya çalışmıştır. Fakat bu gaye *"gerçek halk"* öğesinin yeterince yansıtılamaması sebebiyle yavan kalmakta ve ideolojik söylemler *"harcıâlem laflar"*dan öteye geçememektedir (Naci, 2012: 572). Romanda kadın öğesine ilişkin en çarpıcı husus, Kemalist ideolojinin yüksek ideallerini gerçekleştirmesi uğruna yarattığı, cinsel dürtülerden arındırılmış ve kadınsı kimlikten soyutlanmış, erkeğiyle eşit kadın tipinin yerini modernitenin nimetlerinden yararlanırken kısmen de olsa toplumsal zemindeki kimliğini sorgulayan kadın tipine bırakmış olmasıdır. Seyda'nın uygar dünyanın tüm alışkanlıklarını keyfince yaşayabilecekken kendini ve geçmişini sorgulamasının ve Aysel'in bedeni üzerinden kurduğu ihtişamlı hayata ilişkin tiksinti duymasının ardındaki sebepler bu değişimin eseridir. Nitekim kılık kıyafet devrimiyle özgürleştirildiği düşünülen kadının cinsel dürtülerini bastırmasını öğütleyen ideolojinin sebep olduğu bunalım Seyda ve Aysel tipi kadınlarda patlamaya sebep olmuştur.

Cumhuriyet dönemi ideolojisinde de olduğu gibi "geleneğin üretim merkezi olarak telakki ettiği kadın, modern dünyada tüketim objesi olarak" yer almıştır (Çaha, 2010: 168).

Alver'e göre Pınar Kür, romanda "özellikle giyim, kuşam, dinlenilen müzik tarzının farklılığı gibi Avrupai tarz yaşamı benimsemiş ve farklı dilleri konuşabilme yetisi olarak aralarında rekabet görülen şehirli, modern, eğitimli burjuva aileleri" ön plana çıkarmıştır ve dönemin politik ve sosyal karmaşası artarak direkt söz konusu aile bireyleri üzerinde kendini göstermektedir (Alver, 2009: 143).

Yine Alver, 12 Mart romanlarında "genel olarak işlenen şehirli burjuva tipi ailelerin hemen hepsinde bireyler arası bir fikir çatışması" görülmekte olduğundan ve bunun "bazen anne ile baba arasında, bazen de ebeveyn ile evlatları arasında kendini gösterdiğinden" hareketle bu durumun *Yarın Yarın'*da Seyda ile kocası Oktay; *Kırk Yedi'liler'*de ise Seçil ve eşi arasında görüldüğünden bahsetmektedir (Alver, 2009: 145). Söz konusu süreçte siyasal gelişmelere bağlı olarak aile içi çözülmelerin, kırılmaların ve özellikle burjuva aile tipinde yaşanan mutsuzlukların gözlemlendiği ve çatışmaların yaşandığı muhakkaktır. Bu iddiaya kısmen katılmakla beraber verilen örneklerdeki bireyler arasındaki sorunun tamamen "fikir çatışması"ndan kaynaklandığını iddia etmek bahsi geçen karakterler arasında entelektüel anlamda bir alış-verişin ya da düşünsel anlamda bir iletişimin olduğunu varsaymak anlamına gelmektedir. Oysaki dönemin politik atmosferine bağlı olarak ortaya çıkan husus, güç ve maddiyat endişesi ekseninde statüye bağlı kazanımların daha bir değerli hale gelmesi ve buna bağlı olarak bazı değer yargılarının da anlamını yitirmesinden kaynaklı bir durumdur. Yani ne Seyda ile Oktay arasında, ne de Seçil'le eşi arasında herhangi bir fikir ayrılığı bulunmaktadır, bilakis kadın karakterlerin "kendini gerçekleştirememek"ten mütevellit yabancılaşmaya bağlı isteksizlik ve ümitsizliği; erkek karakterlerinse "kadın"ı edilgenleştirmesi eylemi söz konusudur. Yine de Seçil - her ne kadar okur buna doğrudan şahit olmasa da- kısmen kocasıyla olan ilişkisinde sınıf farklılığına bağlı bazı sorunların olduğunun farkındadır, fakat Seyda tamamen kendisiyle meşguldür. Seçil'in de Seyda'nın içinde bulundukları burjuva çevresine ilişkin yorumları kocalarıyla karşılıklı olarak dillendirilmeyecek denli içseldir, eşlerine karşı yaklaşımlarında bir "koyvermişlik" ve "boşvermişlik" hali esastır. Dolayısıyla aradaki çatışmayı tamamen "fikri ayrılığa" bağlamak yerli yerine oturan bir tespit olarak

değerlendirilememektedir. "Fikir çatışması"nın ancak *Ölmeye Yatmak'*da Aysel ile -kısmen de olsa- "faşist" ağabeyi İlhan ile kaymakamın oğlu Aydın arasında; *Kırk Yedi'liler'*de Nüveyre-Selahattin çiftiyle kızları Emine arasında ve *Yarın Yarın'*da ise yer yer Seyda ile sevgilisi Selim'in hayata bakış açısında görüldüğü söylenebilir.

Pınar Kür, *Yarın Yarın*'da ele aldığı kadın karakterler aracılığıyla dönemin sosyal hayatının bir temsilini canlandırmıştır. Fiziki güzelliği ve kurnazlığıyla sınıf atlama derdinde olan Aysel'in şahsında egemen güçlerin sömürü düzenini ve bu düzenin aktörlerini eleştiren yazar, aynı zamanda bilinçsiz, cahil ve apolitik bir kadının toplumdaki var olma mücadelesini konu edinmiştir. Romanın sonunda iğrendiği hayattan kurtuluşu Sulhi Gebzeli'yle evlenerek bulan Aysel ve Aysel gibi kadınlar, kadın bedeni üzerinden sömürü devam ettikçe toplum hayatından silinmeyecek, bilakis sömürüye sömürüyle karşılık vermeye devam edecek figürlerdir. Eşi Memet'le müşterek bir ideolojinin savunucusu olan Kadriye'nin şahsında ise ataerkil düzenin dayattığı bir takım yargıları eleştiren yazar, Memet eliyle Kadriye'ye başını açtırarak kadın karakterini özgürleştirdiği zannına kapılmıştır. Bu yaklaşım "ikincil" plana itilmiş kadın tipiyle empati yapılamadığının, dahası jakoben bir dayatmanın örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan, geleneksel yapıda kadının "hizmetçiliği" nispetince kıymetlendirilmesi, yani işlevselliği kadarınca değer görmesi durumuna ve çalışan kadının "orospu" olarak tasavvur edilmesine feminist bir duyarlılıkla yaklaşan yazar, köyden kente göç ederken zihniyetini de taşıyan fertlerdeki kadın algısını kıyasıya eleştirmiştir. Derinlikli olarak analiz edildiğini daha önce de söylediğimiz burjuvazi çevredeki kadın tipi, Seyda'nın şahsında mutsuz, hevessiz ve hedefsiz kadın olarak tasvir edilmiştir. Eşleri nazarında sosyetenin önemli davetlerinde bir gösteriş unsuru olarak kullanılmaktan öteye geçemeyen bu kadınların durumu umutsuzluğa hapsolmuş bir arayıştır esasen. Sevgilisinin ölümüyle kendi kurtuluşunu da yarım bırakan Seyda, şartlara teslim olarak kendini dönüştüremeyen bir kadın tipi olarak kalmıştır. Diğer yandan bekâret ve iffet gibi unsurların alt tabaka insanı için "namus ve şeref" göstergesi birer değer yargısı olarak telakki edilmesi eleştirilirken, Seyda ve Oktay gibi çiftler için "ihanet" eyleminin çoktan kabullenilir ve sineye çekilir bir algıya ulaşmış olduğuna atıfta bulunulmaktadır. Açık evliliklerin yaşandığı post-modern süreçte bu algının varlığını sürdürüyor olması elbette ki şaşılır bir durum değildir. Fakat

burada dikkati çeken, Pınar Kür'ün, eserinde, bu algının oluştuğu dönemi ve sosyal tabakayı usulca işleyerek bir anlamda geleceğe ilişkin haber vermesidir.

SONUÇ

Edebiyat sosyolojisi disiplini çerçevesinde kabul edilen şudur ki sosyolojik eleştiri, bir edebî metin arkeolojisidir ve bu bağlamda *kazı*dan maksat edebî metni izlek kabul ederek toplumsal gerçekliğe ilişkin ipuçları elde etmek ve aynı zamanda toplumsal gerçekliği eldeki verileri devreye sokarak daha bütünlüklü olarak görmektir (Alver, 2012b: 291-2). Karpat'ın da ifade ettiği gibi edebiyatın sosyal içeriğini belirleyen ve yazarın tarihin belli bir dönemindeki toplumsal gerçekliği algılayışını şekillendirebilen somut sosyal faktörler, ekonomik rejim, iç ve dış politika, çeşitli sosyal grupların ortaya çıkışı ve bunların zenginliği, gücü ve statüyü paylaşma biçimleri ve birbirleriyle değişen ilişkileridir (Karpat, 2011: 172). Bu bağlamda 1970'li yılların Türkiye'sindeki sosyal değişim ve dönüşüm sürecini kadın, aile ve mahremiyet temaları etrafında ele aldığımız çalışmamıza kaynak teşkil eden *Ölmeye Yatmak, Kırk Yedi'liler, Yarın Yarın* ve *Şafak* romanlarından hareketle edindiğimiz bulgu, dört yazarın da bireylerin tutum ve davranışlarını toplumsal parametrelerin belirlediği kanısıyla hareket ettikleridir. Çok partili hayata geçişle beraber ülkede oluşan demokratik ortamın; 27 Mayıs Anayasası'nın sağladığı özgür atmosferin ve sonrasında gelişen 68 olaylarının etkilerini taşıyan bu romanlarda öne çıkan başlıca tutum, yazarların Kemalist ideolojinin biçimlendirdiği kadın figürünün "kendi" olamamasını, dahası -Şirin Tekeli'nin deyimiyle- "devlet feminizmi" etrafında edilgenleştirilmesini hedef alarak tenkit ettikleri model karşısına Sosyalist, devrimci ve özgür kadın tipini idealize ederek koymalarıdır. Esasen araştırmada görülen şudur ki, Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet'le devam eden modernleşme hareketleri, "kadın"ı özgürleştirdiği iddiasının ardında kadının toplumsal yaşamdaki edilgenlik halinin devamına katkıda bulunan ve özünde, kadının "insan" olmaktan doğan haklarının iadesi anlamı taşımayan; bilakis kadının işlevsel yanına değer veren ideolojik yaklaşımlara hizmet eden eylemlerdir. Dolayısıyla bu paradoks kendi reaksiyonunu zaman içerisinde kendi içinden meydana çıkarmış, modernleşme sürecinin yarattığı "güçlü" kadınlar, 70'lerde Adalet Ağaoğlu, Füruzan, Sevgi Soysal ve Pınar Kür gibi kadın romancıların "kendilerini" ortaya koymuş ve bu kadın yazarlar güçlerini aldıkları reformların "kadın"ı edilgenleştirme halini, döneme damgasını vuran yeni sol zihniyet Sosyalist doktrin etrafında sorgular hale gelmişlerdir. Hâlbuki diğer yandan kadının toplumdaki konumunun ideoloji eksenli tartışılması, Kemalist ve Sosyalist feminist kuramlar çatışması etrafında dile getirilmesi

göstermektedir ki kadının başlı başına "insan" olmaya bağlı olarak sahip olması gereken hak ve özgürlükleri dönemin öne çıkan aydın kadın yazarlarınca bile henüz idrak edilememiştir. Nitekim hümanist yaklaşımın bu kadın tipi idealleştirmesinde ideolojik tutumlar uğruna hiçe sayılması dikkati çeken bir durumdur. Elbette ki bunda 12 Mart Muhtırası'na bağlı olarak gelişen siyasi atmosfer ve militarist zihniyet de etkilidir, fakat toplumsal değişim sürecine ışık tutmak gayesiyle "toplumsal gerçekçi" akım ekseninde kaleme alınmış ve tarih huzurunda sorumluluğu olan bu romanların eleştirdikleri ideolojiler ve gelenekçi yaklaşımlar kadar kadını "nesne" olmaktan öteye geçirememiş olduğu görülmektedir. 'Kadını erkeğinin ülküdaşı' olması sebebiyle kamusal alanda görünür kılan Kemalist ideoloji kadar, 'kimsenin kimseyi sömürmediği hakça bir düzen' iddiasındaki Sosyalist ideolojinin de kadını 'devrimci erkeğin yoldaşı ve bacısı' olarak konumlandırarak bir anlamda sömürmesi aynı edilgenleştirme durumunun bariz bir göstergesi değil midir?

Sosyalist öğretiye binaen kadının aile kurumundan kurtarılması ve mahremiyete ilişkin vicdani ve ahlaki bir duyarlılık geliştirmemesi sayesinde özgürleşebileceği fikri bu romanların başlıca vurgusudur. Zira ele aldığımız romanlarda, Batılı değerlere sahip olmasına ve kamusal alandaki görünürlüğüne rağmen evlilik ve aile kurumlarına ilişkin geleneksel değer yargılarını sürdürmesi sebebiyle Kemalist kadın tipi kıyasıya eleştirilmektedir. Sevgi Soysal, kadını ezen ve ikincil konuma iten sömürü düzenini değiştirmenin "ancak topyekün sorumluluk"la aşılabileceğini belirtirken, Adalet Ağaoğlu bunda "kadının özgürleşme isteği ve kararlılığının" etkili olduğuna dikkat çekmektedir. Füruzan'ın kadının özgürleşmesine yönelik belirgin bir önermesi dikkat çekmemekle birlikte, roman boyunca görülen bu sorumluluğun kadının kendisine ait olduğu fikriyle eserini şekillendirmiş olduğudur. Pınar Kür ise, alt tabaka kadınının zaten cahil olması, eğitimli olan üst tabaka kadınınınsa bireysel mutsuzluğu içinde boğulmasından hareketle kadının toplum içinde hak ettiği yeri alabilmesinde bir kurtarıcı figür arayışıyla hareket etmiştir. Dolayısıyla elde edilen bulgu, kadın, ne kadar direnirse direnşin, yeterli olanaklara sahip olamadığı için değişen ve dönüşen toplumsal dengelerin savurduğu bir nesne olmaya devam edeceği fikriyle yazarın eserini kurguladığıdır. Bütün yazarların ortak vurgusu, kadının ancak ürettiği sürece mutlu olabileceğidir. Hangi sınıftan olursa olsun, evliliğin kurumsal yapısı itibariyle kadınların erkek tahakkümü altında ezilmesine sebep olduğu kanaati tüm romanlarda etkilidir.

Diğer yandan tüm yazarların eserlerinde görülen eksiklik, kırsaldaki kadının, özellikle Doğu ve Güneydoğu'daki kadının ele alınmayışı veya kazara esere konuk olmuşsa tamamen yüzeysel geçilerek bu kadın tipiyle hiç empati kurulmayışıdır. Berdel, namus cinayetleri, küçük yaşta evlilik gibi problemler neticesinde toplumsal hayatta ziyadesiyle ezildikleri ortada olan; Kemalist ideolojinin getirdiği bazı reformlar sebebiyle devlet kurumlarıyla ilişkilerinin zayıflamasına bağlı olarak sosyal yaşamdaki konumu daha da "ikincilleşen"; geleneksel yapı içerisinde işlevselliğinden gayri kıymeti olmayan; dahası erkek nazarında ancak yaşı ilerleyip de elden ayaktan düştüğünde, kadınlık latifelerini yitirdiğinde acımaya bağlı bir saygınlık kazanan bu kadınların, işçi ve köylü sınıflarına hitap etme iddiasında olan Sosyalist öğretiyi benimsemiş yazarlarca ele alınmaması göze batmaktadır. Burada dört yazarın da -her ne kadar eşitliği savunuyor olsalar da- kendilerini üst tabakada konumlandırmış olmalarından hareketle bu kadınların dünyasına girmeyi düşünememiş/deneyimleyememiş olmalarının etkili olduğu düşünülmektedir.

Bu dört yazarda aile kurumunun korunması ve devamlılığına ilişkin herhangi bir çaba gözlemlenmemiştir. Daha ziyade kadının özgürlüğünü önemsediklerinden olsa gerek, tüm yazarların yaklaşımında görülen aile kurumunu özgürleşmenin önünde bir engel telakki ettikleridir. Zira vefa, eşler arası karşılıklı fedakârlık ve karşılıklı sorumluluk gibi toplumsal değerleri önemsemeksizin dahası eşlerin birbirine sadakatsizliğini meşru hale getiren bir çaba sarf eden -özellikle *Ölmeye Yatmak* ve *Yarın Yarın*'da gözlemlendiği şekliyle- yazarların aileye bakış açısı tamamen ideolojiktir. Sosyalist ideolojiye bağlı olarak cinselliğe duygusal ve ahlaki değerler yüklenmesine karşı olduklarından evlilik kurumunun, bu anlamda eşler arası bir sorumluluk getirmesi münasebetiyle kadının birey olarak özgürleşmesine engel olduğunu iddia etmektedirler. Öte yandan ailede kadına yüklenen ev içi sorumlulukların kıyasıya eleştirilmesi bu kuruma gösterdikleri tepkinin bir diğer yansımasıdır. Bu durum özellikle yüksek öğrenim görmüş kadının engeli olarak ele alınmıştır. Örneğin *Kırk Yedi'liler*'de Öğretmen Nüveyre Hanım karakteri üzerinden çalışan bir kadının ev içi sorunları halletme çabalarının ve çocukların sosyalizasyonunda önemli bir sorumluluk payının kadına düşmesinin "mütehakkim" bir kadın yarattığına dikkat çekilerek aile olmanın örtülü bir şekilde yerildiği görülmüştür. *Ölmeye Yatmak'*taki doçent Aysel ve *Şafak'*taki yazar Oya örnekleri de aile dendiği vakit ev içi sorumlulukların

bağlayıcılığına isyan eden figürler olarak karşımıza çıkmıştır. Bu dört yazarın da Sosyalist feminist kuram gölgesinde "kadın doğursun, anne olsun; ama kimseye -kurumsal anlamda- bağımlı olmasın" fikrini dolaylı şekilde teşvik ettiği ve bunu "normal" gösterme çabası taşıdığı düşünülmektedir. Burada da yine 68 olaylarına bağlı olarak ortaya çıkan özgürlük fikrinin etkili olduğu aşikârdır. Nitekim feminizmin sosyal ve siyasal açıdan henüz açıktan bir örgütlenmesinin olmadığı 70'li yıllar Türkiyesi'nde bireyliğini ortaya koyma çabası içinde olan kentli ve okumuş kadının özgürleşme isteğine bağlı olarak geleneksel yapıyla olan mücadelesindeki isyanın etkili olduğu düşünülmektedir.

Mahremiyet ve buna bağlı olarak cinselliği detaylıca ele alan Ağaoğlu, Kür ve Füruzan'ın 68 olaylarından etkilenmiş olmalarına bağlı olarak "aydınca bir cesaret" iddiası taşıdıkları ve kadın olmanın bir sınır tanımadığını ispat etmek istercesine meseleyi ele aldıkları kanaati oluşmaktadır. Cinsel konularda tabu tanımadıklarını bariz şekilde hissettiren bu yazarların cinselliğe ahlaki bir değer ve/veya duygusal bir anlam yüklemeye de tepki gösterdiği görülmüştür. Hepsinin çıkış noktası geleneksel yapının cinselliği bastırmış olması ve bunun ileride kadın yaşamında olumsuz sonuçlara sebep olduğudur. Burada tuhaf olan, cinsel eğitime ilişkin bilinçlenmeye dikkat çekmek yerine konunun, anarşizme yaklaştığı düşünülen bir tutumla cinsel özgürlük serbestisi etrafında ele alınmış olmasıdır. Amaç, fertleri bilinçlendirmeye safiyane şekilde dikkat çekmek midir yoksa kurnazca bir yaklaşımla toplumsal değer dengesini değiştirerek topluma yeni biçim verme, yeni bir alışkanlık kazandırma çabası mıdır? Diğer yandan Sevgi Soysal ise göze batan bir üslup kullanmak yerine, bu temaya daha dolaylı yaklaşmıştır. Onun cinselliği ele alışı ve işleyişi daha sınırlıdır. Bazı ilkeleri sorgulamak niyetiyle bu tema etrafında dolaştığı görülmektedir. Zira Soysal, kadın özgürlüğünün salt cinsel özgürlükle değil, eğitim ve bilinçlenmeyle kazanılacağı fikrindedir.

Genel hatları itibariyle kategorize edildiğinde elde edilen bulgular şunlardır:

"Kadın" Teması

- *Ölmeye Yatmak'*ta Genç Cumhuriyet'in yaratmayı hedeflediği neslin bir ferdi olarak yetiştirilen, küçük bir ilçe ilkokulunda Kemalist ideolojinin bütün öğretileri tüm benliğine nakşedilen genç bir kızın 60 Darbesi'ne değin uzanan süreçte devrimci bir kadına dönüşümü etrafında dönem politikalarının kadını ne

denli edilgenleştirildiğine dikkat çekilmiştir. Kadın gözünden ele alınan olaylar, önce bir küçük kız çocuğunun dünyasında, sonra genç bir kızın beyninde ve nihayet olgun bir kadının cinsel yaşamında patlak veren çatışma, kimlik arayışı ve düş kırıklığı olarak şekillenmektedir. Eşini aldatarak ideolojik anlamda özgürleşeceğini düşünen Aysel, -itiraf edilmese de- eşine karşı değil ama bilinçaltında hala saklı kalan eski kimliğine ve Kemalist ideolojiye ihanet ettiği düşüncesindedir. Küçük bir kasabadan kente yerleşmesiyle dikey hareketlilik bağlamında mekân değiştiren Aysel, aynı zamanda doçent unvanına sahip bir öğretim görevlisi olarak sınıf atlamışsa da tüm bu değişikliler onun hakiki manada özgürleşmesi için yeterli olmamıştır. Diğer yandan yazarın herhangi bir empati kurmaksızın romanda yüzeysel şekilde yer verdiği geleneğin içinde kaybolmuş, orta sınıf ve kırsal kesimin kadınları apolitik, silik ve eziktirler. Erkek egemenliği altında yaşadıkları "yok" olma durumu, dönem politikalarının da onları "ikincil"leştirmesiyle pekiştiğinden tipik ev kadınlığı kimliği taşımaktan öteye geçememişlerdir. Kentli kadın, Cumhuriyet devrimleriyle birlikte değişim ve dönüşüm yaşasa da ideolojik anlamda yaşadığı çatışma onu "kendi" olmaktan alıkoymuş, kırsaldaki kadın ise kendisine hitap etmediğini düşündüğü bu değişimden uzak durarak ataerkil yaşam kültürünün bir objesi olmaya devam etmiştir.

- Füruzan ise, *Kırk Yedi'liler'*de kadın öğesini "kuşak çatışması" ekseninde şu dört karakter üzerinden ele almıştır: devrimci bir üniversite öğrencisi olan **Emine Semra**, Kemalist ideolojinin neferi **Nüveyre Öğretmen**, sanata ve kültürel değerlere bağlı eski İstanbul hanımefendisi **anneanne** ve sınıf farklılıklarından doğan eşitsizlikleri ve adaletsizlikleri fark etmeyi becerebilmişse de içine düştüğü bunalımdan savaşarak çıkmak yerine şartlara teslim olan burjuva karısı **Seçil.** Bu karakterler etrafında kadının sosyal yaşamdaki konumu sınıf ve ideoloji farklılıkları ekseninde anlatılmıştır. Anneanne, özel alanda özgürleşmiş gelenekçi kadını; Nüveyre Hanım, kamusal alanda özgürleşmiş, katı tutumlu Cumhuriyet dönemi aydın kadını; Emine, sosyal adalet duygusu gelişmiş, asi ve bilinçli Sosyalist kadını, Seçil ise kendini gerçekleştirememiş, mutsuz ve depresif burjuva kadınını temsil etmektedir. Kemalist ideolojide kadının edilgenleştirildiğine, hatta cinsiyetsizleştirildiğine

vurgu yapıldığı kadar ataerkil düzendeki kadın algısına yönelik sorunların hiç dile getirilmemesi ve dahası burjuva kadınının kendine yabancılaşmasının vurgulandığı kadar orta sınıf kentli kadının problemlerine hemen hemen hiç değinilmemesi gibi tutumlar dönemin tarihsel gerçekliğini yansıtmaya yetmediği kadar dönemin bazı sosyolojik olgularının romanda kendine yer bulamamasına sebep olmuştur.

- *Şafak*'ta ise Sevgi Soysal, toplumun farklı kesimlerinden bir araya getirdiği kadın tipleri üzerinden sistemi eleştirirken cehaletin kadını ne denli nesneleştirdiğini, geleneğin içinde kadının kimliğini kaybettiğini, kırsaldan kente göç etmiş kadının kapitalist düzende özgürleştiği zannıyla bambaşka bir sömürüye itildiğini ve 12 Mart sürecinde toplumda "kadın" olmaya paralel olarak bir de "devrimci" olmanın sebep olduğu katmerleşmiş suçluluğu ortaya koyarak "kadın" temasını işlemiştir. *Şafak*'ta sınıfsal farklılıklardan geleneğin baskıcılığına ve dayatmalarına, kadının gerek ataerkil düzende ve gerek kapitalist sistemde kullanılmışlığına, edilgenleştirildiğine farklı kültür ve etnik gruplar etrafında dikkat çekilirken "eski" Oya (burjuva) ile "yeni" Oya (devrimci) arasındaki çatışma aktarılmıştır. Romanda geleneksel yapıdaki kadınların, hayatlarının mahvına sebep olmuş sevgililerini / kocalarını onca şeye rağmen suçlamamaları ve kaderci bir anlayışla onlara teslim olmaları sebebiyle eleştirilen lümpen kadın tipleri de vardır ki bunlar cehaletin kadının esaretine ve ezilmişliğine sebep olan en büyük etken olduğunu göstermek üzere kurgulanmıştır. Devrimci kadının "orospu" olarak algılandığı söylemi de defalarca dile getirilmiştir.
- *Yarın Yarın*'da ise Pınar Kür, emekçi, burjuva ve yarı aristokrat sosyal sınıflardan seçtiği üç farklı kadın tipi üzerinden askeri darbenin sosyal ve siyasi alanlarda sebep olduğu dönüşümü, bireysel değişim üzerinden anlatmış, eril bir dil ve feminist bir yaklaşımla romandaki kadın karakterlerini konuşturmuştur. "Verilmemiş cinsel eğitimin" sevk ettiği bir kararla bilinçsizce bir evlilik yapan, tahsil hayatını yarım bırakarak bir burjuva eşi olan, depresif bir kimlik içindeki **Seyda**, hevessiz ve hedefsiz bir kadın olarak romanda yer almıştır. **Aysel** ise içinde büyüdüğü baskı ortamı ve filmlerde izleyerek özlemini duyduğu dünyanın cazibesiyle hırslı ve edepsiz bir kadına dönüşmüş; mazbut bir hayatın sefil kızı,

parlak bir dünyanın şehvet ve güzellik abidesi olmuştur. **Kadriye** ise sisteme boyun eğmiş emekçi bir ailenin halim selim ama devrimci kızı olarak karşımıza çıkmıştır. Geleneksel yapı içerisinde çalışan kadının "orospu" olarak görüldüğü defalarca dile getirilmiştir. Kadının üretime katılması teşvik edilmişse de romanın geneline hâkim olan kanı, kadının özgürleşmesi için yeterli olanaklara sahip olamaması sebebiyle kıstırılmışlığını sineye çekmeye devam edeceğidir. Kısmen de olsa Seyda üzerinden kamusal alanda özgürleşen kadının bireysel açmazlarını sorguladığı bir kadın tipi ortaya konulurken sömürü düzeni sürdükçe Aysel tipi kadınların var olacağı ve sömürüye sömürüyle karşılık vereceği gerçeği vurgulanmıştır. Apolitik ve cahil kadın tiplerinin, güzellik yarışmaları aracılığıyla sınıf atlama ve var olma mücadelesi verdiklerine dikkat çekilmiştir.

"Aile" Teması

- *Ömeye Yatmak'*ta ele alınan "aile" teması Kemalist ideolojinin tepeden inmeci dayatmaları etrafında vücut bulan modernleşme anlayışına bağlı olarak üç sınıfa ayrılmıştır: değişime "direnen", değişimi "yürekten destekleyen" ve "değişirken geçmişiyle arafta kalan". Direnen aile tipleri, entelektüel düzeyleri düşük, kırsalda yaşayan ya da kente göç etmesine rağmen kültürel yapısını koruyan, gelenekçi, namus ve şeref düşkünü, yobaz, ataerkil yapıdaki ailelerdir. Değişimi yürekten destekleyen aileler ise, genellikle devlet memuru olarak çalışan babaların hane reisi olduğu, sistemle dolaylı da olsa organik bir ilişkisi olan, seküler, kadının kamusal alandaki temsiline destek veren, eğitimi önemseyen ailelerdir. Değişirken arafta kalanlar ise, modernleşmeyi tasvip etmelerine rağmen içselleştirirken geçmişteki bazı gelenekçi ve ataerkil alışkanlıklarından kurtulamayan, dolayısıyla "aydınlanmaları" yapay ve yüzeysel kalan aile tipidir.
- *Kırk Yedi'liler'*de ise iki tür aile karşımıza çıkmaktadır: devrimci harekete katılan çocuklarının eylemlerini onaylamayan, mevcut düzenle ilişkileri uyumlu aileler ile köyde, kırsalda ekmek derdinden ziyade hayata ilişkin bir beklentileri olmayan, apolitik aileler. Elbette ki bu aile tiplerinin politik anlamda konumlanışında sınıf farklılığına bağlı ekonomik sebepler bulunmaktadır. Küçük burjuva ailelerde öne çıkan karakteristik özellikler "bencillik, sosyete özentisi, bastırılmış cinsellik, menfaat, ben bilirimcilik, aşağılama ve istikbal

endişesi" olduğu gibi kırsalda geleneksel yapı içinde hayat süren ailelerde görülen karakteristik özellikler ise "devlet korkusu ve saygısı, ekmek kaygısı, fakirlik, sefalet, sindirilmişlik ve halinden şikâyet etmeksizin şükretmek"tir. Devrimci gençlerin beraberliği "evlenerek" aile kurma yerine "birlikte yaşama" olarak idealleştirilmiştir. Burjuvadaki evlilik ise eşler arasındaki karşılıklı menfaat ilişkisine dayanması sebebiyle eleştirilmiştir.

- *Yarın Yarın'*da ise yazar, evlilik temasını farklı sosyal sınıflardan derleyerek değerlendirmeye almıştır. Romantik bir tahayyülle ele alınan dar gelirli işçi ailesi olan Memet ve Kadriye'nin ilişkileri, hallerinden memnun ve "mutlu" olarak resmedilirken, tüm varlıklarına ve nüfuzlarına rağmen Seyda ve Oktay'ın beraberlikleri umutsuz ve "mutsuz"dur. Dahası ev dekorasyonu, giyim, yeme-içme, tatil ve alışveriş gibi alışkanlıkları sebebiyle Avrupai bir yaşam süren burjuva ailesi detaylıca tasvir edilmiştir. Diğer yandan köyden kente göç eden ailelerin zihniyet dönüşümü yaşamasına izin vermeyen yazar, bu kesimin kadına ilişkin yargılarını kıyasıya eleştirmiştir. Bu aile tipinde anne, silik ve eziktir.

"Mahremiyet" Teması

- *Ölmeye Yatmak'*taki "mahremiyet" teması romana hâkim olan eril dil sayesinde detaylıca ele alınmaktadır. Namus ve şeref anlayışının ataerkil düzendeki yeri, bekârete ilişkin gelenekçi değer yargıları ve dahası kadına 'ancak erkeğin ülküdaşı olduğu sürece' kamusal alanda bulunma hakkı tanıması sebebiyle Kemalist ideoloji sıklıkla eleştirilmiştir. Yazarın eleştirilerinin karşısına koyduğu alternatif, kadının kendi isteği zaman, kendi istediği kişiyle cinsel anlamda birlikte olabilme özgürlüğüne sahip olması ve bunun ahlaki bir sorunsal olarak algılanmaması gerekliliğidir. Yazar, cinsel birlikteliğe duygusal anlamlar yüklenmesini de dolaylı şekilde tenkit etmektedir. Diğer yandan tuhaftır ki evlilik kurumunun kutsal olduğuna ilişkin inanç da dile getirilmektedir. Burada görülen şudur ki, yazarın kendi hayatından yola çıkarak vurgulamak istediği evlilik anlayışı, toplumun genelinde yaygın olan eşler arası sorumluluk paylaşımı şeklindeki bir evlilik tasavvurundan kaynağını almamakta, daha ziyade cinsel istek paylaşımı esas olduğu müddetçe sürdürülecek beraberlik anlayışına dayanmaktadır.

- *Kırk Yedi'liler'*de geleneksel değer yargılarının bekârete verdiği önem defalarca tenkit edilmiştir. Âşık olduğu adama zaten gönlünü vermiş olan kadının vücudunu sakınması için bir neden olmadığı vurgulanmaktadır. Bastırılmış cinsel isteklerin bireylerin yaşamında sebep olduğu bunalımlara değinilerek cinsel özgürlük savunulsa da Haydar ve Emine'nin cinsel birlikteliği, devrimcileri idealize etme uğruna yazar tarafından kısıtlanmıştır. Diğer yandan Haydar'ın hayvanlarla cinsel ilişkiye girmesi Kapitalizm eleştirisi yapmak uğruna meşrulaştırılmıştır.
- *Şafak*'ta cinsellik göze batar ölçüde detaylı şekilde ele alınmamıştır. Öne çıkan üç kurgu vardır, birincisi işkencenin vardığı boyutu anlatmak için copla tecavüze yer verilmesi, diğeri Mustafa'nın Oya'nın ensesindeki saçlardan çeşitli fantezilere dalması ve son olarak kadınlara özel aybaşı halinin kadınlığın bir cilvesi olarak yansıtılmasıdır ki bu üç kurgu da açık seçik bir üslupla ele alınmamıştır. Amaç, daha ziyade bazı eylemlerin ne denli mide bulandırıcı olduğuna dikkat çekmek, egemen güçlerin bazı uygulamalarını tenkit etmek, kadınlara özel halin sebep olduğu utancı bir insanlık hali olarak resmetmek ve erkek nazarından kadına bakış açısında bazı ilkelerin samimiyetini sorgulamaktır.
- *Yarın Yarın*'da ise Pınar Kür, bekâret olgusu etrafında abartılı betimlemelerle ve sinematografik bir biçimde cinselliği ele almıştır. Bu durumun ardında geleneksel yapıdaki namus ve şeref anlayışına yönelik anarşist bir çıkış yatmaktadır. Bu tip unsurların alt tabaka insanı için "namus ve şeref" göstergesi birer değer yargısı olarak telakki edilmesi eleştirilmiş, diğer yandan Seyda ve Oktay gibi burjuva tipli çiftler için "ihanet" eyleminin çoktan kabullenilir ve sineye çekilir bir algıya ulaşmış olduğu vurgulanmıştır.

Son olarak, şu ifade edilmelidir ki 70'li yıllar Türkiyesi'nde gelişen siyasi olaylara bağlı olarak vuku bulan toplumsal değişim sürecinde feminist politikalar henüz kendine açıktan yer bulamamış olsa da ele aldığımız bu dört yazarın Sosyalist feminist öğretiyi benimsemekle beraber yer yer radikal feminizme eğilim göstermektedirler. Türkiye'de

feminizmin gelişimini dört aşamaya ayıran Şirin Tekeli'nin tespitine[7] (1989: 36) binaen denilebilir ki bu yazarlar, kadın hareketinin ilk aşaması olan 70'lerdeki "gizil hazırlık" döneminin öne çıkan aktörleridir. Sol ideoloji içinde tartışılan kadının konumunu, edebiyata taşıyarak dönemin sosyal değişim sürecinin tanıklığını yapmışlardır. 70'lerde feminizmin gelişimini engelleyen üç ideolojik faktörü "Kemalizm, İslamcılık ve Türk solu" olarak tanımlayan Tekeli'nin tespiti (Tekeli, 1985: 62-5) etrafında Kemalizm'i ve İslam anlayışına bağlı bazı geleneksel değerleri kıyasıya eleştirdiği görülen bu yazarların, mevcut sol anlayışın da ötesine geçerek feminist hareketin 80'lerdeki "harekete dönüşme" aşamasının hazırlayıcısı gibi gözükmektedirler. Fakat burada belirtmek gerekir ki, kapitalizmi kadını sömürdüğüne ilişkin eleştirdikleri kadar yine aynı kapitalizmin kadının çalışarak özgürleşmesine önemli katkı sağladığını görmeyen/görmek istemeyen bahsi geçen yazarların dönemin bu sosyal değişim olgusunu gözden kaçırdıkları düşünülmektedir. Hâlbuki kadının özgürleşmesini isteyen ve kadının dış dünyadaki hayata katılmasını özellikle teşvik eden bu yazarların, kapitalizmin o yıllarda Türkiye'de henüz yeteri kadar gelişmemişliğine tepki göstermeleri beklenen bir eylemdir. Evlilik kurumunun varlığı söz konusu olsa bile cinsel özgürlüğün yaşanabilmesi; ailenin kadın üzerindeki bağlayıcılığı ve kısıtlayıcılığının ortadan kaldırılması, dahası evlilik yerine "birlikte yaşama" fikri, bu yazarların kadının toplum içinde özgürleşmesini sağlamaya yönelik başlıca önermeleridir. O günün şartlarında toplumsal yaşamda ahlaki açıdan sorunlu bulunarak kabul görmeyen bu önermelerin bir kısmının, bugün post-modernizmin de etkisiyle toplum hayatına yerleşmiş bazı alışkanlıklara dönüşmüş olduğu söylenebilir. Ki bu durum, romanın sosyal yapıyı etkileme çabası ekseninde edebiyatın sosyal yapıyla olan ilişkisinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ele alınan romanlardaki "kadın, aile ve mahremiyet" olguları Sosyalist feminist kuram etrafında şekillendirilmişse de aile olgusunun ele alınışı -özellikle çocuk hususunda- yer yer radikal eğilimler göstermekte, kadının özgürlüğünün her şeyin üstünde olduğu vurgusu yapılmaktadır. "Toplumcu gerçekçilik" akımı edebî düzleminde eserlerini konumlandıran bu yazarların kadın konusuna ilişkin 70'lerdeki mevcut sol ideolojinin politikalarını yeterli bulmadıkları, bu

[7] Tekeli, feminizmin gelişiminin diğer safhalarını ise "uyanış", "meşruluk arayışı" ve "bir harekete dönüşme" dönemleri olarak tanımlamıştır.

sebeple ideolojik kamplaşmalar içinde kimlik arayışında olan kadının "eğitim" görüp bilinçlenerek kendi varlığını ortaya koyacağı fikrini öne sürdükleri düşünülmektedir.

Araştırmamıza konu olan dört romanın da 70'li yıllardaki sosyal gerçekliğe politik yaklaşımlar ve kadınsı duyarlılıklar etrafında ayna tuttuğu görülmektedir. Edebiyat sosyolojisi alanında bu dönemi kapsayan araştırmaların yetersizliği çalışmamızı zorlaştıran bir etken olarak karşımıza çıkmıştır. Fakat bu durum, dönemi aydınlatacak yeni araştırmalara kapı aralayacak olması münasebetiyle önem taşımaktadır. "Kadın, aile ve mahremiyet" temalarını etraflıca işleyen bu eserlerde görülen şudur ki, dönem kadını "insan" olmaya bağlı hak ve özgürlüklerini ideolojik kamplaşmalar içerisinde kimlik çatışması yaşayarak aramakta ve "işlevsel" varlığına bağlı olarak verilen kıymetin gerek resmi ideolojide ve gerek geleneksel yapıdaki samimiyetsizliğinin farkına vararak "özsel" bir değer arayışı içine girmektedir. Bu arayış aynı zamanda, 70'lerde devletçi-elitist sol cephe içinde yaşanan ayrışmalara bağlı olarak ortaya çıkan yeni solculuk anlayışı Sosyalist öğreti etrafında şekillenmektedir. Bu arayışın ilerleyen süreçte nasıl bir seyir izleyeceği, 70'lere damgasını vurmuş toplumsal öğelerin, "kadın, aile ve mahremiyet" temalarının politik duruşlar etrafında edebiyatta tartışılarak anlamlandırılması çabalarının 80'lerde hararetini koruyup korumayacağı elbette ki başka bir araştırmanın konusudur. Fakat genel hatları itibariyle görülen, kimlik çatışması etrafında arayış mücadelesi veren "kadın, aile ve mahremiyet" temalarının 80'lere doğru evrilirken aksiyoner bir kimliğe bürünerek toplumsal yaşam içinde bambaşka boyutlar kazanma ihtimalini kendinde barındırdığıdır.

KAYNAKÇA

Abadan, N. (1979), *Türk Toplumunda Kadın*, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, Ankara.

Ağaoğlu, A. (2013), *Ölmeye Yatmak*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Ahmad, F. (1995), *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, (Çev.) Yavuz Alogan, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Akdeniz, S. (2008), "Tanzimat Dönemi Edebiyatçılarının Kadın Problemine Yaklaşım Biçimleri", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* S. 15, ss: 1-32.

Akkıyal, B. (2005), *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde 'Kimlik' Sorunsalı,* Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Akman, N. (2002), *Elli Kelime: Adnan Menderes'ten Berrin Menderes'e Yassıada Mektupları,* Benseno Yayınları, İstanbul.

Akpınar, M. (2007), "Aydınların Afyonu", 20 Haziran 2007, http://analiztr.blogspot.com.tr/2007/06/aydnlarn-afyonu.html/ (Erişim Tarihi 04.04.2014).

Altuğ, F. (2013), "Sevgi Soysal'da Karar Anları, Eşikler ve Yeni Başlangıçlar" (İç.) *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!",* (Der.) S. Şahin, İstanbul, İletişim Yayınları, ss: 159-196.

Alver, A. (2009), "12 Mart Romanlarında Aile *Yarın Yarın, Kırk Yedi'liler*", *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 19, ss: 133-148.

Alver, K. (2012a), "Edebiyatın Sosyolojik İmkânı", (İç.) *Edebiyat Sosyolojisi*, (Ed.) K. Alver, Ankara, Hece Yayınları, ss: 11-19.

Alver, K. (2012b), "Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat", İç.) *Edebiyat Sosyolojisi*, (Ed.) K. Alver, Hece Yayınları, Ankara, ss: 251-264.

Arıkan, M. (1996), "27 Mayıs'a Damgasını Vuran Söz ve Beyanlar", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* S. 4, ss: 299-310.

Aron, R. (1979), *Aydınların Afyonu,* (Çev.) İ.Tanju, Tur Yayınları, Ankara.

Arslan, A. (2001), "Türk Medya Elitleri: Bir Durum Tespiti", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi (Journal of Sociological Research),* C. 4, S. 2, ss: 135-164.

Arslan, A. (2004), "Türk İktidar Seçkinleri", *Akademik Bakış, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi,* S. 3, ss: 1-14.

Ayaz, H. (2009), "*Ölmeye Yatmak* Romanında Aysel'in Yabancılaşması", *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, Volume 2 Issue 2, pp: 33-40.

Aydın, E. (2009), "Edebiyat-Sosyoloji İlişkisinde Sosyolojik Kaynak ve Ölçütler" *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 4 /1-I, pp: 357-370.

Aydın, M. (2011), *Siyasetin Sosyolojisi, Bir Sosyal Kurum Olarak Siyaset*, Açılım Kitap, İstanbul.

Aygündüz, F. (2007), "Canım Bir Şeylere Sıkılmışsa Annemin Kitapları Bana İyi Gelir", Milliyet Gazetesi, 25 Kasım 2007, http://www.milliyet.com.tr/2007/11/25/pazar/paz01.html, (Erişim Tarihi, 20.03.2014).

Aysever, E. (2014), "Aykırı Sorular" Pınar Kür'le Röportaj, CNN Türk Televizyonu 8 Nisan 2014 http://tv.cnnturk.com/video/2014/04/09/programlar/aykiri-sorular/pinar-kur-enver-ayseverin-sorularini-yanitladi-aykiri-sorular-08-04-2014/2014-04-08T2045/ (Erişim Tarihi,15.04.2014).

Aytaç, G. (1990), *Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara.

Başkaya, F. (2006), *Paradigmanın İflası-Resmi İdeolojinin Eleştirisine Giriş,* Maki Basın Yayın, Ankara.

Bayram, S. (2011), "Tarih Boyunca Kadın ve Türk Edebiyatında Değişen Kadın İmgesi", Köprü Dergisi Kış 2011, http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=1096 (Erişim Tarihi, 12.04.2014).

Beck, U. & Beck-Gernsheim, E. (2012), *Aşkın Normal Kaosu,* (Çev.) N. Ermiş, İmge Kitabevi, Ankara.

Belge, M. (2012), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişimYayınları, İstanbul.

Berger, P. L. & Luckmann, T. (2008), *Gerçekliğin Sosyal İnşâsı Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi,* (Çev.) V. S. Öğütle, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Berktay, F. (2004) "Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye", Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları, No:7, Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi, Bilgi Üniversitesi, İstanbul.

Birand, M. A.; Dündar, C.; Çaplı, B. (2007), *12 Mart İhtilalin Pençesinde Demokrasi,* İmge Kitabevi, Ankara.

Börekçi, G. (2009), "Playboy'a Poz Verseydim Fena mı Olurdu?" (P. Kür ile Ropörtaj), Habertürk Gazetesi Pazar Eki, 22 Mart 2009 http://www.haberturk.com/magazin/haber/135959-playboya-poz-verseydim-fena-mi-olurdu. (Erişim Tarihi 07.04.2014).

Bulduker, G. (2006), *Füruzan'ın Hikâyeciliği Üzerine Bir Araştırma*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Callinicos, A. (2004), *The Revolutionary Ideas of Karl Marx*, Biddles, London.

Can, O. (2005), "Anayasanın Ulusal Ölçü Değerini Yitirmesi" Radikal Gazetesi 30.01.2005 http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=4320 (Erişim Tarihi, 12.04.2014).

Coşkun, B. (2010), "Türk Modernleşmesini Kadın Romanları Üzerinden Okumak - Tanzimat'tan Cumhuriyet'e", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/4, pp: 930-964.

Coşkun, S. (2012), "Edebiyat Sosyolojisi Araştırmaları İçin Bir Yöntem Denemesi", (Ed.) K. Alver, *Edebiyat Sosyolojisi*, Ankara, Hece Yayınları, ss: 265-274.

Çaha, Ö. (2010), *Sivil Kadın: Türkiye'de Kadın ve Sivil Toplum,* Savaş Yayınları, Ankara.

Çeri, B. (1996), *Türk Romanında Kadın 1923-1938 Dönemi,* Simurg Yayınları, İstanbul.

Çınar, A. (2009), "Tanpınar'da Eşik, Zaman ve Kadın Algısı", Haber 10 Internet Gazetesi 17 Nisan 2009, http://www.haber10.com/makale/15204/#.U1xDKYeKCpo (Erişim Tarihi, 23.03.2014).

Çin, N. (2010), *Pınar Kür'ün Romanlarında ve Öykülerinde Kadın Problemleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Doğan, E. (2003), *Sevgi Soysal Yaşasaydı Âşık Olurdum*, Everest Yayınları, İstanbul.

Durgun, Ş. (2005), *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Alter Yayınları, Ankara.

Dündar, C. (2010), "50 Yaşında Ama İsmi Yok: Darbe mi Devrim mi?" NTV Televizyonu, 2010 http://www.ntvmsnbc.com/id/25100232 ve http://video.ntvmsnbc.com/27-mayisi-ondan-dinleyin.html (Erişim Tarihi, 12.04.2014).

Esen, N. (1991), *Türk Romanında Aile Kurumu (1870-1970)*, Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Esen, N (2006), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Eskicumalı, A. (2003), "Eğitim ve Toplumsal Değişme: Türkiye'nin Değişim Sürecinde Eğitimin Rolü 1923-1946", *Boğaziçi Üniversitesi Eğitim Dergisi*, C. 19, S. 2, ss. 15-29.

Erdoğan, T. (2012), "Tükiye'de Edebiyat Sosyolojisinin Gelişimi Üzerine Düşünceler" (İç.) *Edebiyat Sosyolojisi*, (Ed.) K. Alver, Ankara, Hece Yayınları, ss: 211-250.

Ervin, E. (1987), "Narrative Technique in the Fiction of Adalet Ağaoğlu", *Edebiyât,* 1, ss: 128-146.

Fromm, E. (1996), *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*, (Çev.) N. Arat, Say Yayınları, İstanbul.

Freud, S. (1995), *Uygarlık, Din ve Toplum: Grup Psikolojisi; Bir Yanılsamanın Geleceği; Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları,* (Çev.) S. Budak, Öteki Yayınları, Ankara.

Füruzan, (2012), *Kırk Yedili'ler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gencer, M. (2008), "Osmanlı-Türk Modernleşme Sürecinde Kültür, Din ve Siyaset İlişkileri" *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 3/2, pp. 354-369.

Giddens, A. (2010), *Mahremiyetin Dönüşümü,* (Çev.) İ. Şahin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Gramsci, A. (1967), *Aydınlar ve Toplum,* Çan Yayınları, İstanbul.

Gökalp, Z. (2003), *Türkçülüğün Esasları*, İlke Yayınları, Ankara.

Gülendam, R. (2006), *Türk Romanında Kadın Kimliği*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Gümüş, S. (2013), "*Şafak* ve Politik Bireyin Sancısı", (Der.) S. Şahin, (İç.) *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!"*, İletişim Yayınları, İstanbul, ss: 115-122.

Günay, Ç. (2001), " '*Şafak*'ta Kadın Olmak " , *Varlık,* 2001 Aralık Sayısı, ss: 14-17.

Günay, Ç. (2011), "Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm", *Türkiyat Mecmuası*, C. 21, ss. 147-175.

Günay-Erkol, Ç. (2013), "Post-Feminizm ve Sevgi Soysal: Kadın Gözünden Erkeklikler", (İç.) *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!"*, (Der.) S. Şahin, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 97-113.

Gürbilek, N. (2010), *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe,* Metis Yayınları, İstanbul.

Helvacıoğlu, F. (1996), *Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik 1928-1995*, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Ilıcak, N. (2010), *27 Mayıs Yargılanıyor,* Doğan Kitap, İstanbul.

Kabacalı, A. (1994), *"An"ların Uzun Soluklu Yazarı: Adalet Ağaoğlu*, TÜYAP, İstanbul.

Karpat, K. (1959), *Turkey's Politics: The Transition to a Multi-Parti System,* Princeton Univ. Press, Princeton.

Karpat, K. (2011), *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum,* Timaş Yayınları, İstanbul.

Keskin, F. (2012), *Pınar Kür'ün Romanlarında Anlatıcı-Kurmaca Gerçeklik,* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Kıvılcım, G. (t.y.), "Başucu Kitapları, Adalet Ağaoğlu, Ölmeye Yatmak" http://www.gonulkivilcim.com/basucu_kitaplari_devami.php?fId=8 (Erişim Tarihi, 25.03.2014).

Korkmaz, A. (2008), "Mümtaz Turhan", *Türkiye'de Sosyoloji: İsimler & Eserler-I*, (Der). Ç. Özdemir, Phoenix Yayınları, Ankara, ss: 421-428.

Küçükömer, İ. (2007), *Batılılaşma & Düzenin Yabancılaşması,* Bağlam Yayınları, İstanbul.

Kür, P. (2004), *Yarın Yarın*, , Everest Yayınları, İstanbul.

Mardin, Ş. (1981), "Religion and Secularism in Turkey", (In.) *Atatürk: Founder of a Modern State,* (Eds.) A. Kazancıgil, & E. Özbudun, C. Hurst and Company. London.

Mardin, Ş. (1990), *Atatürk, Bürokrasi ve Rasyonellik,* Der. M. Türköne ve T. Önder, İstanbul, İletişim Yayınları.

Mardin, Ş. (2001), *Türk Modernleşmesi,* Der. M. Türköne ve T. Önder, İstanbul, İletişim Yayınları.

Meriç, C. (1975), "47'liler Yahut Bir Romanın Düşündürdükleri" *Hisar Dergisi,* S. 138, ss: 6-8.

Merill, E. F. (1961), "Stendhal and the Self: A Study in the Sociology of Literature", *American Journal of Sociology*, N. 66, pp: 446-453.

Merill, E. F. (1966), "Balzac as Sociologist: A Study in the Sociology of Literature", *Sociology and Social Research*, N. 50, pp: 148-159.

Merill, E. F. (2012), "Edebiyat Sosyolojisi", (İç.) *Edebiyat Sosyolojisi*, (Ed.) K. Alver, Hece Yayınları, Ankara, ss: 115-126.

Metin, A. (2011), "Kimliğin Toplumsal İnşâsı ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı", *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* C. 2, S. 1, ss: 74-92.

Mills, C.W. (1956), *The Power Elite,* Oxford University Press, London.

Moran, B. (2012), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-III,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Naci, F. (2007), *Yüz Yılın 100 Türk Romanı,* Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Necatigil, B. (1979), *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Okur, Y. (2006), "Pınar Kür: 'Tiyatro ve Sinemanın Görselliğini, Kendi Yaratılış Sürecimde de Yaşarım.', Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, *Panel ve Sunum Yıllığı-2006,* ss: 381-394.

Olpak Koç, C. (2012), "Sevgi Soysal ve Cezaevi Günleri: *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* Romanında Birey ve Grup Psikolojisinin Doğurduğu Çatışmalar ve Uyum", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Vol. 7/2, 807-819.

Ortaylı, İ. (2006), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı,* Alkım Yayınevi, İstanbul.

Ökten, Ş. (2009), "Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin Toplumsal Cinsiyet Düzeni", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 2, S. 8, ss. 302-312.

Öner, A. (2009), "Ağaoğlu: Elif Şafak Beni Kullandı", Taraf Gazetesi, 12 Mart 2009, http://www.taraf.com.tr/haber-agaoglu-elif-safak-beni-kullandi-29617/ (Erişim Tarihi 23.03.2014).

Özcan, H. (2007), "Anadolu Alevi Kültüründe Kadına Bakışın Temelleri", Uluslararası Asya ve Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara.

Özkır, Y. (2011), "Kitabiyat: Alevi Modernleşmesi", *Değerler Eğitimi Dergisi,* S. 6, ss: 129-131.

Özyurt, C. (2005), *Modern Toplumun Çözümlenmesi*, Açılım Kitap, İstanbul.

Parla, J. (1979), "Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Değişim, Bunalım, Direniş", *Somut,* S. 5, s. 54-59.

Parla, J. (2000), *Don Kişot'tan Bugüne Roman,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Parla, J. (2011), "Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı" (İç.) *Kadınlar Dile Düşünce, Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet,* (Der.) S. Irzık & J. Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, ss: 179-200.

Pustu, Y. (2007), "Osmanlı-Türk Devlet Geleneğinde Modernleştirici Unsur Olarak Bürokratik Elitler", *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,* C. 9, S. 2, ss: 197-214.

Ramazanoğlu, Y. (2013), "Kadın Öykücülerin Muhayyilesinde Kadınlar", *Hece Öykü*, S. 56, Ankara, ss: 82-86.

Somuncuoğlu, G. (2002), *Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği,* Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Soysal, S. (2012), *Şafak,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Subaşı, N. (2005), *Alevi Modernleşmesi*, Kitabiyat Yayınları, İstanbul.

Söğüt, M. (2006), *Aşkın Sonu Cinayettir / Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat,* Everest Yayınları, İstanbul.

Swingwood, A. (2012), "Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar", (İç.) *Edebiyat Sosyolojisi,* (Ed.) K. Alver, Hece Yayınları, Ankara, ss: 101-113.

Şafak, B. (2007), *Füruzan'ın Öykülerinde Anne-Kız İlişkisi,* Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Şan, M. K. (2012), "Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar", (İç.) *Edebiyat Sosyolojisi,* (Ed.) K. Alver, Hece Yayınları, Ankara, ss: 127-168.

Şenderin, Z. (2008), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Karakter Yaratımında Çocukluk Yıllarının Rolü", *Gazi Türkiyat*, S:2, ss: 169-184.

Tekeli, Ş. (1985), "Türkiye'de Feminist İdeolojinin Anlamı ve Sınırları Üzerine" *Yapıt:Toplumsal Araştırmalar Dergisi*, S:9, ss: 48-66.

Tekeli, Ş. (1989), "80'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi", *Birikim Dergisi*, S:3, ss: 34-41.

Toktanış, E. (2010), *Pınar Kür'ün Romanları Üzerine Bir İnceleme,* Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Tolan, B. (1991), "Aile, Cinsiyet ve Roller", (İç.) *Türk Aile Ansiklopedisi*, C: 1, Aile Araştırma Kurumu Yayınları, ss: 208-213.

Turan, İ. (2003), "Türk Bürokrasisinde Süreklilik ve Değişim: Kemalist Dönem ve Sonrası", (İç.) *Türkiye'de Kamu Yönetimi*, (Ed.) B. Aykaç, Ş. Durgun, v.d., Yargı Yayınevi, Ankara.

Turhan, M. (1951), *Kültür Değişmeleri*: *Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul.

Türkeş, A. Ö. (2013), "Sevgi Soysal 68'liydi", (İç.) *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!"*, (Der.) S. Şahin, ss: 75-88, İletişim Yayınları, İstanbul.

Uygun Aytemiz, B. (2001), *Halide Edip-Adıvar ve Feminist Yazın*, Bilkent Üniversitesi, Ankara (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Ünal, H. (2011), "Adalet Ağaoğlu'yla Romanları, Öyküleri ve Tiyatroları Üzerine: 'Hiçbir Şeyden Öğrenmedim Yazarak Öğrendiğim Kadar'", Edebistan İnterner

Dergisi 1 Eylül 2011, http://www.edebistan.com/index.php/hayriye-unal/adalet-agaoglu-ile-soylesi/2011/09/ (Erişim Tarihi, 25.03.2014).

Vergin, N. (2011), *Siyasetin Sosyolojisi: Kavramlar, Tanımlar ve Yaklaşımlar,* Doğan Yayınları, İstanbul.

Watson, G. (1969), *The Study Literature*, Allen Lane The Penguin Press, London.

Yalçındağ, S. (1970), "Kamu Yönetim Sistemimizin Tarihsel Evrimi Üzerine Notlar" *Amme İdaresi Dergisi*, C. 5, S. 3, ss: 20-57.

Yavuz, H. (2012), "Kemalist İdeoloji, Kadın Özgürlüğü ve 'Devlet Feminizmi'", Zaman Gazetesi, 14 Mart 2012, http://www.zaman.com.tr/hilmi-yavuz/kemalist-ideoloji-kadin-ozgurlugu-ve-devlet-feminizmi_1258429.html (Erişim Tarihi, 28.03.2014).

Yazıcı, Y. (2005), "Füruzan'la Yetmişli Yılların Edebiyat Ortamından Günümüze", *İmge Öyküler*, S. 2, ss: 53-63.

Yüce, S. (2007), *Sevgi Soysal'ın Hayatı ve Edebi Eserleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Zürcher, E. J. (2007) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,* (Çev. Y. Saner Gönen), İletişim Yayınları, İstanbul.